



MAURICE BEJART

DANSE

DU

20ème SIECLE

DANSE

DU

21ème SIECLE



INTERVIEW RECUEILLIE PAR CLAUDE FABRIZIO

« Messe pour le temps présent », « A la recherche de », « Prospective »...

Maurice Béjart est le plus grand chorégraphe de notre pays et peut-être le plus grand de notre époque. Il y a peu d'équivalents, en effet, à la richesse d'invention, à la perfection d'exécution de son œuvre. C'est que Béjart, à la différence de tant d'autres chorégraphes, est aussi un homme pour qui le monde en dehors de la danse existe et ne cesse de poser des questions sur le présent et l'avenir de l'humanité. Claude Fabrizio est allé pour la revue « 2000 » interroger Maurice Béjart sur son art, sur sa vision du monde et sur l'avenir.

● Vous avez fondé une Compagnie de ballets qui s'appelle le BALLETS DU 20^e SIÈCLE, vous avez réalisé un ballet qui s'appelle MESSE POUR LE TEMPS PRÉSENT — on pourrait poser encore un nombre certain de constatations du même genre — cela veut donc dire que, pour vous, le chorégraphe doit se rendre présent au monde actuel ?

MAURICE BÉJART - Cela dépend de ce qu'on entend par « présent ». Je pense qu'un artiste ne peut pas vivre ailleurs que dans son temps. La notion d'un artiste isolé est une notion fautive. La carrière d'un artiste est un mélange entre, d'une part l'isolement et la méditation en vue de la création et, d'autre part, la plongée dans le monde actuel, car l'artiste n'est que le reflet de son époque et doit vivre en participant pleinement à son époque. Les créateurs, à quelque époque que ce soit, ont été vraiment les témoins de leur temps, ont été engagés dans les luttes de leur temps. Cela paraît une réaction de le dire parce que (alors que cela allait de soi pour Michel-Ange, Molière, ou Beethoven) certains artistes de nos jours, en particulier dans la chorégraphie, se sont plongés volontairement dans l'étude du passé et ne vivent plus à notre époque ; si bien que la danse a démissionné en grande partie de son véritable rôle traditionnel qui était de vivre dans son temps.

● Comment alors un homme de ballet peut-il par son moyen d'expression privilégié se rendre présent au monde actuel ?

MAURICE BÉJART - Il y a en premier lieu un moyen artistique. Je pense qu'un chorégraphe doit travailler sur des musiques, sur des thèmes artistiques de son époque. Nous avons eu trois programmes pour Avignon : LE SACRÉ DU PRINTEMPS de Stravinsky, MESSE POUR LE TEMPS PRÉSENT qui est une œuvre entièrement de notre époque et A LA RECHERCHE DE, dont la chorégraphie est composée d'une part sur une musique de Webern, d'autre part sur une musique que je viens de rapporter des Indes, et enfin sur un texte du XVI^e siècle, mais retravaillé par une technique moderne, intéressant pour le modernisme des idées et non pas en tant que pièce de musée. Plus profondément, il s'agit de participer au mouvement d'idées de notre époque, de l'assimiler, de parfois le suivre, parfois le précéder. Un ouvrage comme MESSE POUR LE TEMPS PRÉSENT est vraiment pour moi le reflet de ce que la danse doit être à notre époque. Créé l'an passé, il est, en effet, prémonitoire de beaucoup d'événements qui se passent actuellement.

● Cela veut donc dire que pour vous la danse, en tant que telle, a un caractère de présent dans sa forme, mais aussi dans cet au-delà de la danse, que je dirais presque idéologique. S'agit-il dans ce dernier cas, de références précises au monde présent, que vous faites passer à travers la danse et qui ne sont pas la danse, ou d'éléments décoratifs, d'espèces de collages intellectuels d'un genre particulier ?

MAURICE BÉJART - Non, je crois que la danse est le langage unique. Evidemment, les textes sont là, mais non pas pour expliciter la

danse — qui est assez explicite par elle-même — mais pour faire un contrepoint, pour ajouter une dimension.

● Mais ces textes ne sont pas n'importe quels textes. Il y a quand même des références aux grandes préoccupations politiques de l'époque, aux grands conflits du monde actuel ?

MAURICE BÉJART - La politique, cela dépend comment on l'entend. Je ne cherche pas à faire de politique. Je cherche à faire un travail de moraliste plus que de politicien.

● Une partie de ce travail de moraliste consiste à exprimer les grands conflits, les grands courants de pensée et d'action de l'époque. Mais une autre partie de ce travail réside dans le souci d'apporter quelque chose à cette époque et ce souci se fait jour de façon particulièrement nette dans A LA RECHERCHE DE. Or, vous faites appel dans ce cas, à des sources inactuelles. Pourquoi ?

MAURICE BÉJART - Je crois qu'il y a une certaine forme de pensée qui n'est jamais inactuelle. Il y a d'une part, la pensée anecdotique qui est la pensée de chaque période du temps, et puis il y a la pensée, ne disons pas éternelle — le mot me choque un peu parce qu'il est grandiloquent et que rien n'est éternel — mais une pensée plus générale, qui subsiste à travers les époques. Chaque création contient toujours une partie de pensée anecdotique et de pensée durable. Ce qui n'est qu'anecdote tombe à l'année même de sa création. Une pièce actuelle qui ne serait que basée sur les événements de Mai serait inintéressante dans un an, sauf du point de vue historique — mais l'histoire ne m'intéresse pas du tout. Par contre si dans cette pièce il y a des éléments durables qui puissent servir de référence à des événements qui se passeront dans cinq ans, alors une partie de la pièce subsistera. Dans les textes que j'utilise, la partie durable est presque exclusive au détriment de la partie anecdotique, que ce soit le texte du Bouddha ou de St-Jean de la Croix. Ce sont des textes qui pourraient être écrits dans n'importe quel pays à n'importe quelle époque. Ce qui m'intéresse, c'est en même temps de voir en quoi l'homme du 20^e siècle est différent et propulsé vers un avenir différent et malgré tout en quoi il participe à une constante de l'humanité. Je crois qu'on ne peut pas être de notre époque sans témoigner de ces deux tendances, en faisant des œuvres profondément engagées dans le 20^e siècle par leur structure, leur forme, leur pensée, et tout d'un coup à travers cette forme, en se rendant compte que le corps humain par exemple est une réalité précise qui n'a pas varié tellement au cours des siècles.

● Vous voulez donc qu'il y ait un double niveau, presque d'exotisme et d'ésotisme dans votre création. Mais dans la partie la plus intérieure, celle qui pour vous est finalement la plus importante, puisque c'est elle qui doit exprimer une certaine permanence d'un certain nombre de valeurs qui vous paraissent indiquer les lignes générales de l'histoire de l'humanité et de la vie, vous vous référez à des textes, à des sources, à des mouvements de pensée, qui sont peut-être très loin de l'homme du 20^e siècle.

MAURICE BÉJART - Non, pour moi, la chose la plus importante du 20^e siècle, et que je découvre chaque jour davantage, c'est, malgré les guerres, malgré les antagonismes, malgré les rivalités tribales, tous ces petits faits qui finalement ne sont pas importants en profondeur, un phénomène de symbiose entre les hommes, entre les cultures, entre les savoirs, si bien que l'exotisme, qui était une mode en 1900, est en train de tomber. Quand, au Théâtre des Nations, on vient voir du théâtre japonais ou qu'on écoute chez moi de la musique hindoue, ce n'est plus de l'exotisme, c'est une forme artistique, alors qu'il y a deux siècles, même Bach était allemand et Vivaldi était italien. Il se crée un patrimoine universel, toutes les formes se mélangent, se pénètrent et, de même qu'au Japon de jeunes compositeurs prennent comme maître Boulez, de même certains compositeurs occidentaux adaptent les instruments japonais. Il y a un phénomène d'union des savoirs, des cultures, des races, qui est vraiment né au 20^e siècle.

● Oui, une universalisation de la culture. Sans doute, mais cette universalisation ne vaut qu'au niveau des gens qui sont à l'intérieur de la culture. Pensez-vous que cet appel à une culture universelle puisse être sensible dans votre création à un public qui ne soit pas cultivé, c'est-à-dire qui ne fasse pas partie, en France du moins, d'une minorité? Tout cet arrière-plan, pour vous très important, de référence à des valeurs permanentes et que vous exprimez par exemple dans *A LA RECHERCHE DE*, en citant dans la deuxième partie un écrivain mystique, ce qui pour un public du 20^e siècle est en soi une première difficulté, et un écrivain du 16^e siècle, ce qui est une deuxième difficulté, et d'autre part, en faisant appel dans la troisième partie de votre spectacle à toute la culture de l'Inde, tout cela bien sûr, dans une perspective universaliste, peut nous parler, mais ne parle qu'à ceux pour qui culture universelle et civilisations non-européennes sont des réalités qui ont un sens.

MAURICE BÉJART - C'est là une notion fautive et intellectuelle d'accaparement d'une certaine culture. Quand on atteint les sources profondes de l'homme et qu'il ne s'agit plus d'anecdotes et de modes, mais de réalités essentielles à l'humanité, les gens sont tous sensibles aux mêmes choses et les plus primitifs sont les plus sensibles. En général, celles de mes œuvres qui à Paris et dans quelques capitales, devant un public limité, ont été qualifiées d'œuvres difficiles sont celles qui ont toujours passé le mur devant des publics complètement incultes. J'ai le souvenir d'une certaine tournée en Espagne, où nous avons fait 40 villes et villages, où nous avons dansé dans des arènes avec des places gratuites pour des paysans espagnols qui non seulement n'avaient jamais vu de ballets, mais n'étaient jamais allés au théâtre, et devant qui les œuvres que Paris réputait les plus intellectuelles, composées sur de la musique électronique ou concrète, vraiment difficile ou que les gens à Paris croyaient telle, mais où se retrouvaient profondément les sources mêmes de l'homme, avec sa lutte contre les éléments, contre lui-même, sa lutte sexuelle, eh bien ! ces œuvres étaient celles qui touchaient le plus. Un ballet comme *LE SACRE DU PRINTEMPS* pourrait plaire aux peuplades les plus reculées, aux gens les plus simples et les plus primitifs. Certes la civilisation amène les gens à un certain stade, mais elle les laisse là et quand on aborde les problèmes avec un public énorme — et je les ai souvent abordés ainsi, soit lors de tournées dans des lieux où le théâtre ne passait pas, soit en jouant dans des salles immenses : Palais des Sports, salles de meetings : à Berlin nous avons joué dans une salle de 12 000 places pour des ouvriers, à Tokyo dans une salle de 8 000 places, au Stade Olympique à Buenos-Aires, etc — avec un public vraiment populaire, on se rend compte qu'en se référant à une culture totale de l'homme, on touche les gens des pays les plus éloignés. Il n'est donc pas vrai que ce que je fais est réservé aux bénéficiaires d'une certaine culture, puisque j'ai eu l'expérience du contraire. Mes

œuvres, qui semblaient difficiles au public de l'Opéra de Rome, curieusement ne semblaient plus du tout difficiles au public d'une petite ville italienne, au cours d'un spectacle en plein air.

● Ainsi, pour vous, dans le domaine de la danse tout au moins, il n'y a pas séparation entre culture populaire et culture d'élite?

MAURICE BÉJART - Non, pas avec des œuvres qui touchent le fond de l'humanité. Il y a séparation avec des œuvres décoratives. Si vous jouez le *LAC DES CYGNES*, qui appartient à une certaine société, russe et aristocratique et qui a, petit à petit, essaimé en France et en Europe, tout à coup ces gens là sont surpris et ne comprennent plus, parce qu'il y a tout un langage codé et chiffré. Mais quand il s'agit d'œuvres essentielles — et j'ai fait aussi des œuvres décoratives, qui ne passeraient pas à certains endroits — comme le *SACRE DU PRINTEMPS*, la *SYMPHONIE POUR UN HOMME SEUL*, *EROTIKA* de *PROSPECTIVE*, elles peuvent être comprises de n'importe quel public, n'importe où.

● Il y a tout de même toute une partie de l'art de la danse — et c'est ce que j'ai cru comprendre en voyant *NI FLEUR NI COURONNE* — qui est morte et enterrée?

MAURICE BÉJART - *NI FLEUR NI COURONNE* est une étude de style qui veut montrer comment une certaine conception de la danse, tout en étant enterrée, nous sert pour un travail technique. Ici il s'agit de prendre les thèmes d'un ballet, *LA BELLE AU BOIS DORMANT*, que j'estime périmé à notre époque, mais où subsistent les valeurs structurelles. Il ne faut pas oublier que la danse est avant tout un artisanat et qu'un danseur travaille sur son propre corps, qu'il est sa propre matière première. Certaines œuvres du passé qui effectivement ne correspondent plus à rien lui servent à faire des gammes, des exercices. Là j'expose des thèmes, je les dépouille du fatras, des dentelles, des pierreries, qui étaient l'apanage d'un certain ballet aristocratique et je montre qu'il reste un travail d'école, un travail musculaire, une discipline sportive. C'est le côté valable qui reste de la danse traditionnelle et que je préserve.

● Il y a tout de même, dans l'ensemble des arts du spectacle à l'heure actuelle et notamment dans le théâtre, un problème du renouvellement des rapports avec le public. Je ne citerai que pour mémoire les recherches de *LIVING THEATRE*, obsédé par la séparation entre la scène et la salle, entre l'activité des acteurs et le public qui ne fait que recevoir. Pour le théâtre, cela semble correspondre à un vrai problème.

MAURICE BÉJART - Je ne crois pas. Dans ce cas là, il y a confusion mentale et je suis complètement contre ces problèmes-là. Le problème est faussé par des gens qui ne saisissent plus ce que sont les valeurs importantes de compréhension et de communication. Le problème de la communication à l'heure actuelle est plus mal posé et plus déformé que jamais. A la communication totale on substitue la seule communication verbale et par le verbe on s'empêtre dans un fatras où il n'y a plus aucun échange. J'ai vu ces soi-disant colloques, ces soi-disant dialogues qui ne sont qu'une succession de monologues et où personne n'écoute personne. Tout le monde parle et finalement il n'y a plus aucune communication. On parle aussi de rapports scène-salle. La scène et la salle ne sont pas un moyen de diviser mais, au contraire, de rapprocher deux mondes. La communication peut s'obtenir par d'autres moyens que le discours. D'ailleurs le public ne veut pas parler, il veut écouter. Pour moi le phénomène théâtral est un phénomène érotique et comme dans tout phénomène érotique il y a un élément actif et un élément passif et c'est là la base même de l'échange. Le public est passif parce qu'il reçoit quelque chose et qu'il a envie de le recevoir. Dire qu'il n'y a pas là communication est absolument faux. Dans tout spectacle réussi, qu'il s'agisse de théâtre, de cinéma, de concert, de ballet, de jazz, au moment de réussite totale, ne me dites pas qu'il n'y a pas communication, langage, échange —

et les plus profonds qui existent. Le reste, les discours, les colloques, ça peut être intéressant — ce n'est d'ailleurs pas une chose nouvelle, j'en ai toujours fait, tout le monde en a toujours fait — mais cela n'a aucun rapport avec le phénomène théâtral qui est un phénomène d'amour ou de haine. Le public aime un spectacle, une vedette, des idées : au niveau le plus bas il communique avec la bouche de Bardot sur un écran et, au niveau le plus haut, avec la pensée de Boulez dans un concert, mais dans tous les cas il vient pour aimer et pour comprendre.

● C'est certain, mais pour reprendre l'image des rapports sexuels, il n'y a pas d'un côté quelqu'un qui est complètement actif et de l'autre quelqu'un qui est complètement passif. L'élément soi-disant passif est actif d'une certaine façon et vice versa.

MAURICE BÉJART - Bien sûr, le public est actif en ce que, par sa substance, il modifie sans arrêt le contexte de la scène. Le public donne et à l'instant où j'entre en scène, je sens une communication s'établir avec le public. C'est cette communication qui porte en elle l'essence du spectacle. Cette passivité apparente du spectateur impose une loi terrible à l'acteur qui se doit d'atteindre cette communication qui est la transmission en dehors du langage — et le langage n'est pas tout.

● C'est-à-dire que le langage parlé n'est pas tout le langage. Ma dernière question sera cependant une question de langage. Pourquoi avez-vous appelé un de vos ballets PROSPECTIVE ? Au-delà du langage est-ce que le thème de la prospective, c'est-à-dire de la prévision scientifique de l'avenir économique, social, humain, vous a intéressé plus particulièrement — et je suppose ici que l'ensemble de ballets groupés sous ce nom représentait pour vous une manière de réfléchir sur la prospective de la danse et une manière de danser la prospective.

MAURICE BÉJART - Ce ballet était composé de quatre parties qui formaient une progression, mais c'est en analysant surtout la première et la dernière partie que l'on pouvait voir ce qu'était pour moi l'avenir de la danse. Le premier volet s'appelait L'ART DE LA BARRE et on y voyait, sans musique, au son d'un métronome, les danseurs faisant les exercices les plus académiques, les plus simples, et les plus compliqués, en tout cas les plus dépouillés, avec une rigueur jamais vue et en compliquant l'exercice qui devenait finalement une espèce de vision mathématique. C'était pour moi une façon de montrer que la danse de l'avenir sera rattachée à la notion d'exercice poussé à son extrême. La

barre était beaucoup plus difficile, beaucoup plus rigoureuse, beaucoup plus ascétique par son dépouillement métronomique que dans le ballet classique, où même de grands danseurs se permettent de petites tricheries. La prospective était donc pour moi un lien avec le passé, mais plus strict et non pas plus relâché. Le spectacle se terminait par la VARIATION POUR UNE PORTE ET UN SOUPIR, sur la musique électronique de Pierre Henry, où il n'y avait pas du tout de chorégraphie, où je n'intervenais pas du tout et qui était improvisée chaque soir par les danseurs d'une façon différente. On était donc entre la règle la plus stricte, la plus académique, la plus traditionnelle, poussée à l'extrême, beaucoup plus qu'aucun partisan de la tradition ne l'a fait, et la liberté la plus grande, puisque les danseurs créaient absolument leur ballet chaque soir. Pour moi, la prospective c'est cela : accepter au départ, volontairement, la discipline du passé et la pousser à l'extrême ascétisme, pour ensuite se libérer totalement et atteindre la création dans la communauté et la plus grande liberté.

● C'est donc pour vous un itinéraire de la règle à la spontanéité.

MAURICE BÉJART - Et c'est la spontanéité non pas en deçà mais au-delà de la règle. On improvise, non pas pour faire n'importe quoi, mais parce qu'on a pratiqué pendant très longtemps la réflexion et la discipline la plus sévère. Entre ces deux ballets, qui étaient pour moi l'essentiel et qui étaient des œuvres longues, il y avait deux œuvres plus courtes, l'une qui s'appelait EROTIKA, et qui posait le problème de l'érotisme dans le monde actuel et l'autre qui s'appelait CYGNE, sur un poème de Tagore et qui posait certains problèmes métaphysiques que j'ai repris dans le ballet BAKHTI. Il y avait donc là les deux recherches formelles de la règle et de la liberté qui encadraient les deux recherches spirituelles de l'érotisme et d'une certaine métaphysique. Pour moi la prospective du ballet est là : il n'y a pas d'un côté le sexe et de l'autre la métaphysique, d'un côté la tradition et de l'autre la liberté, il y a tout cela réuni, fondu et mélangé, parce que finalement il n'y a pas de dualité entre le corps et l'esprit — et c'est une erreur de voir dans l'homme cette séparation. Il n'y a peut-être que le corps et peut-être que l'esprit, mais en tous cas pas de séparation entre les deux.

● Vous voulez dire en somme que la danse prospective fait signe chorégraphiquement à l'homme de son avenir ?

MAURICE BÉJART - Oui, d'un avenir où l'homme serait réconcilié avec lui-même et avec son environnement, et où l'on verrait que corps et esprit sont une seule et même réalité.

