



**HAL**  
open science

# Sur les traces du jerk de la Messe pour le temps présent de Maurice Bédart. Une figure de la danse en 1968 ?

Claudia Palazzolo

► **To cite this version:**

Claudia Palazzolo. Sur les traces du jerk de la Messe pour le temps présent de Maurice Bédart. Une figure de la danse en 1968 ?. Sylviane Pagès; Melanie Papin; Guillaume Sintès (dir.). Danser en Mai 68, Micadanse Laboratoire “ Esthétique, musicologie, danse et création musicale de l’Université Paris8, pp.80-93, 2014. hal-01952534

**HAL Id: hal-01952534**

**<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-01952534v1>**

Submitted on 26 Jun 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Claudia Palazzolo

Sur les traces du *jerk* de la *Messe pour le temps présent* de Maurice BÉjart. Une figure de la danse en 1968 ?<sup>1</sup>

*Messe pour le temps présent*

Cérémonie en 9 épisodes

à la mémoire de Patrick Belda

Création 3 août 1967

Cour d'honneur du Palais des Papes

XXI<sup>e</sup> Festival d'Avignon<sup>2</sup>

Musique de Pierre Henry

sur des textes de Bouddha, Salomon et Nietzsche.

Dans l'histoire récente de la danse, il y a, me semble-t-il, des séries d'images, photographies ou films, devenues presque des icônes, associées comme elles l'ont été directement à des phénomènes historiques et sociaux. C'est peut-être le cas de certaines images des danseurs de Maurice BÉjart, déhanchés, décontractés, et en train de se remuer dans le *jerk* de la pièce *Messe pour le temps présent*<sup>3</sup>. Ces images, produites pour la plupart à l'époque de la création de la pièce en 1967, peut-être malgré elles, pourraient rétrospectivement figurer la contre-culture des années 1960 version française, voire annoncer son moment topique : Mai

---

<sup>1</sup> Cet article est en partie issu de la communication « Danser comme tout le monde. Le *Jerk* de *Messe pour le temps présent* de Maurice BÉjart, figure de la danse populaire / figure de 1968 », proposée lors du colloque franco-italien « La recherche en danse entre France et Italie. Approches, méthodes, objets », organisé par l'Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza (AIRDanza), l'association des Chercheurs en Danse (aCD), l'Université Nice Sophia Antipolis (UNS) et l'Université de Turin, du 2 au 6 avril 2014 à Nice et Turin.

<sup>2</sup> Le XXI<sup>e</sup> Festival d'Avignon a eu lieu du 11 juillet au 14 août 1967.

<sup>3</sup> Entre autres, Sonja Schoonejans, « Du romantisme au neo-classique » in *Un siècle de danse*, prod. Arte, 1992, où les images du *Jerk* sont présentées ainsi : « Le travail de BÉjart reflète le discours hédoniste et contestataire. Sa danse colle à la réalité », ou plus récemment Sophie Jacotot, « Tous au bal » in *Scènes de bal, bals en scène*, exposition au Centre national de la danse, où *Messe pour le temps présent* est évoquée comme « symbole de la modernité de son temps ».

68.

Cet article restitue une étape d'une recherche en cours portant sur le transfert dans le champ de la création de certaines pratiques récréatives de la danse – que je définirais comme « pop » par défaut<sup>4</sup> –, ainsi que sur les enjeux de ce traitement en termes d'auto-réflexivité, c'est-à-dire d'un discours sur la danse que ces pratiques sont susceptibles de véhiculer, sur le plan des variations dans le régime d'attention des spectateurs que ce dialogue inter-gestuel peut produire, mais aussi sur le plan d'une figurabilité et de la possibilité d'évoquer les qualités d'un corps social par sa danse. L'idée de revenir sur la réception du *jerk* de *Messe pour le temps présent* a d'abord été envisagée à partir du constat de l'énorme médiatisation dont ce fragment de pièce semble avoir fait l'objet.

En effet, si la pièce n'est pas entrée dans le répertoire de Béjart et n'a quasiment pas été reprise par la suite<sup>5</sup>, le passage dit du *jerk*, présenté à la télévision de l'époque<sup>6</sup>, a en revanche beaucoup circulé de manière autonome, été montré et cité dans les documentaires de vulgarisation d'histoire de la danse, et il est transmis encore maintenant dans des contextes pédagogiques. Face au peu d'éléments d'information sur la pièce dans son intégralité par rapport à la célébrité d'une de ces parties, il semble aussi que ce fragment de douze minutes, ait cristallisé le cliché d'une danse « dans le vent », qui affiche de manière un peu didactique l'émancipation des contraintes posturales des générations précédentes.

Mais, dans ces images, mis à part les signes extérieurs qui évoquent très vaguement de nouveaux modes vestimentaires, jeans et baskets, dont la banalisation est assez récente, quelle expérience de la durée, de l'alternance du flux, des jeux gravitationnels, proposait le *jerk* de la *Messe* ? Et, dans la réception de l'époque le *jerk* était-il vraiment chargé de la représentation identitaire d'une culture juvénile ? C'est donc sous un angle spécifique, et bien relatif, le regard orienté sur le *jerk* – l'une des

---

<sup>4</sup>Ce terme évoque de manière implicite à la fois la notion de « musique pop » à laquelle ces danses récréatives sont souvent associées, mais aussi le pop-art et ses pratiques de détournement de matériaux populaires. Il me semble que le terme « clubbing » sans doute plus utilisé, lie plus étroitement ces pratiques de la danse à des établissements de loisir et les éloigne d'un contexte festif plus libre où pourtant elles sont aussi pratiquées.

<sup>5</sup>Selon les informations sur les reprises de la pièce dont j'ai pu disposer, la pièce a été présentée en 1969 au Cirque Royal de Bruxelles, en janvier 1971 au Théâtre La Monnaie ; à partir de la même année 1971, puis en 1979 et en 1984, le *jerk* est présenté de manière autonome. Béjart remonte *Messe pour le temps présent* en novembre 2007 au Festival de Chateaufvallon.

<sup>6</sup>Pendant le journal télévisé de la R.T.B.

premières pratiques sociales de la danse « en individuel », ancêtre du twist et du disco – revisité dans la pièce de Béjart, que la danse en 1968 sera ici évoquée.

### *Un projet pour Avignon*

En 1967, avec *Messe pour le temps présent*, spectacle à la mémoire de Patrick Belda, jeune danseur de la compagnie mort à la suite d'un accident de la route, Béjart répondait à l'invitation de Jean Vilar qui appelait pour la deuxième fois le Ballet du XX<sup>e</sup> siècle au Festival d'Avignon pour qu'il contribue de manière active à la conception d'un nouveau « théâtre populaire ». Selon Vilar, interrogé à ce propos, « la danse c'est l'art le plus populaire. Le théâtre d'aujourd'hui, celui de demain feront certainement à la danse une place de plus en plus large<sup>7</sup> ». La pièce *Messe pour le temps présent*, présentée à Avignon en juillet 1967 et reprise en 1968, naît donc dans le contexte du Festival qui, selon les déclarations d'un Jean Vilar forcément ignorant de la suite de l'histoire, transformera en 1968 « Avignon en un lieu de contestation que la présence de nombreux jeunes pourrait rendre internationale<sup>8</sup> ». Au moment de la création, dans un entretien avec Pierre Lanne diffusé au journal télévisé de 20h, Maurice Béjart est conscient avant la première que la *Messe* pourra difficilement être reprise en dehors d'Avignon « à cause de son lieu scénique et à cause de son public, de ce lieu exceptionnel de rencontre qu'est Avignon<sup>9</sup> ».

En 1967, la pièce réalise l'enjeu qu'elle s'était fixé, faire du théâtre de danse un lieu de rassemblement d'une communauté réunie autour des mêmes thèmes ainsi qu'un lieu d'engagement du public comme des danseurs. Quasiment tous les soirs, le public décide, par défi ou complicité, de jouer le jeu, de s'engager à côté des danseurs de *Messe pour le temps présent* dont le protocole imposait aux danseurs de ne pas abandonner la scène avant que le dernier des spectateurs ne soit sorti de la salle : « Puis c'est le dernier épisode, l'Attente, tableau à surprise : les

---

<sup>7</sup> Jean Vilar, « Béjart me donne à réfléchir », *Le Journal de Genève*, 5 août 1967.

<sup>8</sup> Jean Vilar, *Le Nouvel Observateur*, 12 juin 1968.

<sup>9</sup> L'émission avec partie finale du *Jerk* est visible sur les archives de l'INA « Création de la *Messe pour le temps présent* » [ [www.ina.fr/video/CAF90024379](http://www.ina.fr/video/CAF90024379) ].

danseurs sont lentement revenus sur plateau comme des “ombres heureuses” et se sont assis par terre immobiles, tandis que des clignotants de camion en panne piquent l’espace scénique. La première fois, troublée par quelques chahuteurs assez grossiers, l’attente a duré deux heures et demie. La seconde fois, dans le calme, puis dans un silence assez tendu, après qu’une partie du public s’était écoulée, elle ne dura plus qu’une heure, dans une ambiance de détachement temporel très étonnant, dans une détente nocturne très extraordinaire<sup>10</sup> ». Acceptant de fait les normes d’un nouveau régime d’interaction que la pièce proposait, chaque soir, une centaine de spectateurs restait en silence pour une ou plusieurs heures avec la compagnie. Ainsi la pièce aboutissait sur une expérience collective qui, loin des happenings, impliquait un engagement du spectateur inédit, dans une durée et une modalité de rencontre qui dilataient le cadre du dispositif théâtral<sup>11</sup>.

En 1968<sup>12</sup>, la ville d’Avignon est davantage partagée. La censure autour de la pièce *La Paillasse aux seins nus* suscite la réaction compacte et ferme des troupes de Béjart et du Living Theatre<sup>13</sup>. La représentation de *Messe pour le temps présent* est pourtant interrompue par des étudiants contestataires. Aucun article ne mentionne plus l’attente et la rencontre silencieuse avec les spectateurs à la fin du spectacle. Le public n’a-t-il plus adhéré à la proposition de Béjart, ou est-ce la compagnie qui a renoncé à mener la pièce jusqu’au bout ? Le 24 juillet, au cri de « le théâtre est dans la rue », la pièce du Living Theatre, *Paradise Now*, déborde elle aussi de l’espace du théâtre et se terminera, dès lors, avec une longue procession dans la ville qui suscite des réactions parfois violentes et une énorme campagne de dénigrement menée à son encontre par la population

---

<sup>10</sup> « *Messe pour le temps présent* au Festival d’Avignon. Magie de Béjart », *Le Figaro littéraire*, 23 août-3 septembre 1967.

<sup>11</sup> « Pari inédit entre acteurs et spectateurs au Festival d’Avignon. L’attente, dernier épisode de *La Messe pour le temps présent* retient les danseurs pendant deux heures sur scène », *Le Dauphiné*, 10 août 1967.

<sup>12</sup> Le XXII<sup>e</sup> Festival d’Avignon fut programmé du 17 juillet au 14 août. Le programme du Ballet du XX<sup>e</sup> siècle prévoit : *Ni fleur ni couronnes*, *Le Sacre du printemps*, *Messe pour le temps présent*, *À la recherche de...* et un spectacle d’improvisation avec le Living Theatre.

<sup>13</sup> Le Living Theatre est un groupe de théâtre fondé en 1947 par le metteur en scène Judith Malina et l’artiste Julian Beck. Prenant à modèle le concept du théâtre de la cruauté d’Antonin Artaud, dès le début des années ’60 leur travail s’engage dans une critique radicale des systèmes de pouvoir institutionnels et de la violence qu’il impliquent. Les pièces ouvertes qui prévoyaient souvent une partie d’improvisation et sortaient des contraintes du dispositif théâtral traditionnel, la participation active demandée aux spectateurs, les thèmes soulevés par leurs pièces, les censures et les procès qu’ils ont subi, leur participation si controversée à Avignon leur ont fait attribuer un rôle significatif en 1968 .

avignonnaise. Après le départ du Living Theatre, les deux soirées d'improvisation co-organisées par celui-ci avec le Ballet du XX<sup>e</sup> siècle, les 3 et 10 août seront remplacées, le 4 août, par la soirée – un brin populiste – où aioli et spectacle de Béjart seront offerts à 15.000 spectateurs devant le pont d'Avignon. Le lien de Béjart avec la jeunesse étudiante semble maintenant rompu et Béjart, avec Vilar, sera perçu par une bonne partie de la jeunesse étudiante et militante comme un représentant de l'Art bourgeois, d'une *danse bourgeoise* :

« On reprocha à Vilar et à Béjart de propager la culture bourgeoise [...]. La classe ouvrière n'ayant pas accès à la culture on décide à sa place [...]. Telle forme d'art était révolutionnaire et telle autre bourgeoise. (...) Le Living Theatre c'est révolutionnaire, Béjart c'est bourgeois<sup>14</sup>. »

Pour extraire de la danse cette dichotomie et le fait qu'une démarche soit étiquetée comme bourgeoise et élitiste en 1968, alors qu'elle semblait véhiculer, seulement une année plus tôt, les ferments d'une jeunesse en mouvement, j'ai voulu me pencher sur les traces de cette pièce. Et elles ont émergé, beaucoup plus nombreuses qu'on ne pouvait s'y attendre : un appareil para-chorégraphique imposant avec des notes d'intention, des entretiens avec Béjart, des feuillets de salle, un film et une réception critique très importante.

### Le *jerk*, climax de la *Messe pour le temps présent*

La présence d'un *jerk* dansé sur une musique de Pierre Henry est évoquée avec insistance dans les entretiens avec Maurice Béjart, et cela bien avant la première. Il faut préciser en effet que la commande d'une musique *jerk* à Pierre Henry était en soi inédite. La musique dite électro-acoustique était, dans sa première jeunesse, plutôt une niche expérimentale et la connexion entre une recherche radicale et des mélodies *jerk* et rock – donc commerciales, accessibles – est un parti pris tout à fait central dans le projet de la *Messe*.

---

<sup>14</sup> « Béjart : Sous le signe du temps présent », *Nous, les garçons et les filles*, septembre 1968.

Dans les entretiens qu'il accorde aux journalistes, Maurice Béjart justifie son choix du *jerk* en soulignant que toute danse de société, traditionnelle ou bien urbaine, peut être utilisée sur scène. Pour cela, il recourt à l'histoire de la danse et prend en exemple la valse, pratique sociale avant de devenir pas et motif chorégraphiques sur scène. Le dialogue inter-chorégraphique, la « présence d'une danse antérieure dans une autre danse<sup>15</sup> » est bien une caractéristique de la démarche de Béjart qui affirme aussi : « Je crois qu'il n'y a pas un créateur à part entière. Je crois que l'on se sert tous des uns et des autres, chacun mange, dévore et transforme<sup>16</sup>. » Mais à la différence de ses références aux danses indiennes (*Bhakti*) ou iraniennes (*Golem*), le recours au *jerk* permettait une double référence : à la fois à une pratique « populaire », accessible et répandue, commune aux danseurs et aux spectateurs, « une danse de tout le monde », soudant danseurs et spectateurs autour d'un geste commun ; mais aussi « moderne », générée et ancrée dans le temps présent. Dans l'ouvrage *Histoire du corps*, Jean-Jacques Courtine évoque des changements posturaux caractérisant « le corps ordinaire » de la génération des années 1968.

« La vraie révolution réside dans l'autorisation de l'attention de soi et une tendance globale des corps à se déprendre des valeurs puritaines qui leur assignaient un maintien composé de raideur dans le port de taille (tiens-toi droit), de modestie dans le regard (baisse les yeux), de lenteur dans les déplacements et de distance du corps d'autrui (garde tes distances)<sup>17</sup>. »

D'ailleurs, à la différence des danseurs post-modernes qui, au même moment, font du geste ordinaire une source de leur réflexion esthétique ainsi que politique, Maurice Béjart ne semble pas s'intéresser à la qualité propre du geste ordinaire. Comme pour légitimer son traitement du *jerk*, la référence autant que l'écart par rapport à celle-ci, Béjart tient à souligner que la technique, et notamment la technique classique, est la seule condition qui permet d'investir une pratique sociale populaire sur le

---

<sup>15</sup> Isabelle Launay, « Poétique de la citation en danse », in Isabelle Launay, Sylviane Pagès [dir.], *Mémoires et histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, 2010.

<sup>16</sup> Maurice Béjart in Sonja Schoonejans, *Un siècle de danse*, « Du romantisme au néo-classique », prod. Arte, 1992.

<sup>17</sup> *Les mutations du regard. Le XX<sup>ème</sup> siècle*, Volume dirigé par Jean-Jacques Courtine in *Histoire du corps* sous la direction d'Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2011p. 129-197.

plateau. Aucune apologie du matériau brut donc, plutôt faire de la danse un art ancré dans le présent commun, tout en lui restituant la puissance de sa dimension rituelle, tel semble être l'enjeu de la création de cette pièce dont la messe était un modèle au même titre que la kermesse. « Il y a en effet une très habile alternance tension-détente et un admirable mouvement pendulaire entre l'actualité de nos mythes et leurs projections dans l'éternité<sup>18</sup>. »

Selon Antoine Livio, le critique qui suivait Maurice Béjart à cette époque, le processus de création commence pour Béjart par la lecture solitaire d'un nombre impressionnant de textes philosophiques et religieux<sup>19</sup>. De cette immense documentation, jamais transmise aux danseurs, restent les trois textes : « Réflexion sur le corps », extraits du *Satipatthâna-Sutra* de Gautama le Bouddha, le *Cantique des cantiques*, et le « Chant de la nuit », extrait de *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche. Les textes étaient énoncés par trois comédiens de Jean-Louis Barrault qui ont rejoint pour l'occasion la compagnie de Béjart : Paul Annen, Yan Brian, Michel Bringuier. Pour les quelques reprises parisiennes et les représentations à Avignon en 1968, Yan Brian sera le seul comédien à lire les textes.

Dans la deuxième de couverture du programme, on retrouve le texte « Créer » de Jean Vilar, qui présente la nouveauté de l'édition de 1967. À l'intérieur de la brochure sont mentionnées deux des pièces présentées par Maurice Béjart à Avignon, *Messe pour le temps présent* et *Roméo et Juliette*<sup>20</sup>. Dans la partie consacrée à la *Messe*, on retrouve un appareil chorégraphique riche de toutes sortes d'informations sur le spectacle : une biographie de Patrick Belda, la distribution des rôles et l'intégralité des textes déclamés par les comédiens. La brochure présente aussi le découpage interne de la pièce qui se structure en neuf tableaux portant chacun un titre (Le Souffle, Le Corps, Le Monde, La Danse, le Couple, Mein Kampf, La Nuit, Le Silence, L'Attente). Il s'agit, semble-t-il, d'une dramaturgie conçue autour de tableaux autonomes dont l'enchaînement

---

<sup>18</sup> Claude Samuel, « Béjart met en scène Nietzsche, Boudha, le Jerk et mille merveilles », *Paris-Presses, l'Intransigeant*, 12 août 1968.

<sup>19</sup> Antoine Livio, *Béjart*, Bruxelles, La Cité Éditeur, 1969.

<sup>20</sup> Véritable hymne à la paix, la pièce *Roméo et Juliette* de Béjart est associée parfois à *Messe pour le temps présent*, pour l'apologie de la jeunesse et la préconisation de la nécessité d'une rupture avec la génération des adultes qu'elle implique.



évoque une conception du cycle de la vie. La revisitation du jerk par Béjart a lieu à l'intérieur du tableau « La Danse ».

### Le *jerk* à l'écran

Le film *Messe pour le temps présent* n'est pas une simple captation, mais une vidéo-chorégraphie expérimentale qui comporte plusieurs effets audiovisuels, plans d'ensemble ou rapprochés sur un montage rapide au rythme des pulsations du *jerk*<sup>21</sup>. Le film commence avec une voix off qui énonce les titres et les qualités des différents tableaux : pour « La Danse », le tableau sur lequel nous allons plutôt nous pencher, c'est « joie, prière ».

Chaque tableau a son autonomie propre, avec des thèmes gestuels et une conception de l'espace singuliers. Le chorégraphe, demiurge toujours présent sur scène, donne l'attaque de chaque tableau en frappant sur un instrument à percussion japonais composé de deux tablettes en bois. Le décor est presque inexistant, l'espace est vide, accessoirement équipé par des barres comme dans le tableau sur « Le Corps » ou rempli de journaux déchirés comme dans l'épisode « Le Monde ». L'espace se construit par le mouvement des danseurs occupant le centre de la scène, divisés en groupes différents, symétriques ou en ordre dispersé, très souvent disposés en cercle, autour d'un autre danseur. La grande majorité de la pièce se déroule presque en silence, comme dans les tableaux « Le Souffle » ou « Le Couple ». D'autres, comme « Le Corps », sont accompagnés par la voix off des comédiens déclamant le texte de Boudha, *Réflexion sur le corps, Saficappathâna-Sutra*. Évoquant l'*agit-prop*, dans l'épisode « Le Monde », les danseurs lisent des notices de journaux qu'un montage aléatoire rend surréalistes. Les instruments de musique utilisés sur scène sont d'origine asiatique – *koto* (sorte de harpe plate), *shamisen* (« le banjo des Geishas ») et toute une batterie des tambours.

Le tableau « La Danse », qui nous intéresse davantage pour la dimension autoréflexive qu'il annonce, commence par une voix off déclamant la célèbre phrase de Nietzsche : « Je ne saurais croire à un Dieu qui ne sait pas danser », et par l'investissement du centre de la scène par le groupe qui s'assied par terre, en rond, délimitant un espace pour la danse à l'intérieur de l'espace scénique. Debout, un danseur. Son solo est

---

<sup>21</sup> *Messe pour le temps présent*, Production Radio Canada, 1971.

accompagné par une partition de cithare. Il commence sa danse avec un mouvement circulaire du bassin, suivi par une ondulation latérale et asymétrique des deux bras. L'espace de la danse se construit autour du centre de la scène, mais irradie vers la périphérie, privilégiant les directions ciblées, les lignes et les courbes parfaitement dessinées, parfois cassées par les angles des coudes et des poignets. À l'adhérence au sol du premier mouvement, succède un travail sur les appuis, les équilibres, mais aussi les élévations et les sauts.

La deuxième partie du tableau, dite justement du *jerk*, est accompagnée par les morceaux de musique de Pierre Henry, qui alternent des sonorités électroniques plus métalliques et abstraites, et des mélodies *jerk* et rock. Loin de prétendre décrire en détail ce passage, je me limiterai ici à remarquer des éléments qui semblent significatifs par rapport à une dimension identitaire éventuellement attribuée au *jerk*. La sommaire description qui suit est donc le fruit d'une opération de sélection et d'association déterminée par les critères qui motivaient mon regard.

Dans l'obscurité, les danseurs sont d'abord allongés, le dos au sol. Le geste de se lever est fragmenté, coupé par des arrêts du mouvement. L'extrême raideur des premières phrases, au flux en général arrêté, dans un espace ciblé, où les danseurs ressemblent à des automates, spectraux ou possédés, contraste fortement avec l'icône décontractée du *jerk* à laquelle je pouvais m'attendre.

Cette première partie précède toutefois des passages de mouvements beaucoup plus fluides, aux qualités qu'on pourrait qualifier de « swing », avec des balancements et des allers-retours d'avant en arrière et de droite à gauche, perceptibles pendant les séries de petits étirements ou les transferts de poids, ou encore les changements d'appuis suivant la pulsion binaire. Le flux arrêté devient alors libre par moment, comme lorsque tous les danseurs déclinent la marche et les courses dans un espace éclaté et multi-directionnel, ou chez la soliste Anne Golea dont le balancement s'étire dans l'espace, bondissant et gagnant en souplesse. À ce moment du film l'image se « pixélise », se déstructure comme sous l'effet d'un projecteur stroboscopique, tandis que les gestes et postures et les membres du groupe fusionnent.

Dans la première moitié de la séquence, l'espace est habité d'une manière égalitaire par le groupe, éclaté ou disposé en rangs et suivant différentes directions, et divisé ensuite en petites unités mobiles. À la fin, le danseur Paolo Bortoluzzi occupe le centre de la scène et mène le groupe,

donnant au balancement du *jerk* une tonicité plus dense et davantage ancrée au sol. L'espace, cette fois, est très structuré, les danseurs forment un rang compact puis se regroupent debout au fond de la scène, les mains levées autour du soliste. Comme pour presque toutes les créations de Béjart, dans *Messe pour le temps présent*, certains danseurs se chargent d'une tension chorale ailleurs distribuée dans le groupe et ici, c'est un danseur, un homme, autour duquel va converger l'énergie du *jerk*. Même à travers le film, la chorégraphie du *jerk*, composite, associant différentes pratiques, différents régimes de tonicité, différentes organisations de l'espace, échappe à la fixité des images auxquelles on s'était habitué.

Le *jerk* et sa réception : constructions identitaires et mythes générationnels

*Messe pour le temps présent*, exigeante et radicale par rapport aux attentes du public, fait l'objet, dans la presse, d'une controverse passionnante. Une partie des articles, dont seulement une vingtaine a paru à l'occasion de la reprise de 1968, apparaît au mieux réservée quant à « cette Kermesse sur les temps modernes ». La première raison de cette réserve vient de la place que la pièce accorde à la danse ainsi que de l'idée de la danse qu'elle élabore : longues séries d'exercices à la barre, enchaînements de postures de yoga, marches, postures statiques aux mouvements imperceptibles, infinies immobilités et, au mieux, danses mondaines. La présence d'éléments extérieurs aux conventions du ballet fait également l'objet de critiques : la déclamation des textes religieux ou philosophiques ainsi que la présence du chorégraphe sur scène marquant les transitions entre les tableaux en maître de cérémonie, le non respect de certaines conventions théâtrales, notamment l'entrée en scène (les danseurs étaient déjà sur scène lorsque les spectateurs entraient), les saluts (les danseurs ne sortaient pas de scène tant que le dernier spectateur n'était pas parti).

Ce questionnement par rapport à la fonction et à la forme, mais aussi aux seuils que la danse semble dépasser dans la pièce, est évoqué quasiment par tous les critiques, détracteurs ou supporters déclarés de Béjart. Il n'en est pas moins, toutefois, que pour certains, c'est justement le dépassement de la forme du ballet qui ouvre la voie à une conception renouvelée d'un art engageant le spectateur au lieu de le distraire : « La

*Messe* n'est pas seulement un ballet [...] on y déborde complètement le ballet traditionnel qui n'est qu'un simple divertissement au service de la virtuosité technique ou de l'anecdote. Le vocabulaire corporel est ici au service de l'esprit et fait appel, non seulement chez l'interprète, mais aussi et surtout chez le spectateur, à une exigeante discipline intellectuelle, à la concentration, à l'introspection, à la méditation<sup>22</sup> ». Béjart aurait pour certains la prétention d'échapper aux normes de la représentation occidentale, de confondre présentation et représentation pour essayer de fonder un véritable geste communautaire et c'est pour cela que, après la *Messe*, certains affirmeront que jamais ils ne pourront regarder de la même manière ce que l'on nomme un spectacle<sup>23</sup>.

Si la réception indique que dans *Messe pour le temps présent* c'est plutôt le *jerk* qui fait « l'effet d'une bombe<sup>24</sup> », on peut aussi imaginer que c'est justement à cause de la temporalité étirée, de la longueur des textes déclamés, de l'entraînement à la barre, de la répétition des exercices de yoga, que le tableau « la Danse », avec son *jerk*, produit cet effet de déflagration. Pour la quasi totalité de la critique, en effet, ce tableau est l'acmé de la pièce et le *jerk* son climax, une parenthèse rythmique et énergétique sur la méditation et le silence. En effet, le *jerk* est parfois perçu comme la quête d'un retour aux origines et à une danse envisagée en tant que rituel, pratique sociale : « Le *jerk*, qui montre que la danse est unique et que le sacré se retrouve dans les manifestations plus profanes<sup>25</sup> » ou encore « Incroyable naufrage de bras et de jambes, bacchanale implacable<sup>26</sup> », et que Maurice Béjart même a défini comme « une des dernières manifestations de spiritualité véritable dans le monde moderne<sup>27</sup> ». L'énergie intermittente entre spasme et relâchement, l'aspect chaotique dans lequel le groupe se représente, l'aspect « hirsute<sup>28</sup> », brut, non finalisé, de certains mouvements, le rapport direct avec la pulsation

---

<sup>22</sup> Claude Rostand, « Magie de Béjart », *Le Figaro littéraire*, 23 août-3 septembre 1967.

<sup>23</sup> Sylvie De Nussac, « Un nouveau pape à Avignon. Aux écoutes du monde », *Journal du dimanche*, 16 août 1967.

<sup>24</sup> Marcelle Michel, Isabelle Ginot, *La danse au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Larousse Bordas, 1998, p. 55.

<sup>25</sup> « Pour Maurice Béjart c'est à Avignon que la saison '66 et '67 a commencé et se termine », *Le Dauphiné*, 29 juillet 1967.

<sup>26</sup> Pierre Roumel, « *Messe pour le temps présent*. Le credo de Béjart » *Le Méridional*, 5 août 1967.

<sup>27</sup> Anonyme, « Avignon entend mal cette messe », *Minute*, 3-9 août 1967.

<sup>28</sup> Sally Banes, « Pouvoir et corps dansants », in *Danse et utopie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 28.

binaire, les regards tournés vers l'intérieur, le plaisir paroxystique manifesté par les danseurs, semblaient faire émerger un visage presque primitif de la danse dans laquelle la dimension chorale, plus chaotique que dans d'autres spectacles de Béjart, amenait à une sorte de transe collective.

Et pourtant les comptes-rendus attribuent aussi au tableau du *jerk* une nature documentaire : la danse peut faire directement référence, à travers des moyens kinesthésiques propres, au monde réel<sup>29</sup>. Face à la diffusion de ce passage au journal télévisé, événement considéré comme extraordinaire, certains imaginent que la danse peut dire son mot sur le monde contemporain : « Cette foule frénétique qu'il nous présentait, devenait une manière de transposition artistique de foules véritables, que nous voyons chaque jour à la même heure sur le même écran<sup>30</sup> ». Si toutefois, selon une partie de la critique, le *jerk* de Béjart figure le corps social, les interprétations de cette représentation apparaissent là aussi assez hétérogènes. Certains parlent de caricature, de parodie critique de la civilisation contemporaine – « 10 minutes qui administrent un pied de nez magistral aux frénésies civilisées à la mode, sur les plages et ailleurs<sup>31</sup> ». Pour d'autres, il s'agit du portrait d'une génération désespérée, en deuil de certitudes et de repères : « Il y a curieusement tout le désespoir d'une génération survoltée par l'optimisme tonique d'un Béjart<sup>32</sup> ».

Pour certains le *jerk* était donc le corps critique d'une jeunesse soumise à la société consumériste, trop attentive aux dictats de la mode, pour d'autres le portrait sensible d'une génération en révolte. En lisant les critiques, il me semble que ce dont il est question, c'est de l'identité d'une génération difficile à saisir et à laquelle le *jerk* de Béjart n'enlève en rien son opacité. C'est donc à ce propos, celui d'une identité de la jeunesse sur laquelle les interprétations du *jerk* insistent, que je voudrais évoquer un article du sociologue Edgard Morin, paru dans les *Annales* en 1969. L'article s'intitule « Culture adolescente et révolte étudiante<sup>33</sup> ». En effet, deux ans après la création de *Messe pour le temps présent*, Edgard Morin

---

<sup>29</sup> Selim Sasson, « Béjart au journal », *Le Soir illustré*, 3 août 1967.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Pierre Roumel, « *Messe pour le temps présent*. Le credo de Béjart », *Le Méridional*, 5 août 1967.

<sup>32</sup> Claude Rostand, « Magie de Béjart », *Le Figaro littéraire*, 23 août–3 septembre 1967.

<sup>33</sup> Edgard Morin, « Culture adolescente et révolte étudiante », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 24<sup>e</sup> année, n°3, 1969, p. 765-776.

alerte sur les dangers d'une dichotomie séparant la représentation de la jeunesse dans deux catégories différentes et en opposition, la jeunesse engagée du mouvement des étudiants et une autre totalement soumise aux dictats de la mode « yé-yé ».

Il met aussi en évidence l'ambiguïté fondatrice de la culture juvénile de l'époque qui « participe à la culture de masse de la société et en même temps cherche à s'en différencier [...]. Elle est intégrée à la logique de masse, capitaliste, qui fonctionne selon la logique du marché. Elle est donc une branche du système de production-distribution-consommation, [...] prônant les valeurs de modernité, bonheur, loisir, amour et d'autre part elle subit l'influence de noyaux de dissidence et de révolte, voire de refus de la société de consommation<sup>34</sup>. » Ce qui nous intéresse aussi, c'est que dans cet article Morin prend pour exemple une danse de société, le jerk précisément, comme pur produit de l'industrie qui, selon lui, ferait référence aussi bien pour la jeunesse hédoniste et le mouvement étudiant, réunissant ainsi une classe d'âge sinon une catégorie anthropologique.

En effet, en tant que l'une des premières formes de danse individuelle, le jerk crée un espace ouvert, déssexualisé, il abat les conventions de genre et la normalisation des rôles dans le couple typique des danses de salon. Il offre un espace à l'initiative individuelle et singulière tout en marquant la fusion avec le groupe. Dans le *jerk* de Béjart, le caractère compact du corps social, déterminé par le suivi commun des pulsations du rythme binaire, contraste pourtant par l'improvisation et la prise de décision individuelle qui permettent, surtout au niveau du torse, une grande liberté dans les figures créées. L'image d'un mouvement fragmenté, déshumanisé, alterne avec des passages moins brusques entre différents régimes toniques. Le balancement, le swing, le suivi de la pulsation binaire, coexistent avec des figures classiques et même virtuoses : l'identité des danseurs classiques y est revendiquée à côté de celle d'une danse pop, d'une danse de tout le monde.

Dans la dernière critique que je voudrais citer, le *jerk* de la *Messe* est présenté ainsi : « dans le *jerk* fou et passionné, ils sont leur propre vent qui les arrache, les secoue, les couche violemment au sol. Ils sont la passion irrésistible<sup>35</sup>. » Les danseurs de Béjart ne seraient-ils donc pas « dans le

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Martine Cadieux, « Avignon. Le cœur, l'esprit et le grand art de Béjart », *Lettres françaises*, 22 août 1967.

vent », leur danse ne serait-elle pas un symptôme d'une société à la mode ou en souffrance ? Ils sont leur propre vent, en train de fabriquer un présent, non sans contradictions. Dominique Génévois, danseuse, chorégraphe et pédagogue qui a découvert le *jerk* en tant que spectatrice d'Avignon, qui l'a dansé ensuite et qui continue à le transmettre dans un contexte pédagogique, raconte aussi le plaisir d'un protocole prévoyant plusieurs moments délibérément improvisés. Elle décrit aussi cette immense sensation de liberté où l'on avait l'impression de marcher « par les mêmes pas de la salle à la scène »<sup>36</sup>.

Si le recours à une pratique sociale de la danse dans la création chorégraphique est loin d'être nouveau, ce qui semble plus singulier dans ce cas, c'est le fait de se référer à une pratique qui appartient au répertoire dansant commun et actuel, et qui faisant donc forcément partie de l'expérience de danse – au moins des jeunes spectateurs –, active d'une manière directe leur mémoire kinesthésique et sollicite danseurs et public, autour de thèmes, d'idées ou de figures, par le moyen de la danse elle-même, de sa « mise en présence ». La quête d'une danse « populaire », chère à Béjart, semble faire écho ici à un véritable déferlement d'inquiétudes, d'attentes, de désirs autour de la construction d'« un temps présent » et d'une revendication identitaire, partagée par les danseurs de la compagnie et les spectateurs présents dans la salle.

Après 1968, le *jerk* de 1967 est cependant devenu le symbole d'une création chorégraphique qui se met au goût du jour. Certaines images du *jerk*, les postures décontractées et « cool » qui s'y reflètent, vues aujourd'hui de manière autonome et déconnectées de la dramaturgie austère de la pièce, ont pu même être lues comme une trouvaille spectaculaire et démagogique, allant jusqu'à préfigurer une dérive hédoniste et consumériste de certains motifs de la contre-culture et à confirmer une certaine image de l'œuvre de Béjart que précisément 68 semble avoir rendue à la fois bourgeoise et populiste.

Suivant le chemin contradictoire de sa réception, ce *jerk* semble toutefois avoir été un espace d'invention où tester certaines normes de l'espace théâtral, tout en faisant exploser, comme Edgard Morin le préconisait, certaines dichotomies tout d'abord concernant la danse : danse pop/danse classique, mais aussi la jeunesse engagée/consumériste. Les

---

<sup>36</sup> Entretien avec Dominique Génévois, Lyon, avril 2011.

images du *jerk* arrivées jusqu'à nous avaient aplati, banalisé, simplifié à la fois l'écriture chorégraphique et la portée de ses réceptions. La pièce *Messe pour le temps présent* avec ses traces en tension, le débat qu'elles provoquent se révèle aussi l'occasion d'une réflexion sur la construction de la mémoire de la danse. Derrière l'image d'une danse à l'écoute de son temps, ou à la mode de son temps, le *jerk* me semble avoir été l'axe de formulation chorégraphique d'un débat concernant l'inquiétante identité de la jeunesse avec sa revendication d'une différence radicale, d'une altérité contradictoire.

Un espace à partir duquel revendiquer une identité ou la possibilité d'un regard, l'existence même d'une nouvelle génération, à travers les différentes expériences et ressentis de la danse des danseurs et des spectateurs. C'est dans ce cadre expérimental, dans l'invention d'un dispositif qui déplace les règles de jeu, sollicitant la mémoire perceptive du spectateur et le questionnant sur ce que pour chacun danser signifie, qu'il faut situer ce traitement chorégraphique d'une pratique sociale de la danse dont certains des enjeux semblent l'intégrer, au-delà du champ néoclassique où se situe Maurice Béjart, dans la lignée contemporaine de la création chorégraphique et résonnent avec de multiples questionnements sur la danse d'aujourd'hui.