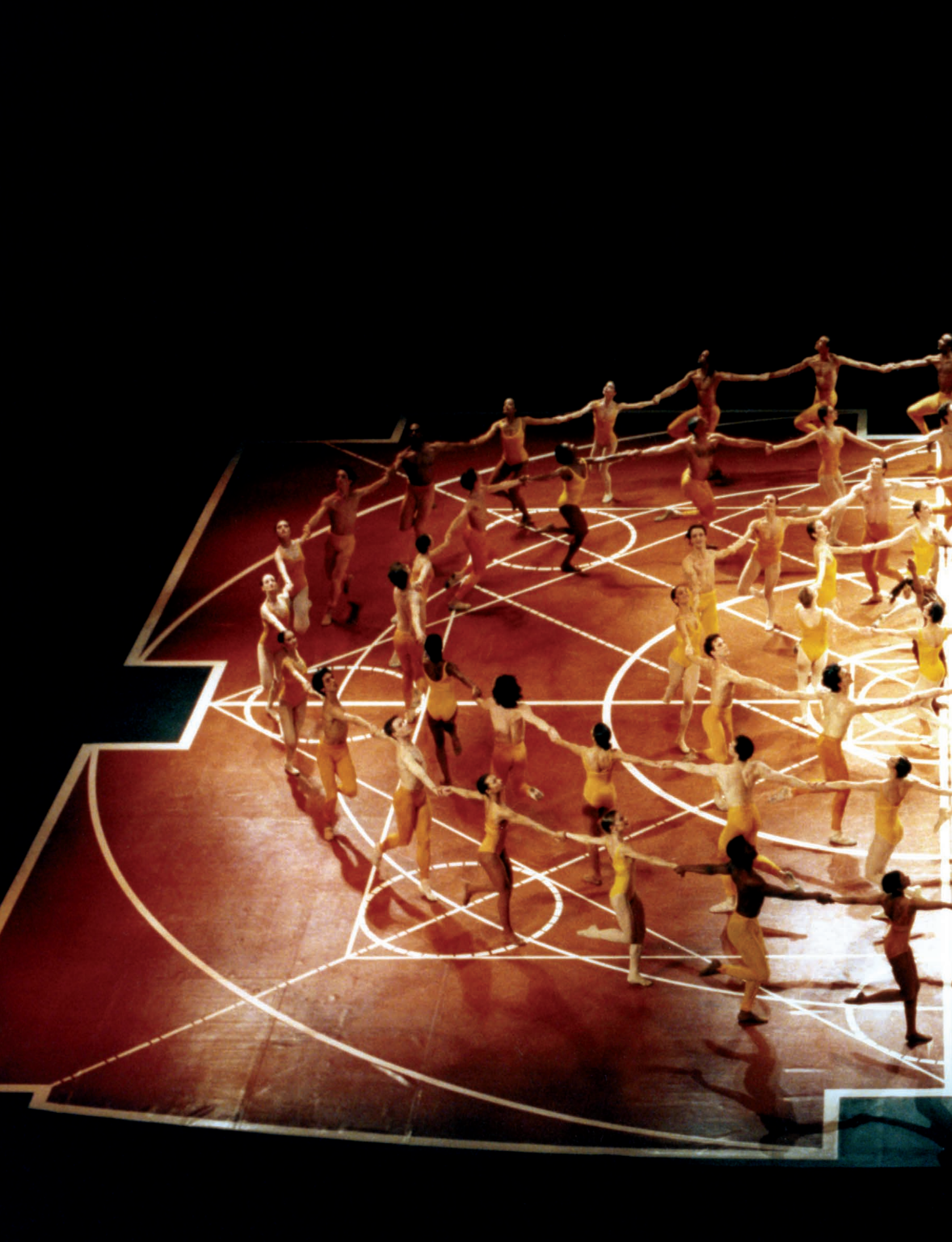
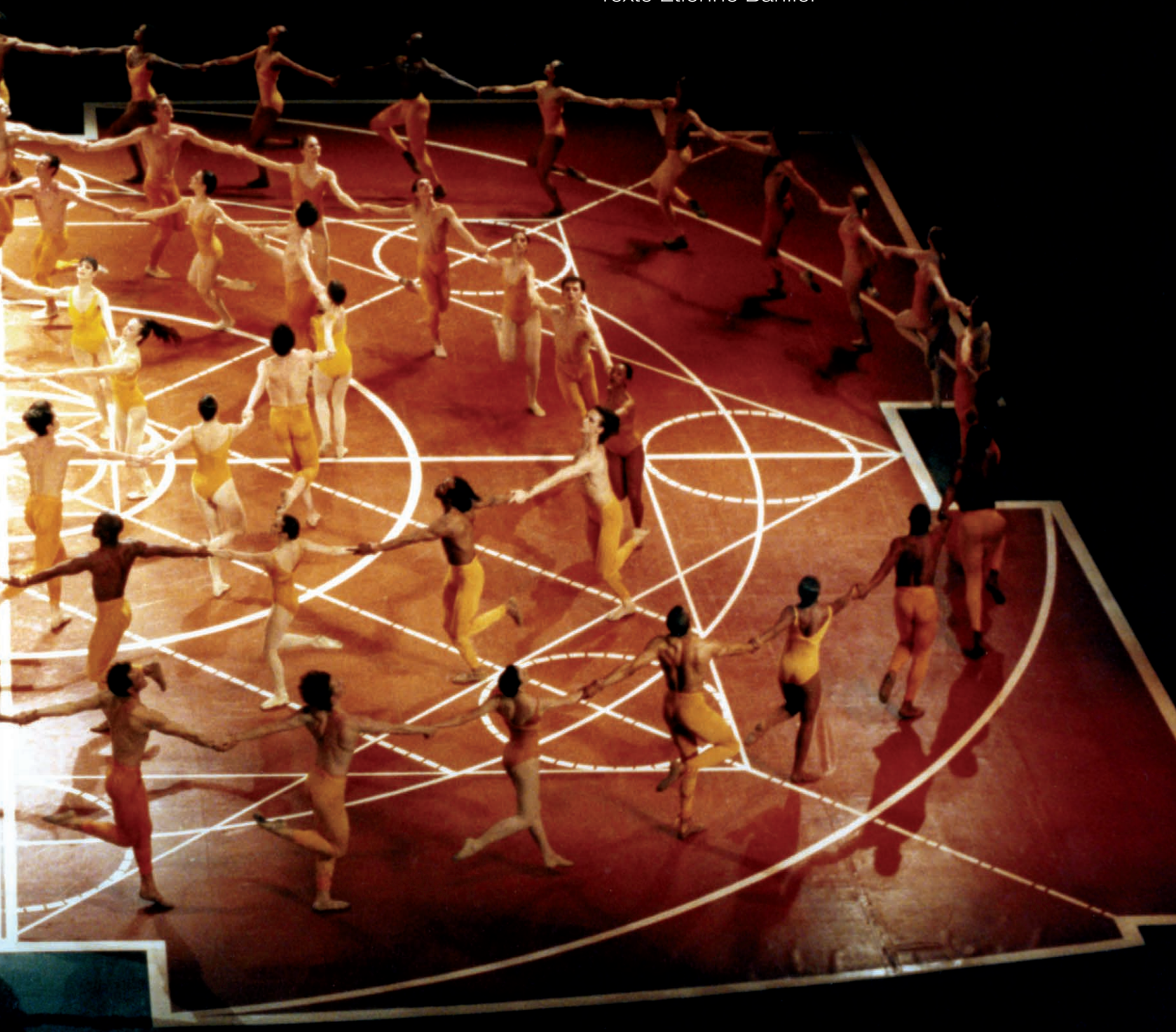


MAURICE **BÉJART**

l'interview exclusive d'Artpassions

Musique, parole, silence

Texte Etienne Barilier



Ci-dessus & page de droite
Le Sacre du printemps
© François Paolini

Double page précédente
IX^e Symphonie
Ballet de l'Opéra de Paris
Opéra Bastille, mai 1996
© C. Leiber

Etienne Barilier:
Vous traitez la danse avec audace, mais la musique aussi: votre Casse-Noisettes raconte une histoire qui n'a rien à voir avec le ballet original. Pourtant, on dirait que la partition de Tchaïkovsky a été écrite pour vous. Elle est comme un thème sur lequel vous créez vos variations. Êtes-vous toujours aussi libre avec la musique?

Maurice Béjart:
Non, pas toujours. Parce que chaque ballet correspond à une situation différente. Chaque ballet instaure avec la musique un rapport singulier. Entre l'argument, la musique et la danse, il peut exister toutes sortes d'associations, toutes sortes de mariages. Par exemple, l'idée du ballet peut partir de moi, en dehors de toute musique, avant toute musique. Je vais voir un compositeur que j'admire. Disons que je vais voir Luciano Berio. Sur une œuvre classique italienne que je lui propose et qu'il connaît, les Triomphes de Pétrarque, il compose sa musique, en se conformant au découpage dramatique. Dans ce cas mon idée préexistait à la musique. Dans d'autres cas, comme Le Sacre du printemps, c'est la musique qui préexiste, je n'ai qu'à interpréter l'œuvre, à la faire vivre, même si, comme dans Casse-Noisettes, je modifie beaucoup d'éléments par rapport à la chorégraphie originale. Mais je le répète, autant de ballets, autant de relations à la musique.

Dans vos interviews et vos Mémoires, vous insistez toujours sur la différence entre artiste et artisan, et vous vous qualifiez vous-même d'artisan. Que voulez-vous signifier par là? Quelle est la différence entre les deux?

L'artiste a du génie, l'artisan a du métier. Or le génie sans le métier ne passe pas. Un des plus beaux édifices que je connaisse, Notre-Dame de Paris, a été fait par des artisans. De grands artisans, donc de grands artistes anonymes, qui ne se croyaient pas tenus d'apposer leur nom sur leur création. Ils étaient fondus dans la foule, et c'est ainsi que leur œuvre a touché les foules.

À propos de signature et de nom, pourquoi avez-vous décidé de vous appeler Béjart? À cause de la femme de Molière, mais encore?

L'origine exacte de cette idée, je l'ai oubliée. J'ai toujours été un grand fana de théâtre. Dès mon enfance. Que ce soit le théâtre parlé, ou le théâtre d'opéra que je voyais en cachette. Molière, je l'ai découvert par trois voies: par l'école, grâce à mon père, et par goût personnel. Je m'en sentais extrêmement proche. Je ne sais pas pourquoi j'ai pris son nom. Vraiment je ne sais pas, je ne sais même pas quand cela s'est fait. Probablement parce que je voulais me rapprocher de lui davantage encore.

Puisque nous parlons de théâtre : certains chorégraphes excluent totalement la parole de leurs œuvres. Chez vous, elle est très présente. Les danseurs sont aussi des acteurs, ils ne profèrent pas seulement une phrase ou un cri, ils récitent des poèmes, et vont parfois jusqu'à déclamer du Bossuet… ou du Molière. Mais vous-même, surtout, vous intervenez, vous dites des textes, souvent vos propres textes, avec une qualité et une sûreté de diction magnifiques, dignes du mari d'Armande Béjart. Pourquoi ce besoin de joindre la parole au geste?

Ce n'est pas tellement que j'en aie besoin: c'est le théâtre! Dans la tragédie grecque, le geste, la parole, le chant sont une seule réalité, une continuité. De même dans les

Ci-dessous
L'Oiseau de feu
© François Paolini

Mystères du Moyen-Âge. Dans l'opéra traditionnel, la parole est chantée, dansée, déclamée. La jonction du geste et de la parole, c'est l'une des fonctions du théâtre. C'est sa fonction fondamentale. Même s'il existe des cas un peu particuliers, comme Oh les beaux jours de Beckett, que j'ai d'ailleurs remis en scène moi-même et réinterprété pour la danse, et pour Carla Fracci. Je crois que l'être humain, c'est une totalité. Vous pouvez dire «oui» en prononçant le mot «oui», vous pouvez le faire en tendant la main. Les deux se valent. Enlever l'un pour mettre l'autre, l'autre pour mettre l'un? Mais l'homme est toujours tout entier, l'homme est pourvu de différents dons qui se conjuguent. Dans ce qu'on appelle les arts, tel don va parfois primer l'autre (dans la musique, il va de soi que les sons prédominent, comme les paroles dans le théâtre et le mouvement des corps dans la danse), mais je crois qu'on ne peut pas diviser le corps humain. C'est un tout. Certaines parties en sont plus ou moins prédominantes à certains moments de la vie ou à certains moments de l'œuvre. Mais c'est un tout. On ne peut pas démembrer l'homme.

Vous venez de dire que les deux langages, celui des mots et celui des gestes, peuvent proférer la même chose, dire le même «oui». Mais ailleurs, vous avez écrit que le langage des mots était plus exposé au mensonge que le langage des gestes.

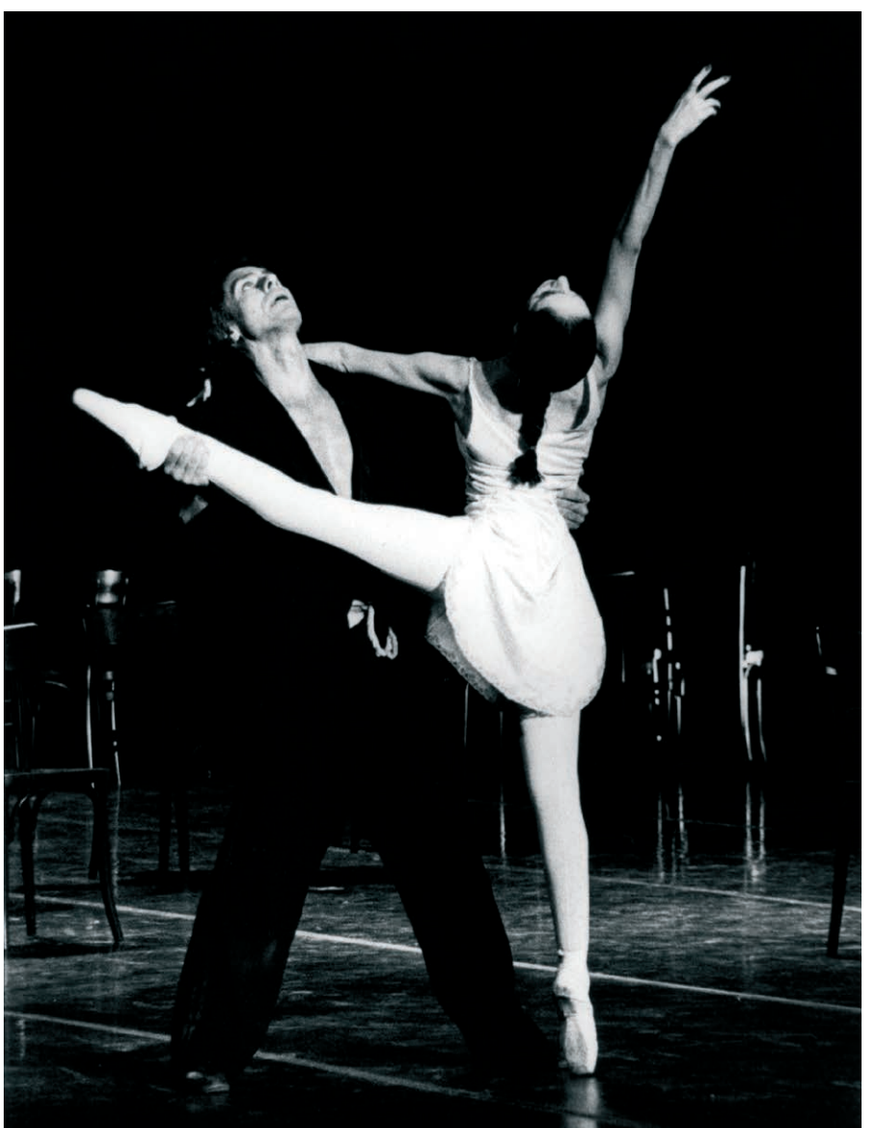
C'est vrai, du moins en partie. Parce que le corps humain a beaucoup de mal à tricher. La roublardise de l'intellect, elle, arrive à tricher, tandis que le corps est moins roublard. Il a quelque chose de véritable, qui fait que tout à coup la vérité sort, et nous aveugle!

Un exemple de conjonction de la parole, de la musique et des gestes dans une même œuvre, c'est Richard Wagner, que vous avez souvent dansé. Thomas Mann, en toute admiration, se demandait si l'idée d' «œuvre d'art totale» professée par Wagner, n'avait pas quelque chose de «dilettante». Il se demandait si Wagner, à vouloir additionner tous les arts, n'était pas resté une espèce d'amateur génial. Qu'en pensez-vous ?

«Opéra» veut dire œuvre. L'opéra est donc forcément composite: il englobe chant, musique orchestrale, mise en scène, cou-

Ci-dessous
Le Boléro
© François Paolini

Ci-dessous
Les chaises
Marcia Haydee
et John Neumeier
© *William Dupont*



leurs, décors. Beaucoup de choses s'intègrent en un vaste ensemble, même s'il arrive que l'opéra se réduise à quelque chose de plus quintessencié, de beaucoup plus simple. Wagner? Je l'aime, je l'ai beaucoup étudié. Je viens de terminer un ballet sur Nietzsche, qui a entretenu avec lui des relations orageuses et passionnées; je fais un petit travail avec un écrivain belge sur les idées de Nietzsche dans la dernière partie de sa vie.

Vous pensez à l'ouvrage intitulé Le cas Wagner?

Oui, mais la relation de Nietzsche à Wagner est très complexe. Wagner avait été le père et le dieu de Nietzsche. Le philosophe aimait en Wagner le révolutionnaire, banni d'Allemagne, réfugié en Suisse, à Tribschen, avant de partir pour Venise… où il est mort. Il est d'ailleurs mort aujourd'hui.

Aujourd'hui?

Oui, nous sommes le 13 février, et il est mort le 13 février. Nietzsche avait œuvré pour que cette liberté de Wagner existe, pour que Bayreuth existe. Et voilà qu'il s'est retrouvé à Bayreuth avec le Kaiser, une salle bourrée à craquer de banquiers et de commerçants, cela lui est resté en travers de la gorge. Il n'a pas supporté. Il ne s'agit donc pas d'une rupture artistique. Les routes des deux hommes se sont séparées, mais sans que Nietzsche perde son amour ni son admiration pour son père spirituel.

Tout de même, Nietzsche a des reproches proprement artistiques à faire à Wagner. Il l'accuse d'être un magicien qui ensorcelle ses auditeurs, les fascine, veut prendre possession d'eux.

Je ne sais pas. C'est un peu difficile à déchiffrer. Que pensait vraiment Nietzsche? Prenez Ecce homo, on y trouve des vérités éblouissantes, évidentes, et qu'on partage, et puis des choses parfois douteuses.

Nietzsche ou Wagner, Baudelaire ou Hoffmann: vous apparaissez hanté par la présence des grands créateurs du passé. À ce propos, vous racontez qu'il vous est arrivé d'avoir

Baudelaire ou Hoffmann à votre table, et que vous avez devisé avec eux, face à face, comme s'ils étaient de chair et d'os. Au-delà du jeu, cela veut-il dire que votre identité n'est pas en vous mais en eux?

Oui, c'était à mes débuts à Bruxelles: j'avais une toute petite cuisine avec un petit balcon, et le soir je disais à la femme de ménage: j'ai un ami, mettez deux couverts. Et je recevais un poète disparu. C'était des repas d'une grande simplicité, je vous assure. Mais ça s'est limité à une époque de ma vie. Entre 1960 et 1970. Cela ne convient plus à ce que je suis maintenant.

Pourtant, aujourd'hui encore, vous êtes fasciné par ces grandes ombres, au point de vous identifier à elles. Dans votre Casse-Noisettes, vous vous représentez vous-même durant vos années d'enfance et d'adolescence, mais le jeune Béjart ressemble furieusement à Charlie Chaplin.

Ah, c'est que j'ai toujours eu une admiration folle pour Chaplin. Ma grande chance, lorsque j'ai débuté, au théâtre Marigny, qui ne marchait pas à l'époque, c'est que… voilà qu'un jour à l'entracte, on m'annonce que M. Charlie Chaplin est dans la salle et demande à me rencontrer… ça m'a été un choc. Par la suite, je ne l'ai plus revu, mais j'ai revu ses enfants. J'ai fait un spectacle sur lui avec sa fille et son petit-fils, et ce spectacle a tourné dans plusieurs capitales d'Europe. Charlot est resté un de mes copains, une de mes idoles. Charlie, c'est très important pour moi.

Ci-dessus
Charles Chaplin pose dans le costume de Charlot (vers 1915)

© Bubbles Inc.
courtesy NBC Photographie, Paris

du 22 juin au 24 septembre 2006
Chaplin en images
Musée de l'Elysée
18, avenue de l'Elysée
CH - 1014 Lausanne
T + 41 21 316 99 11

Vous dites qu'il est le plus grand danseur du monde. Pourquoi?

Parce qu'il invente des mouvements que je n'ai vu faire par personne.

Vous croyez à l'universalité de l'homme, mais vous notez des différences profondes entre civilisations. Vous racontez qu'à Tokyo, vous avez monté un ballet sur une œuvre de Mishima. On vous a dit: si tu ne vas pas sur la tombe de l'écrivain avant le spectacle, les choses se passeront mal. Il te faut l'accord du mort.

C'était mon assistant qui a dit ça! Mais je l'ai fait. Et voilà, j'ai eu raison de le faire. Les choses, ensuite, se sont très bien passées.

Vous expliquez alors dans vos Mémoires qu'un tel geste est impensable hors du Japon. Eh bien, j'ai lu un ouvrage sur Balanchine, que vous avez préfacé. Balanchine y raconte une anecdote identique; et ça ne se passe pas au Japon mais en Russie! Rostropovitch s'est senti obligé d'aller sur la tombe de Prokofiev avant de le jouer. Ce geste qui consiste à honorer et à se concilier les morts ne serait donc pas seulement japonais?

Ah oui, certainement, à tout prendre, il doit être universel, en effet. Nous avons une tombe de famille, je n'y vais pas beaucoup, mais ma famille s'y réunit, s'y repose. Non, non, ça compte…

À propos de Balanchine: vous dites qu'il est le plus grand chorégraphe de tous les temps.

Balanchine? Absolument. C'est un fait. Et c'est mystérieux: dans son travail, il a l'air de s'abstraire de l'œuvre. L'œuvre existe, et lui, on a l'impression qu'il n'est pas là. Mais en même temps, dans des détails infimes, on voit une sensibilité, une personnalité, une vérité. Ce mélange d'intense détachement et d'immersion dans l'œuvre, c'est très très rare.

Vous en êtes-vous inspiré?

Inspiré? Non. Je l'admire beaucoup, on s'est rencontré quelquefois, on a eu des conversations fabuleuses, mais moi je suis tout différent. On s'est fréquenté à New York, nous travaillions dans des théâtres voisins, moi au City Center, lui au Lincoln Center, on se retrouvait l'après-midi, à mi-chemin, au Russian Tea Room, on prenait du thé avec des blinis. C'était

Ci-dessus à gauche
Faust, Maurice Béjart
et sa soeur Claude
© Collection privée

Ci-dessus à droite
Maurice Béjart et
son père Gaston Berger
© Collection privée

Page de gauche
La Nuit
Maria Casarès
et Maurice Béjart
© Collection privée

merveilleux. Mais nos deux mondes sont différents.

Après les chorégraphes, les musiciens: vous avez créé des ballets sur les musiques les plus diverses, de toutes les époques, de tous les genres, de toutes les parties du monde. Est-il possible néanmoins de dire que vous avez des musiques préférées?

Non, c'est impossible. Mais ce sur quoi je veux insister, parce qu'on m'identifie souvent à Beethoven à cause de la Neuvième, ou à Stravinsky ou à Ravel, c'est que la moitié de mon œuvre, au moins, se fonde sur de la musique contemporaine. J'ai découvert et chorégraphié successivement Pierre Henry, Pierre Schaeffer, Pierre Boulez, qui m'a conduit à Stockhausen, Luciano Berio, Bruno Maderna. J'ai toujours vécu avec la musique de mon temps.

Votre père, le philosophe Gaston Berger, admirait Camus. Il est mort presque en même temps que lui, et, comme lui, dans un accident de voiture. Par ailleurs, vous avez beaucoup travaillé avec Maria Casarès. Vous avez mille raisons d'être tout proche de Camus. Vous qui avez créé plusieurs ballets à partir de pièces de théâtre, n'avez-vous jamais songé à chorégraphier L'État de Siège de Camus, dont la musique de scène existe déjà, d'ailleurs, et dont le compositeur est Arthur Honegger?

Mon temps se rétrécit. Je travaille toujours autant qu'avant mais mon temps se rétrécit. Je ne peux pas faire des projets sur vingt ans. Je tâche de délimiter l'essentiel… Et ma création, je ne la fais pas tout seul… «Ma création»: je n'aime pas ce mot. Je n'ai jamais créé pour moi. J'ai fondé une compagnie il y a un peu plus de cinquante ans et j'ai toujours créé pour une compagnie. Or les besoins de la compagnie m'ont parfois fait changer d'optique. Je voulais aller dans telle direction, j'imaginais tel projet, et la compagnie m'a fait changer. C'est la compagnie qui m'a guidé plus que l'inverse. La compagnie est une entité, une vérité qui existe…

Avez-vous dû parfois renoncer à des projets entièrement aboutis dans votre tête, parce qu'ils ne convenaient pas à la compagnie?

Non. Pour une raison simple: la compagnie et moi, nous sommes mariés depuis si longtemps, on s'entend à demi-mot! Donc quand je sens que le projet n'ira pas, je ne le suggère même pas. Pas de problème, par conséquent. Réellement, il s'agit à chaque fois d'une création commune.

Simone Weil, en 1941, a suivi une conférence donnée par votre père. Elle a noté ses souvenirs de cette conférence, et notamment cette définition de la musique: «La musique, c'est l'ordre des sons qui imite le silence». Vous reconnaissez-vous dans cette définition, et l'appliqueriez-vous à la chorégraphie: l'ordre des gestes qui imite l'immobilité?

Oui, la musique est un ordre, une organisation. Une organisation de sons comme l'écriture est une organisation de lettres. C'est une technique au service d'une expression. Mettez trois notes, lalala, elles ont du sens si vous les organisez, comme lorsque vous proférez trois ou quatre syllabes: «Bonjour Monsieur». La musique,

En trame de fond
Béjart élu à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France (1994)
© agence Gamma

«La beauté est là, il faut la décrypter» Maurice Béjart

c'est l'organisation des moyens techniques nécessaires à telle forme d'expression ou d'interprétation. Ce qui est premier, c'est la volonté de communiquer. Parole, musique, geste, sont des techniques au service de cette volonté.

Mais comment comprendre que la musique soit l'organisation ou l'ordre du silence?

La musique possède une telle force qu'elle demeure après s'être tue. À ce moment-là le silence prend une valeur différente du silence quotidien. Après la musique, le silence s'épanouit dans sa plénitude et sa vérité. Lorsqu'un spectacle de danse est terminé, il n'y a plus rien, ni musique ni mouvements, ni corps. Mais ce rien, c'est le contraire du néant. ■

© COLETTE MASSON (06/1991)

En quelques mots

Qu'est-ce qui vous émeut…

…dans un objet?
[Geste d'ignorance]

…dans un tableau?
Que je puisse y pénétrer.

…dans une sculpture?
Que je puisse la toucher, l'investir.

…dans une architecture?
C'est le lieu où l'homme habite, et c'est le témoin d'une époque.

…dans un livre?
[Geste d'ignorance accablée]

…dans une musique?
Tout: on ne peut pas choisir une note plutôt qu'une autre!

Si vous deviez choisir une œuvre…

…dans la peinture?
L'œuvre d'un des peintres avec qui j'ai travaillé: Dalí, Mathieu, Hartung…

…dans la sculpture?
Impossible.

…dans la musique?
Impossible. Voyez ce que j'en dis dans notre entretien.

…dans l'architecture?
La pyramide maya de Chichén Itzá.

…dans la littérature?
[Silence]

D.R.

Ci-contre
La grande pyramide de Chichén Itzá
X^{e}-XI^{e} siècles
©Anne et Henri Stierlin

Parcours

1927
1er janvier, naissance à Marseille de Maurice Berger, fils du philosophe Gaston Berger. C'est dans les années cinquante qu'il prendra le nom de Maurice Béjart. L'enfant se passionnera pour le théâtre avant de se tourner vers la danse, qu'il étudie notamment à Marseille, à Paris et à Londres.

1955
Crée sa première chorégraphie marquante, la *Symphonie pour un homme seul* (musiques de P. Henry et de P. Schaeffer).

1957
Sonate à Trois, d'après *Huis-Clos* de Jean-Paul Sartre, musique de Béla Bartók.

1959
Le Sacre du Printemps, sur la musique de Stravinsky, est créé au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles.

1960
Fondation du Ballet du XXe Siècle. Désormais, Béjart travaillera toujours avec sa propre compagnie.

1961
Création du *Boléro* sur une musique de Ravel, et de *Webern*, sur une oeuvre de ce compositeur.

1963
Création de sa pièce de théâtre *La reine verte*, jouée notamment par Maria Casarès.

1964
Création de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

1967
Messe pour le temps présent, sur le Cantique des Cantiques, des textes bouddhiques et des extraits d'œuvres de Nietzsche, musique de Pierre Henry.

1970
Création de *L'Oiseau de feu*, sur la musique de Stravinski. Création de l'école Mudra, à Bruxelles.

1972
Nijinski, clown de Dieu, musique de Pierre Henry et de Piotr Iliitch Tchaïkovski.

1977
Création d'une deuxième école Mudra, à Dakar.

1980
Assure à Genève la mise en scène du *Don Giovanni* de Mozart.

1987
Création du Béjart Ballet Lausanne. *L'Après-midi d'un Faune*, sur la musique de Claude Debussy.

1990
Ring um den Ring, sur des extraits de la *Tétralogie* de Richard Wagner.

1992
Création de l'école-atelier Rudra à Lausanne. *M. C.*, spectacle en hommage à Charlie Chaplin, et sur les musiques qu'il avait composées pour ses films.

1993
Amo Roma, sur des images de Federico Fellini, musique de Nino Rota.

1994
Ce que l'amour me dit – L'Art du pas de deux, montage chorégraphique sur des musiques africaine et pygmée, et des compositions de musique classique. Béjart est élu à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France.

1996
Reprise de la *Messe pour le temps présent* et de la *Neuvième Symphonie*.

1998
L'heure exquise, d'après *Oh! les beaux jours* de Samuel Beckett. Musiques d'Anton Webern, Gustav Mahler, Wolfgang Amadeus Mozart. *Casse-noisette*, sur des musiques de Tchaïkovski et J. Moutet.

2001
Lumière, musiques de Jean-Sébastien Bach, Barbara, Jacques Brel.

2002
Création d'une nouvelle troupe destinée aux jeunes danseurs, la «Compagnie M», et d'un nouveau ballet, *Mère Teresa et les enfants du monde*.

2003
Ciao Federico, pour les dix ans de la mort de Fellini.

2005
Zarathoustra, d'après Nietzsche. Musiques de Wagner, Beethoven et Nietzsche lui-même.