

# Bien plus que le théâtre

MAURICE BÉJART

*Comme annoncé dans l'éditorial, nous reproduisons ici un entretien avec Maurice Béjart dans les murs de son Béjart Ballet de Lausanne, en hommage à celui qu'il considérait comme l'un de ses maîtres, Jean Vilar. Cet entretien daté de 1991 a été publié en 1995 dans Les Cahiers de l'Herne consacrés à Vilar.*

*Souvenir personnel : Etait-ce le sujet ? Etait-ce sa disponibilité naturelle ? Toujours est-il que Maurice Béjart m'avait reçu avec une familiarité et une générosité auxquelles j'avais été immédiatement sensible. Et on lira, à la richesse et à la longueur de l'entretien (scrupuleusement vérifié par ses soins) que le temps ne comptait pas pour lui s'agissant de Vilar.*

J.T.

## UN MENSONGE ILLUMINÉ

**I**l m'est difficile d'écrire, surtout à propos d'un être aussi important dans mon existence. Je viens d'écrire un livre sur mon père, mais ce n'est qu'un mensonge illuminé... J'aimerais donc parler de Vilar comme je l'ai connu.

**E**t je l'ai connu grâce à Maria Casarès. Je n'ai pas la mémoire des dates, mais j'ai celle des faits ; jeune et débutant dans le métier, avant même d'avoir ma première compagnie, avant la création de *Symphonie pour un homme seul*, avant d'être réalisé comme chorégraphe, j'écrivais. Ainsi j'ai écrit un pièce intitulée *La Reine Verte*, pendant une maladie, et en pensant à Maria Casarès que j'ai toujours admirée plus que tout au monde. Mais très vite ma compagnie est née, s'est développée, je suis parti pour Bruxelles créer *Le Sacre du*

*Printemps*, fonder le Ballet du XX<sup>e</sup> siècle dans le désir, le besoin de relier le théâtre et la danse. J'ai conçu à ce moment-là un spectacle sur des textes de saint Jean de la Croix intitulé *A la recherche de Dom Juan*. Maria, que je ne connaissais pas personnellement, a accepté de participer au spectacle, d'autant que je lui demandai de le jouer en espagnol. Pour la première fois, elle allait jouer en espagnol ! Le spectacle alliait donc le théâtre, le cinéma, la musique et la danse, et suscita un grand intérêt - sans remporter un véritable succès : il semble qu'il était un peu en avance sur son temps. On voyait par exemple sur l'écran un gros plan de Maria pendant qu'elle participait à une action avec un danseur, chose couramment admise aujourd'hui mais que le public voyait pour la première fois en 1961 ou 1962... J'avais entremêlé des actions ambivalentes : pendant que se déroulait une corrida sur scène, on proje-

taît une course de voitures sur les écrans. J'avais ainsi recherché un heurt d'images entre notre époque moderne et la Renaissance.

## MARIA

**M**aria était vraiment extraordinaire dans ce travail ; la première fois qu'elle est venue au studio, je lui ai demandé de nous lire un texte de Jean de la Croix. Elle s'est assise sur une chaise parmi les danseurs et s'est mise à lire à voix très basse, en espagnol. Il s'est créé dans le studio une ambiance, je n'ose dire un moment de grâce, que je n'ai plus jamais rencontré depuis. Nous nous sommes arrêtés de bouger, de penser, de respirer, et quand elle eut terminé sa lecture, il y eut un temps de dix secondes, dix minutes ou dix heures, dont je me souviens comme d'un moment magique.

**M**aria a donc invité Vilar à venir voir ce spectacle qui sembla vivement le toucher, le troubler (je crois, je n'en suis pas sûr, je crois qu'il est venu le voir deux fois). Il m'en parla fort peu, restant très énigmatique. Peu de temps après, j'ai pu faire jouer ma *Reine Verte* avec Maria au Théâtre Hébertot. Naturellement, huit ou dix ans après, j'avais revu le texte pour Maria que je connaissais mieux, et Vilar est venu nous voir. C'est alors qu'il m'a écrit une lettre bouleversante. Nous nous étions vus deux fois. Je trouvais inimaginable qu'un monsieur comme Vilar, étant ce qu'il était, prît le temps d'écrire à un débutant au théâtre, une lettre de quatre pages, manuscrite, raturée, où il décrivait le spectacle avec une minutie, une acuité, une compréhension étonnantes. J'en étais d'autant plus heureux que ce spectacle n'a pas été compris lui non plus. Il proposait toujours ce mélange de théâtre, de musique, de danses, de cinéma, de cirque, de percussions... Ce fut un échec complet ! Il est amusant de se souvenir que Micheline Rozan produisait deux spectacles au même moment : *La Danse du Sergent Musgrave* avec Brook, et *La Reine Verte* avec moi. Deux échecs !

Paolo Bortoluzzi  
dans *Messe pour le temps présent*,  
créé au Festival d'Avignon, 1967.  
PHOTO MARIO ATZINGER



Samedi 26 octobre 1963

Cher Béjart,

*J'ai beaucoup aimé votre spectacle et j'ignore si, hier soir, j'ai été un bon interprète de mes sentiments.*

*Peut-être ai-je un peu trop insisté sur l'exécution scénique proprement dite, c'est-à-dire sur votre travail de metteur en scène, sur le style de vos interprètes : de Maria et Babilée, au onzième de vos camarades.*

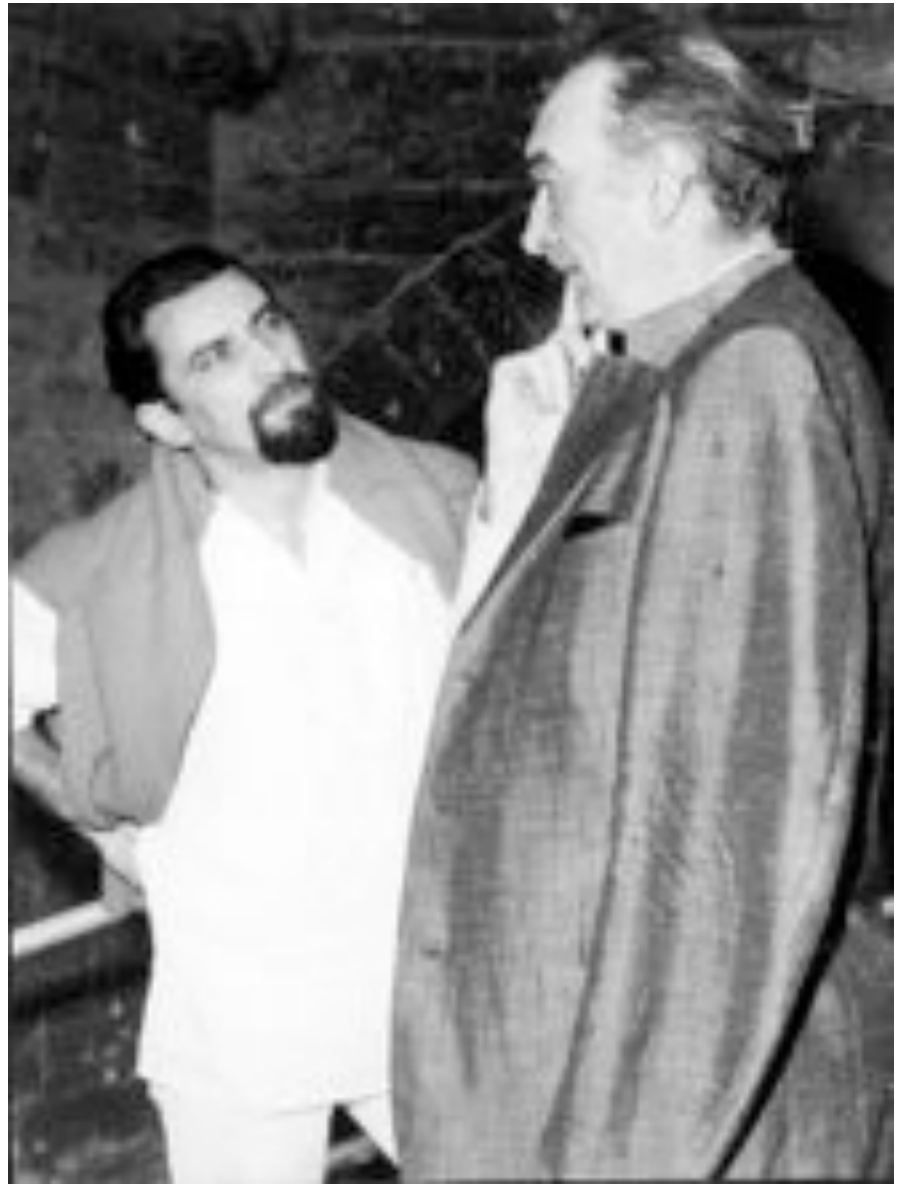
*Mais comment ne pas témoigner de son étonnement en présence de ce très précis et très pur réglage des choses de la scène (jusqu'à cette main de machiniste qui passe le «fil» à Babilée dans la baignoire, et qui le passe dans le style.)*

*Ceci dit, je sais bien que ce qui vous intéresse profondément, c'est l'œuvre elle-même, celle que vous avez conçue avant les répétitions, celle que vous souhaitiez. - Parlons d' « Eux », d'abord : s'ils ont tiqué, s'ils ont haussé les épaules en assistant à votre spectacle, c'est qu'ils aiment courageusement les choses qui ne les dérangent pas trop.*

*Moi, eh bien, je vous avoue tout bonnement, ce matin, que votre spectacle m'a dérangé !*

*Du moins, au cours du premier acte. Je ne savais comment faire le chemin avec vous, avec vos interprètes extraordinairement sûrs d'eux-mêmes pourtant, et de leur jeu. Et cependant, j'étais très disponible, très gentil dans la salle.*

*Ceci, jusqu'au moment où j'ai pensé un peu primairement sans doute que j'étais en présence de*



*nouveaux signes, d'un nouvel alphabet aussi bien. (C'est très beau à voir l'alphabet cyrillique, l'alphabet hébreu, l'alphabet chinois. Et le grec, donc ! Encore faut-il savoir les lire).*

*Mais, bon dieu, pourquoi vous reprocherait-on cela ? Il me semble que pour la bonne santé et la vie de notre métier, il faut vous en louer. Et vous en louer aussi et tout simplement parce que c'est 9 sur 10 très beau.*

*Si l'on est, donc, un peu dérouté, au début du spectacle du moins, par cette façon que vous avez de dessiner autrement que nous tous (auteurs ou metteurs en*

*scène), le «a», le «b» ou le «c», etc., on l'est aussi par le mariage incessant et sans préavis (j'allais écrire : polygamie ou cocuage, pourquoi pas ?) des différentes disciplines entre elles (l'art de la parole, du mime, de la danse, de la musique, de la concrète - pardon de l'électronique - et de celle qui vous séduit trop aisément : le cygne, par exemple).*

*Vous nous brusquez, en un mot.*

*Enfin, je suis de ces gens (je crois qu'ils sont très nombreux) qui résistent au viol. Je veux dire que nous aimons donner un sens à ces personnages symboliques dont vous avez fait vos deux prin-*

*cipaux personnages, n'est-ce pas : la Mort et l'homme. Et donner un sens aussi à tous ces personnages charmants que vous appelez «servantes» ou «madame bleue, madame rose, madame mauve», ou encore «gens dans le café».*

*Et à tous ces objets que vous savez si bien placer en scène ou éclairer : la rose, les annuaires téléphoniques, etc. Cette réserve que je me suis permis de vous faire, joue à plein sur le premier acte. Elle s'évanouit, elle s'est évanouie sans que j'y prenne garde au deuxième acte. Et je me suis laissé dorloter de plaisir (et caresser) au troisième. Voilà.*

*Ce qui change, c'est que, très souvent (mais pas toujours), c'est au moment où l'on est dérouté, et comme chaviré que l'on éprouve le plus grand plaisir.*

*Il va de soi qu'il vous faut donc continuer cette polygamie et dans ce style. Mais la prochaine fois, nous ménagerez-vous ? Eclaircirez-vous un tout petit peu les symboles, les signes, qu'ils soient personnages, objets ou situations ? Je me le demande et j'avoue que je suis perplexe, ce qui est une bonne raison pour ne pas manquer votre seconde œuvre de ce genre et que j'espère, pour nous tous, prochaine.*

Votre

Jean Vilar

◀ Maurice Béjart et Jean Vilar, Avignon, 1968.

Laura Proença et Paolo Bortoluzzi ▶ interprètent *Roméo et Juliette*, Festival d'Avignon 1967.

PHOTOS MARIO ATZINGER

## LA POLYGAMIE

Ce qui nous a réunis, c'est donc cette «polygamie». Nous voulions vraiment ce mariage inter-racial entre la danse et le théâtre. De cette époque date une certaine complicité avec Vilar ; il me disait avoir fait le tour de beaucoup de choses et se passionnait désormais pour l'opéra, ce qui était une raison supplémentaire pour nous d'être complices (je venais de monter *La Damnation de Faust* à Garnier). Vilar était préoccupé par la dimension gestuelle et musicale de l'opéra, et il me disait ne pas concevoir l'opéra sans la danse... Ni la musique. Il rêvait à haute voix d'un travail continu entre le musicien, le chorégraphe et le metteur en scène. Il était à la recherche d'un alphabet, comme il le dit si bien dans cette lettre, d'un alphabet porteur de sens

mais capable aussi de brouiller les pistes. Un sens trop clair devient banal, décevant. Les cathédrales émettent des signaux obscurs, mais qui invitent à un chemin, à prendre une route ensemble. En ce sens, il y a peut-être une dimension d'enseignement dans l'œuvre de Vilar, mais d'un enseignement sans didactisme, sans certitude, l'enseignement d'un savoir à venir et à partager.



## AVIGNON

C'est sans doute de ces conversations informelles, amicales, qu'est née l'idée de faire venir la danse à Avignon. Il était encore assez hésitant, cependant, pour me demander de présenter des œuvres du répertoire. Nous avons donc proposé le *Boléro* de Ravel, et d'autres œuvres déjà jouées qui rencontrèrent effectivement un public. Il me demanda donc de penser à créer des œuvres nouvelles pour Avignon, et ce fut en 67 *Messe pour le temps présent*.

Je ne suis pas un homme de mémoire, mais je reste frappé par l'acuité, par la capacité de perception, d'intuition, qu'a eue Vilar à l'égard de *La Reine verte*, point de départ de tout. Très curieusement (ou très naturellement ?), il m'a demandé de reprendre *A la recherche de Dom Juan* pour Maria à Avignon. Mais une mise en scène ne dispose que de quelques années de vie... Nous avons donc conçu un nouveau spectacle intitulé *A la recherche de...* où nous reprenions effectivement certains textes de saint Jean de la Croix augmentés de nombreux autres. Dans cette *Recherche* se trouvait *La Nuit obscure*, *Bakhti*, et *L'Art*

*de la barre*. Ce dernier ballet n'était pas une nouveauté. Vilar l'avait déjà vu et le souhaitait dans la Cour d'honneur. Cette idée m'étonna, et j'essayai de lui en montrer tous les dangers : la barre met en œuvre une telle intimité du danseur, seul avec son métronome... D'autant que les deux autres ballets étaient très silencieux, très peu musicaux. Je redoutais l'austérité d'une telle soirée... *L'Art de la barre* faisait se succéder une douzaine de danseurs, dans un petit espace avec une grande économie de mouvement. Il était si austère et dépouillé qu'il me paraissait aller à l'encontre du style épique de la Cour d'honneur. Jean me dit simplement : «Je veux *L'Art de la barre* à Avignon». Il avait raison parce qu'il avait toujours raison. Lors de la dernière répétition, il était assis à côté de moi. Chaque entrée de danseur allant vers son exercice était très lente. Il y avait un bref contact entre le nouveau danseur et le précédent, qui se déplaçait tout aussi lentement pour laisser la place au nouveau venu... Dans la Cour, peut-être contre toute attente, on avait encore ralenti les entrées. Les danseurs étaient dans une immense solitude, seulement accompagnés du bruit du métronome. Puis ils se livraient à des exercices aussi abstraits qu'un vers de Racine. Au milieu du ballet, Vilar me prend la main et me dit : «Voilà, c'est ça la tragédie grecque.» Sans Vilar, jamais je n'aurais présenté ce ballet dans la Cour d'honneur. J'aurais imaginé des œuvres plus monumentales, et c'était comme si nous



◀ Paolo Bortoluzzi et Jaleh Kerendi ▶  
répètent *Bacchanale*,  
Festival d'Avignon 1966.  
PHOTOS MARIO ATZINGER

transportions une pièce de Ionesco de la Huchette sur cet immense plateau ! Il n'est finalement pas étonnant que, quelques années plus tard, *En attendant Godot* y ait trouvé sa place.

## L'OPÉRA

Lorsque Vilar m'a associé à sa réflexion sur la réforme de l'Opéra de Paris, j'étais très enthousiaste d'abord de travailler avec lui et Pierre Boulez, et de voir enfin prendre corps l'idée qui nous était si chère de faire vivre ensemble le théâtre et la danse. Après avoir travaillé avec Maria Casarès, Robert Hirsch, Didier Sandre, je reste très attaché à cette vision d'ensemble, cette espèce de synthèse entre le chant, le parler, la danse, la pantomime... Aussi collaborer avec Vilar à la création d'un «alphabet» devenait une entreprise bouleversante ; Vilar n'était pas seulement le plus grand metteur en scène des dernières années, mais il était aussi un penseur du XX<sup>e</sup> siècle. Il avait pour le théâtre une pensée nouvelle, par rapport à ses fonctions sociales et morales. Il pensait le théâtre en termes de direction de vie. Il était, pour moi, un directeur de vie.

Je voudrais dire les choses avec simplicité : Vilar était plus que le théâtre. Bien plus que le théâtre. On peut dire que tel metteur en scène actuel obtiendra des réussites ponctuelles plus importantes que telle ou telle mise en scène de Vilar, mais aucun ne l'égale dans son œuvre. A la limite, il pouvait rater une

### MAURICE BÉJART ET LE BALLET DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE AU FESTIVAL D'AVIGNON

*Bacchanale*, musique Richard Wagner, 1966

*Boléro*, musique Maurice Ravel, 1966

*Cygne*, 1966

*Erotica*, musique Tadeusz Baird, 1966

*L'Art de la barre*, musique Johann Sebastian Bach, 1966

*Pas de deux - Opus 5*, musique Anton Webern, 1966

*Sonate à trois*, musique Béla Bartok, 1966

*Variations pour une porte et un soupir*, musique Pierre Henry, 1966

*Messe pour le temps présent*, musique Pierre Henry, création à Avignon en 1967 et reprise 1968

*Roméo et Juliette*, musique Hector Berlioz, 1967 et 1969

*Bakhti*, création à Avignon en 1968, reprise en 1969

*Cantates*, musique Anton Webern, 1968 et 1969

*Nuit obscure* d'après saint Jean de la Croix, création à Avignon en 1968, reprise 1969

*Le Sacre du printemps*, musique Igor Stravinsky, 1968

*Ni fleurs ni couronnes*, musique Fernand Schirren, 1968

*Les Quatre fils Aymon*, chorégraphie Lorca Massine et Paolo Bortoluzzi, musique Fernand Schirren, 1969



mise en scène, un spectacle, il défendait autre chose que le spectacle immédiat. La nature du théâtre est de disparaître. Seules restent les œuvres écrites. Or l'aventure de Vilar est une œuvre qui perdure, et le théâtre ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui sans Vilar. Quand je dis qu'il s'agit d'une œuvre directrice de vie, c'est qu'il s'agit pour moi d'une totalité. Je suis quelqu'un qui souffre de la division, division de l'être, du travail. Vilar offre l'exemple d'une unité, et il s'associait, par exemple avec Boulez, avec un autre chercheur d'unité : il est très rare qu'un compositeur soit aussi un grand chef d'orchestre, un grand interprète. Boulez et Vilar ont ceci en commun : ce sont des créateurs qui sont aussi de grands interprètes.

L'abandon du projet de réforme de l'Opéra est une décision personnelle de Vilar. Il l'a prise sans nous consulter. Bien sûr il y a le désaveu politique circonstanciel (le discours de de Gaulle, etc.). Mais le renoncement de Vilar, à mes yeux, répond à des causes plus graves et plus anciennes. C'est le désaveu de toute une politique artistique française. Il faut bien dire qu'il y a en France une constante, de droite ou de gauche, qui consiste à beaucoup promettre et à ne rien faire, ou très mal. Ce qui vient de se passer à la Bastille n'est que la répétition, à peu de choses près, de ce qui nous serait arrivé si nous étions allés au bout du chemin. Le projet Barenboïm-Chéreau, mon projet d'école à Paris qui a tenté de vivre pendant trois ans, sont autant d'exemples de l'usure à laquelle les artistes sont soumis pour que finalement il ne se passe rien. De la même façon, au fur et à mesure que le

temps passait, nous voyions le rideau de fer de l'Opéra tomber lentement, et il aurait bien fini par nous écraser. Quand j'ai appris la «démision» de Vilar, j'ai été soulagé.

## JUILLET 68

Les événements de 68 à Avignon n'avaient rien à voir avec ceux de 68 à Paris. La formule «Vilar-Béjart-Salazar» était d'autant plus drôle que je revenais alors d'une tournée au Portugal avec ma compagnie. A la fin de notre première, je me suis adressé au public. Le lendemain j'étais incarcéré, puis expulsé du Portugal en voiture cellulaire, menottes aux poignets. On m'a débarqué sur une frontière espagnole, en pleine nature... Arrivé à Avignon, Maria m'a alerté. On pressentait une sorte de complot contre Avignon : il ne fallait pas qu'Avignon ait lieu. Mai 68 était fini. J'avais été très touché par ce mouvement d'enthousiasme, d'inconscience, de justesse, de vérité, de beauté même bien qu'il ait avorté. Juillet 68 n'est plus mai 68. Quelque chose est mort entre mai et juillet 68, c'est l'enthousiasme. Les ratés du mouvement de mai, et surtout les ratés du spectacle, sont venus s'attaquer à un théâtre majeur qui avait prétendu à une action, une responsabilité sociales. Vilar, démocrate passionné, a prêté le flanc au débat sans comprendre le ressentiment, la rancœur de ses adversaires. Il avait tout simplement affaire à des ratés, à une opposition qui ne venait pas de haut, mais de bas. Jusqu'à Julian Beck... Malgré son talent (car le

Living Theatre nous a beaucoup apporté à tous), Julian Beck s'est comporté comme un opportuniste parce qu'il était au bout du rouleau, au bout de ce qu'il avait à faire et à dire. D'ailleurs le Living a disparu aussitôt après. Le Living était né pour mourir, pour s'autodétruire. Je pense que Beck a souhaité cette mort-là en essayant de tuer le Festival, de l'emporter dans sa propre disparition. Il aurait préféré cela à une mort naturelle. Si Vilar avait compris cela, il aurait sans doute fait la même chose, mais il n'aurait pas souffert. Or il était très abattu, atteint dans sa morale, son éthique, et il a sans doute perdu certains de ses moyens comme un noyé fait des mouvements qui l'enfoncent au lieu de le sauver. Mais je ne peux absolument pas juger. Il a fait comme toujours ce que sa conscience lui dictait.

Je ne pense pas pouvoir jamais renouer avec Avignon. Je n'aime guère le dispositif actuel, ni remettre les pieds dans de vieilles traces. Nous étions convenus avec Jean, après 1969, qu'il fallait passer la main, attendre quelques saisons avant de revenir. Et puis Jean est mort. Dans les années 1974 nous avons travaillé avec Paul Puaux à un projet séduisant au départ : en s'appuyant sur une excellente administration avec Puaux, il était question de donner chaque année la direction artistique du Festival à un créateur, qui assurerait une création et veillerait à la programmation du reste. Ce créateur aurait pu appartenir tour à tour à différentes disciplines. Cette idée n'a pas fonctionné... Dernièrement j'ai étudié avec Alain Crombecque un projet de mise en scène théâtrale pour la



cour des Carmes, mais cela n'a pas abouti non plus. Non, il ne faut pas revenir... Il faut rester sur ce que nous avons fait.

**E**n m'invitant de la sorte à rassembler des souvenirs, je ne vois qu'un mot pour définir Vilar, le mot *secret*. Je sentais quelque'un à la fois complice, fraternel, et profondément secret, énigmatique, intimidant. Il m'intimidait parce qu'il était Vilar, qu'il m'avait appris mon métier, mais plus encore par ce secret, ce mystère que je ne suis jamais arrivé à percer, à décrypter. Il était souvent impénétrable, non pas à la façon d'une pierre, d'un roc, mais comme, par exemple Greta Garbo était impénétrable... Sans exagérer l'expression, Vilar avait quelque chose de tellurique (le personnage n'était pourtant pas

tellurique), en ce sens qu'il a arraché le théâtre au monde du théâtre. Tout en faisant du « bon théâtre » - et sans concession ni clin d'œil ni décors... -, il a fait autre chose que du théâtre. C'est pourquoi l'on pourra comparer Vitez à Chéreau ou Planchon à Lavelli, mais on ne peut comparer Vilar à personne. Il échappe au circuit, il échappe au théâtre, alors même que le théâtre lui doit tout. Il reste un solitaire unique. Il ne s'agit pas avec lui d'aimer ou de ne pas aimer, sa démarche ne ressemble à aucune autre. En art, ce qui compte, c'est de dépasser son art. Quand un peintre n'est plus seulement un peintre, quand Wagner n'est plus seulement un musicien, quand il passe de l'autre côté de son propre miroir... Alors l'artiste se met à sourire du sourire de Léonard de

Vinci. Tous les personnages de Vinci ont le même sourire, aussi bien Bacchus que Mona Lisa. Cette ironie discrète, secrète, était dans le sourire de Vilar.

**Entretien avec Jacques Téphany  
pour *Les Cahiers de l'Herne*,  
septembre 1991.**

▲ Jorge Donn et Tania Bari dans *Bakhti*, créé au Festival d'Avignon 1968. PHOTO MARIO ATZINGER

## VIDÉOS AUTOUR DE MAURICE BÉJART

### À LA MAISON JEAN VILAR...

*Symphonie pour un homme seul*, interprété par Maurice Béjart et Michelle Seigneuret. Réal. Louis Cuny, 1955 (15mn).

*La Reine verte*, avec Maria Casarès, Jean Babilée, Monique Chaumette, Laura Proença. Réal. Robert Mazoyer, 1964 (54mn).

*Boléro*, (Ravel), avec Douchka Sifnios. Réal. Jean-Marc Landier, 1961. (20mn).

*La Neuvième symphonie* (Beethoven), réal. R. Benamou. 1964 INA (35mn).

*Maurice Béjart répète « Messe pour le temps présent »* (Festival d'Avignon 1967). Réal. Jean Fléchet (10mn).

*Le Danseur : Jorge Donn*. Réal. Maurice Béjart, 1968. INA (56mn).

*Les Plaisirs de l'île enchantée*, mise en scène de Maurice Béjart, avec la Comédie Française. Réal. Dirk Sanders, 1980 (3h28)

*Bakhti*, ballet d'inspiration indienne avec Paolo Bortoluzzi, Hitomi Asakawa, Jorge Donn, Tania Bari, Germinal Casado... Réal. Maurice Béjart, 1981. RTBF (1h20).

*Le Temps d'un ballet*, réal. François Reichenbach, 1981 (1h).

*Nuit blanche de la danse à Leningrad* : Le Ballet du XXe siècle et le Ballet du Kirov. Réal. Youri Serov, 1987 (1h25).

*Maurice Béjart : 70 ans* : spectacle donné à Lausanne en 1997. Avec Maguy Marin, Carolyn Carlson, Patrick Dupont...

*B comme Béjart et Boléro*. Réal. Marcel Schüpbach, 2001 (1h47)

▼ Maurice Béjart et Jean Vilar dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, 1966.  
PHOTO SUZANNE FOURNIER





# B comme Béjart

NOËLLE GUIBERT

*La personnalité et l'œuvre de Maurice Béjart ont ceci de particulier qu'elles n'ont laissé personne indifférent. Béjart a ses détracteurs, comme ses inconditionnels conviés au rendez-vous de ses spectacles au moins une fois par an, à Paris, ou ailleurs, au cours de ces nombreuses tournées qui lui ont fait parcourir le monde. Homme de passion, il a créé de la passion pour la danse dans tous les milieux sociaux ou culturels.*

Depuis *Symphonie pour un homme seul* en 1955, un moment de l'histoire de la danse, jusqu'à sa récente disparition, soit durant un peu plus d'un demi-siècle, Béjart a créé près de deux-cent-cinquante ballets, un record de durée et de créativité pour un homme de spectacle.

Durant toute sa vie, Maurice Béjart aura alimenté la chronique, les journaux, les « people » comme les publications spécialisées. Il a suscité nombre de réflexions, d'ouvrages, de controverses sur la danse contemporaine, tant son art marque l'insertion de la danse dans le milieu du grand public, celui qui fréquente d'immenses salles de spectacle. Béjart a fait de la danse contemporaine un art populaire, on l'a beaucoup dit. C'est vrai. En cela, il s'est régulièrement réclamé de Jean Vilar comme en témoigne son premier essai autobiographique, *Un instant dans la vie d'autrui*. (\*) « Maurice Huisman, [le directeur du Théâtre de La Monnaie de

Bruxelles] rêvait d'un spectacle populaire. Le mot est sujet à caution, mais pas l'idée. Jean Vilar l'avait déjà démontré dans le domaine du théâtre parlé ». Béjart devait en effet participer à quatre festivals d'Avignon, de 1966 à 1969.

Photographié à l'envi, tant est sculpturale sa plastique, son visage de faune a la ressemblance de ces symboles d'ornemanistes, qui ornent les architectures de pierre, les livres anciens, ou la peinture de symboles secrets.

Maurice Béjart est un mystère. Aussi critiqué qu'admiré et reconnu, il s'est exilé de France, tout en y revenant régulièrement présenter ses spectacles, qui ont sillonné la terre.

Citoyen du monde, la France devenait trop petite pour lui, il choisit un pays de vieille tradition neutraliste dans l'histoire européenne, la Belgique, pour asseoir cette identité.

\* Maurice Béjart. *Un Instant dans la vie d'autrui*. Flammarion, 1979, p. 157.

Tout ce qui paraîtrait éclectique venant d'un autre retrouve sens avec Béjart qui harmonise les lieux et les gens, les arts, la littérature et la philosophie qui nourrissent les thématiques de ses chorégraphies. Il fédère tout cela avec élégance, enthousiasme et une clarté d'expression qui concrétisent tout son art et tout son style propre.

Béjart a toujours eu le goût du métissage, pour les musiques sur lesquelles il crée, avec ses compagnies dont les danseurs viennent de toutes les parties du monde, comme pour ses sources d'inspiration qui empruntent à l'Asie comme à l'Afrique. Son attrait pour l'Orient, sa philosophie, ses religions en font un citoyen du monde comme Ariane Mnouchkine ou Peter Brook. Il est souvent plus proche d'eux que de ses camarades - danseurs ou chorégraphes contemporains. Pour mobiliser son public, il met des musiques connues de tous au service de ses chorégraphies, de grands classiques comme des œuvres de commande aux compositeurs d'aujourd'hui. La plus exemplaire de toutes est la partition du *Boléro* de Maurice Ravel, une chorégraphie créée par Douchka Sifnios en 1961, reprise en 1977 par Maïa Plissetskaïa, et rendue célèbre par Jorge Donn dans le film de Claude Lelouch, *Les Uns et les autres* : un moment de ferveur populaire, qui se transmet sans faiblir.

Fasciné par le théâtre, Béjart a su donner des qualités dramatiques à ses créations. Il participe de la famille des gens de spectacle, celle de ceux qui dansent, jouent, écrivent, enseignent. Il appartient à cette élite des maîtres. Rien ni personne du monde artistique ne lui est étranger. En cela il est plus proche des sphères anglo-saxonnes que continentales.

La personnalité attachante de Maurice Béjart s'affirme dès le début de sa carrière avec le choix de son pseudonyme. Il ne pouvait s'offrir Molière, alors il prit le nom de Béjart. Sa notoriété est presque envahissante dans un domaine où les grands noms ne sont pas si nombreux, même s'ils brillent beaucoup.

## QUELQUES REPÈRES :

Depuis l'expérience au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles où il monte *Le Sacre du printemps* en 1959, et la création du Ballet du XX<sup>e</sup> siècle, Béjart va à la rencontre de vastes audiences. En octobre, 1964, il présente la IX<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven au Cirque royal de Bruxelles. Il en fait un message de tolérance, et de paix. Béjart veut unir les êtres, les races et les cultures Sa compagnie, très cosmopolite, rassemble alors des danseurs de 23 nationalités. Percussions et bongos africains prennent le relais de la musique de Beethoven. L'œuvre s'achève sur des rondes, symbole de la fraternité entre les peuples. Ce ballet sera présenté aux Jeux Olympiques de Mexico devant 24 000 personnes. Il entre au répertoire de l'Opéra de Paris en 1996, lors de représentations

données au Palais omnisports de Bercy devant les foules enthousiastes.

Grand admirateur de Shakespeare, dont il a toujours les œuvres complètes avec lui, et amateur de Berlioz, Béjart délivre avec *Roméo et Juliette* en 1967 un nouveau message de fraternité et d'amour. Il montre comment la haine et la guerre condamnent à mort le couple mythique et la société qui l'entoure. Le ballet s'achève par la diffusion de voix off « Faites l'amour pas la guerre » slogan qui a déjà des résonances du mouvement hippy et des événements de Mai 1968. Dans le final du ballet, Béjart ressuscite tous les personnages, qui reviennent en scène, et le spectacle s'achève sur une note d'espérance.

La même année, 1967, pour le Festival d'Avignon, auquel il participe pour la deuxième fois, il monte *Messe pour le temps présent*, œuvre dédiée au danseur Patrick Belda, son fils spirituel, décédé accidentellement. L'œuvre s'intéresse à ce qui caractérise fondamentalement l'homme en faisant appel à des textes bouddhiques, bibliques et nietzschéens dits par des acteurs qui participent au spectacle. Les plus beaux tableaux sont « le Souffle », et « la Nuit ». D'autres, comme « la Danse », magistralement interprétés par Paolo Bortoluzzi sur des jerks de Pierre Henry et « Mein Kampf », donnent au spectateur l'occasion de se détendre pour mieux se concentrer ensuite dans ce spectacle sans entracte. La pièce s'achève par « l'Attente, » tous les danseurs revenant en scène avec des petits phares tournants et conduisant les spectateurs à quitter peu à peu la salle en silence.

En 1975, dans *Notre Faust* Ed'après Goethe, sur de la musique de Bach et des tangos argentins, Béjart donne des pistes autobiographiques, comme il le fait avec une grande partie de son œuvre. Les deux principaux personnages, *Faust* et *Méphisto*, n'étaient-ils pas ceux qu'il interprétait enfant, avec sa sœur, se réservant déjà le rôle de Méphisto ? L'œuvre traite de la solitude de l'homme en proie à ses illusions, incapable d'aimer vraiment et d'atteindre les autres, victime de la séduction des forces du mal. *La Gaîté parisienne* (1978) va plus loin encore dans l'autobiographie et met en scène Bim, le jeune Béjart qui vit à Paris ses années d'apprentissage. Plus tard, en 1999, dans son *Casse-Noisette*, il évoque son enfance et son amour pour sa mère trop tôt disparue.

Attiré par la mystique orientale, il a puisé ses premières sources dans la bibliothèque de son père, le philosophe Gaston Berger. *Bhakti* créé en 1967 au Festival d'Avignon met en scène les couples divins du panthéon hindouiste : Rama-Sita, Krishna-Radha et Shiva-Shakti. Sur de la musique indienne, donnant aux personnages sacrés les mudras qui les identifient, Béjart utilise une gestuelle qui lui est propre, opérant un métissage très réussi. Toujours en quête de spiritualité, Béjart se convertit au chiisme, lors d'une tournée de 1973 en Iran où il crée *Golestan* pour le Festival de Baalbek. L'Orient est présent dans nombre de ses bal-

◀ Page 16 : Maurice Béjart, Avignon 1968.  
PHOTO MARIO ATZINGER.

Maria Casarès interprète  
*La Reine verte*, 1963. PHOTO ROGER PIC  
/ BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. ▶



lets comme dans *Casta Diva* (1980, dont Béjart est l'interprète et qui emprunte au kabuki, au nô et au bunraku), dans *Kabuki*, légende japonaise (1986), *Les Illuminations* (1979), ballet qui suit la trajectoire du soleil en Asie pour évoquer les différentes religions orientales.

D'autres ballets font référence à la mystique chrétienne comme *Nuit obscure* (Festival d'Avignon, 1968) sur des textes de saint Jean de la Croix dits par Maria Casarès, qui incarne la divinité alors que Béjart est « l'adorateur ».

Après l'union charnelle et mystique, le dieu et sa créature vont échanger leurs rôles, illustrant le vers : « La bien aimée en l'aimé transformée ».

Homme de théâtre, Béjart l'a été par ses écrits et par ses œuvres. *La Reine verte* (1963), dont il a

écrit le texte, *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert créée par la Compagnie Renaud-Barrault en 1967, dont les traces sont très présentes dans le fonds Renaud-Barrault du département des Arts du spectacle à la BnF. A deux reprises il a travaillé sur la scène de la Comédie-Française, pour son *Molière imaginaire*, dont il a tenu le rôle-titre en alternance avec Robert Hirsch en 1976, et *les Plaisirs de l'île enchantée* en 1980 avec la troupe des Comédiens français.

En 1985, il monte à Bruxelles *Cinq nô modernes* de Mishima, dans une traduction de Marguerite Yourcenar. Son œuvre s'est aussi inspirée de pièces de théâtre comme *Sonate à trois* en 1957 d'après *Huis clos* de Sartre, *Les Chaises* en 1984 d'après Ionesco, et *L'Heure exquise* en 1998 d'après *Oh ! les beaux jours* de Beckett.

Il écrit pour les auteurs et les artistes qu'il aime des sortes de biographies imaginaires. La plus belle reste *Nijinski, clown de Dieu*, en 1972, pièce dans laquelle Jorge Donn trouve l'un de ses plus grands rôles en incarnant le danseur mythique des Ballets russes. Béjart évoque aussi Baudelaire (*Baudelaire* en 1968), Artaud (*Héliogabale* en 1979), Mallarmé (*Pli selon pli* en 1975), René Char (*La Lettera amorosa* en 1969), Federico Fellini (*Ciao Federico* en 2003), Barbara et Jacques Brel (*Lumière* en 2001).

Il a rassemblé au Ballet du XX<sup>e</sup> siècle, puis au Béjart ballet Lausanne des solistes de classe internationale : Tania Bari, Germinal Casado, Paolo Bortoluzzi, Jorge Donn, Woytek Lowski, Victor Ullate, Suzanne Farrell, Maïna Gielgud... Il a aussi créé des chorégraphies pour les plus





grands danseurs du monde comme Rudolf Noureev, Maïa Plissetskaïa Vladimir Vassiliev, Jean Babilée, Mikhaïl Barichnikov, Sylvie Guillem...

En 1970, Béjart fonde son école pluridisciplinaire *Mudra* à Bruxelles. Il s'agit de former, non pas des danseurs pour le Ballet du XX<sup>e</sup> siècle, mais des artistes complets. Si de jeunes chorégraphes se sont élevés contre sa conception de la danse au prétexte qu'elle n'innovait pas assez, Maurice Béjart a quand même concouru à son développement en contribuant à former des chorégraphes comme Dominique Bagouet, Bernardo Montet, Maguy Marin, Natcho Duato ou Anne-Teresa de Keersmaeker. *Mudra* devient *Rudra* à Lausanne en 1992 sous la co-direction de Michel Gascard.

◀ *Nijinski, clown de Dieu*, 1972. PHOTO CÉCILE COUTIN / BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE.

Maurice Béjart a « dansé sa vie »,\* sa clarté d'expression et sa pédagogie, héritée de son père, font de lui un jalon essentiel dans l'histoire de la danse et du spectacle. Pour cette raison il restera vivant dans les mémoires de ceux qui l'ont connu et aimé, et très présent dans les collections de la Bibliothèque nationale de France.

\* Titre d'un ouvrage de réflexion de Roger Garaudy, paru au Seuil en 1973, que Béjart reprend en partie pour intituler son livre *Danser le XX<sup>e</sup> siècle*, paru chez Hatier en 1977.

▲ *Boléro* interprété par Douchka Sifnios, 1961. PHOTO ROGER PIC / BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE.

## MAURICE BÉJART ET SES COMPAGNIES

### DANS LES COLLECTIONS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

...Tellement présent dans la mémoire immédiate. Où se situe l'héritage patrimonial de Béjart quant aux traces ? Sur les postes informatiques à la disposition de tous aujourd'hui, du moins dans les bibliothèques ou sur la Wifi, si on interroge les bases de données, les fichiers, les moteurs de recherche, Béjart fait exploser l'interrogation.

Dans l'océan de traces, de témoignages, la photographie les images animées occupent une place prépondérante, celles qui parlent le mieux à la mémoire improbable, à la recherche de sens de son travail de directeur de troupe, et de passeur auprès du public d'un art chorégraphique renouvelé, mais solidement arrimé aux enseignements des maîtres.

Cette richesse des images arrêtées pourrait paraître paradoxale en raison de la défiance qu'exprima Béjart à plusieurs reprises sur la photographie mais aussi sur le film qui retient des gestes parasites. Il ne s'obstinera pas dans une position qui aurait effacé ces excellents supports de mémoire et de transmission.

Si la documentation qui le concerne n'est pas prioritairement conservée en France, puisque le Ballet du XX<sup>e</sup> siècle s'était établi à Bruxelles et le Béjart ballet Lausanne en Suisse, la Bibliothèque nationale de France, au travers de son département des Arts du spectacle,

a pris soin de suivre cette carrière sans égale. L'une des biographes de Béjart, Marie-Françoise Christout, fut longtemps conservateur à la Bibliothèque nationale.\* Aussi les dossiers documentaires constitués à la BnF depuis la création de ses collections, avec les réactions à chaud de la critique et du public, sont-ils irremplaçables. L'itinéraire de Maurice Béjart est couvert par les dossiers de presse constitués dès le début de sa carrière, des Ballets romantiques et des Ballets de l'Etoile (dossiers cotés Rsupp.) au Ballet du XX<sup>e</sup> siècle (dossiers cotés SW) au Béjart ballet Lausanne (dossiers cotés WN) montrant la plasticité de ses mouvements qui se transmet à ses troupes successives. Programmes et affiches identifient des noms, danseurs, artistes, des titres d'œuvres, associations inattendues parfois avec des noms comme ceux de Jacques Brel, Barbara, ou la Comédie-Française, le Festival d'Avignon.

La beauté plastique de ses grands danseurs est, elle aussi, immortalisée par la photographie, comme le rayonnement solaire de Jorge Donn, l'un de ses plus grands inspirateurs. Les photographes, les plus connus, s'offrent les images de son geste. Dans les différentes collections du département des Arts du spectacle, de grandes signatures de la photographie de scène : Roger Pic, Daniel Cande, Marée-

Breyer... se sont attachées à fixer l'image de Béjart, celle de ses troupes successives, celles de ses danseurs.

Le fonds consacré aux archives de Madeleine Renaud et de Jean-Louis Barrault au Département des Arts du spectacle est exemplaire de ce que peut représenter Maurice Béjart dans le profil d'une collection : *la Tentation de Saint Antoine*, représentée à l'Odéon en 1967 dans la mise en scène et l'adaptation de Béjart d'après Flaubert, avec les annotations de J-L Barrault sur le texte de la Pléïade, le relevé de la mise en scène établi par Michel Bertay, les cahiers de régie, les programmes, la presse, les photographies et les maquettes de Germinal Casado pour les costumes, en plus d'une correspondance avec Jean-Louis Barrault ...

Le département conserve également de nombreuses traces des scénographies des spectacles de Béjart : maquettes d'Abel Rilliard pour le décor de *Haut voltage*, création de 1956, et une maquette en volume de Bernard Daydé pour la reprise de 1963, des maquettes de décors et de costumes de Louis Touchagues pour *La Belle au bois* en 1955.

La Bibliothèque -musée de l'Opéra, attachée, rappelons-le, à la Bibliothèque nationale de France, conserve des documents relatifs aux spectacles montés par Maurice Béjart pour l'Opéra de Paris : dossiers d'œuvres, photographies, documents liés à l'élaboration des spectacles comme les nombreuses maquettes de décors et de costumes de Germinal Casado, pour *la Damnation de Faust* (1964), les

maquettes de costumes du même décorateur pour *Renard* en 1965, les esquisses de Joëlle Roustan et Roger Bernard pour *Les Noces* en 1965, des maquettes de costumes de Joëlle Roustan pour *L'Oiseau de feu* en 1970, les maquettes de Burrett pour *Serait-ce la mort ?* en 1979. On trouve également dans ses collections une correspondance entre Jean Laurent et Maurice Béjart en 1954 et des propositions de création de ballets

S'agissant des images animées, le Département de l'audiovisuel de la BnF conserve et restaure des vidéogrammes objets de captation, des films et des DVD en assez grand nombre. Citons *Chroniques de France* de J. Kébadian, 1963-1978, *Lar Lubovitch* vu par Béjart, Expressions TF1, 1977, *A la recherche de la danse*,

par les Ballets du XX<sup>e</sup> siècle en 1970, *the Art of the 20th century Ballet*, 1991, et 1993, *Le Danseur Maurice Béjart et les danseurs du Ballet du XXe siècle*, 1994 *Bienvenue à l'Académie française*, séquence F3 pour l'émission de Jean-Marie Cavada, 1995, *Ballet for life*, 1997, *Divine*, 1998, *Gita Govinda*, récitée par Maurice Béjart, (sans date), *B. Comme Béjart* (DVD), 2002 *The Best of Maurice Béjart*, 2006, *Brel, Barbara*, DVD 2006,

Soulignons enfin que l'association Jean Vilar conserve précieusement au sein du fonds des archives de Vilar des documents nombreux qui illustrent la collaboration des deux praticiens, leur correspondance attestant de leur connivence, mais sans sacrifier aux concessions.

Ainsi associée à la Maison Jean Vilar, la Bibliothèque nationale de France, au cœur de sa mission, est-elle un lieu de mémoire irremplaçable pour une connaissance de l'œuvre de Maurice Béjart dans le spectacle vivant et pour la sauvegarde de sa trace.

Noëlle Guibert, Directrice,  
Simone Drouin  
avec la collaboration  
de Cécile Coutin  
BnF, Dpt des Arts du spectacle

Remerciements à Marie-Claude Billard,  
BnF, Maison Jean Vilar

\*Marie-Françoise Christout.  
*Maurice Béjart*, Chiron, 1988

Marie-Françoise Christout. *Béjart*.  
Seghers, 1972. Collection Théâtre  
de tous les temps.

▼ Jacqueline Rayet et Jean-Pierre  
Bonnesfous dans *Webern Opus V*,  
1966. PHOTO ROGER PIC /  
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE.

