



HAL
open science

Claudia Palazzolo “ À quoi tu dances quand tu penses ? ” Retour sur le film Le Danseur de Maurice Bédjart

claudia palazzolo

► To cite this version:

claudia palazzolo. Claudia Palazzolo “ À quoi tu dances quand tu penses ? ” Retour sur le film Le Danseur de Maurice Bédjart. 2023. hal-04140377

HAL Id: hal-04140377

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04140377>

Preprint submitted on 25 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

« À quoi tu dances quand tu penses ? »
Retour sur le film *Le Danseur* de Maurice Béjart.

Pourquoi filmer la danse (en 68) ? Cette question sera posée via le film, *Le Danseur*, tourné par Maurice Béjart l'été 1968, à Avignon, dans un contexte secoué par le mouvement des étudiants et questionnant, entre autres, enjeux, formes et idéologies du spectacle vivant.

L'invention de la vidéo, sa diffusion, ont changé, en partie, l'image de la danse et ses représentations. La littérature peine pourtant à trouver un terme pour définir en tant qu'ensemble cet important corpus d'images de danse – comprenant reportages, films documentaires, objets promotionnels, films de création, matériel de travail, hommages – créés par des danseurs ou par des réalisateurs ou nés grâce à la complicité artistique entre différents artistes : vidéo-danse, vidéo-chorégraphie¹ ou plus largement film de danse. Pour analyser le film de danse, il sera alors utile de s'interroger aussi sur sa fonction : promouvoir – une esthétique ou un artiste – sensibiliser, sauvegarder ou enfin, tout simplement, créer, créer de la danse pour/par l'audiovisuel. Dans le cas du film *Le Danseur* pourtant, cette réponse est loin d'être évidente.

En laissant assez opaque toute référence à l'actualité, ce film – ni captation, ni fiction, ni documentaire, ni tout à fait reportage, ni tout à fait création de vidéo-danse – semble en fait brouiller les pistes sur les genres – chorégraphiques et filmiques – et réaliser une sorte de manifeste, fondamental, à plusieurs titres. Qu'est ce qu'un danseur peut avec la caméra ? Qu'est ce que la caméra peut nous montrer du danseur ? Et, qu'est ce qu'un danseur, en fait ? Pour essayer de répondre via le film à ces questions, nous ferons dialoguer notre analyse de la vidéo, proposée de manière fragmentaire et non chronologique, avec les discours du chorégraphe et par rapport à la place qu'on lui a consacré dans l'historiographie de la danse.

La relation que Maurice Béjart entretient avec la caméra, dont ce film témoigne, apparaît, elle aussi, centrale et non accessoire dans son parcours,² et, en Europe, il est en fait l'un de premiers chorégraphes à se confronter régulièrement aux supports audiovisuels, et cela bien avant les années soixante-dix et quatre-vingts, et l'énorme diffusion du film de danse qu'ils ont engendrée³. Il ne s'agit pourtant pas, chez le chorégraphe, d'un souci de sauvegarde, d'une

¹ Cf. parmi d'autres : Jacqueline AUBENAS (dir.), *Filmer la danse*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2007 ; Larry BILLMAN, *Film Choreographers And Dance Directors*, Jefferson ; Londres, MacFarland, 1997 ; Didier COUREAU et Patrick LOUGUET (dir.), *Cinéma et Danse. [Sensibles Entrelacs]*, Paris, L'Harmattan, « Cahiers interdisciplinaires de la recherche en communication audio-visuelle (CIRCAV) », 2013 ; *Funambule*, n° 6, Saint-Denis, Anacrouse, juin 2004 ; Dick TOMASOVIC, *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 ; *Vertigo*, « Danses », hors-série n° 3, Paris, Images en manœuvre, octobre 2005 ; Elisa VACCARINO, *La Musa dello schermo freddo*, Gênes, Costa e Nolan, 1996.

² Cf. notamment Merce CUNNINGHAM, *Chorégrapheur pour la caméra*, Paris, L'Œil d'or, 2013.

³ Le site de la fondation mentionne : *La Reine verte*, réal. R. MAZOYER (1963) ; *Le Sacre du printemps*, Ballet du XX^e siècle, réal. Maurice Béjart (1966) ; *Le Danseur* avec Jorge Donn, Rosella Hightower et le Ballet du XX^e siècle, réal. Maurice Béjart (1968) ; *Bhakti*, Ballet du XX^e siècle, réal. Maurice Béjart (1969) ; *Je suis né à Venise*, avec Barbara, Jorge Donn, Philippe Lizon, Shonach Mirk, réal. Maurice Béjart (1976) ; *B comme Béjart*, Béjart Ballet Lausanne, réal. Marcel Schüpbach (DVD, 2001) ; *Béjart ! Vous avez dit Béjart ?*, Béjart Ballet Lausanne, réal. Serge Korber (DVD, 2005) ; *Maurice Béjart – le temps d'un ballet*, Ballet du XX^e siècle, réal. François Reichenbach (DVD, 2008) ; *Ballet for Life (Le Presbytère...)* et *Bhakti*, Béjart Ballet Lausanne, (1969) ; *Grand Pas In The White Night. Maurice Béjart – Oleg Vinogradov*, Ballet du XX^e siècle / Kirov Ballet (DVD, 2006) ; *Best Of Maurice Béjart : L'Amour / La Danse*, Béjart Ballet Lausanne (DVD, 2007) ; *Brel / Barbara*, Béjart Ballet Lausanne, (DVD, 2007) ; *Le Tour du monde en 80 minutes*, Béjart Ballet Lausanne, (DVD, 2008) ; *Le Sacre du printemps*, Ballet du XX^e siècle (DVD, 2008) ; *Casse-noisette*, Béjart Ballet Lausanne, (DVD, 2008).

manière de préserver la création chorégraphique qu'il considérait comme radicalement et ontologiquement immanente « La danse est dans le temps, elle ne doit pas survivre au chorégraphe [...]. J'espère une chose : qu'il ne restera rien de ma production. Qu'en l'an deux mille on ne verra pas un horrible *Sacre* présenté sous mon nom avec des danseurs qui exécuteraient des mouvements pieusement reconstitués »⁴.

Si le film de danse ne pourra (et ne voudra) pas sauver le corps de la danse de l'inévitable « disparition » à laquelle il est voué, il pourra en revanche permettre d'élargir le champ des possibles chorégraphiques. Bien au delà du fait de fabriquer des traces, Maurice Bédart semble vouloir explorer la « fatalité chorégraphique dans l'invention cinématographique⁵ » : c'est-à-dire la dimension chorégraphique dont le cinéma serait lui-même porteur. Selon Ricciotto Canudo, puis Dominique Païni, c'est filmer la danse qui aurait permis au cinéma de trouver sa spécificité, de devenir un art dépassant la simple possibilité technique d'enregistrement de la réalité. Le mouvement dansé, un mouvement poétique, aurait donc offert au cinéma de découvrir les d'infinies possibilités pour transcender la simple captation du réel. Maurice Bédart semble vouloir saisir cette affinité profonde entre danse et cinéma et multiplier, tout au long de sa vie, les tentatives, dont certaines n'ont été par ailleurs jamais rendues publiques, d'explorer le dialogue⁶ entre ces deux écritures du mouvement. Parmi ces multiples créations, dont la plupart trouvent néanmoins leur origine dans une pièce, le film *Le Danseur* constitue un exemple important, à la fois d'un point de vue de la recherche formelle que des thèmes que s'y dégagent.

Le film commence de manière totalement abstraite, Jorge Donn est en tenue académique, sur fond neutre, debout, de face, les yeux fermés, puis de dos. La lumière amplifie les contours de la figure, sa silhouette est sculptée dans un espace bi-chromatique (blanc sur noir). Le montage coupe les transitions et amplifie les accents rythmiques et les poses plastiques, des caractéristiques assez typiques dans l'univers gestuel de Bédart : léger avancement au niveau du sternum, déplacements du poids sur pieds parallèles, déhanchements latéraux, mobilité des poignets, contractions latérales, lignes cassées, isolations – qui font penser à des gestes issus de la danse *modern jazz* détournés par stylisation – jouent avec des figures typiques du vocabulaire académique : pliés, attitudes, arabesques. Comme dans les films de Maya Deren, le commencement du geste n'évolue pas toujours vers un aboutissement naturel, certaines phrases chorégraphiques étant composées par les raccords du montage qui leur donnent un développement non prévisible⁷. Les orientations du danseur dans l'espace semblent elles aussi, truquées par le montage.

Une pirouette métamorphose l'espace, Donn est maintenant en tenue académique noire sur fond blanc. L'énergie est dense, le mouvement hypertonique. Voix *off* et atone : « Ça va ? Ça va comme cela, ou je recommence ? ». La caméra revient sur le visage de Jorge Donn, désormais hors rôle, puis le cadre s'ouvre sur le set, le lieu du tournage, en révélant le trucage du dispositif.

Bédart, les images et la quête d'une « danse populaire »

Le Danseur est tourné en juillet 1968, pendant les répétitions de la reprise de *Messe pour le temps présent* (1967), sans doute peu de temps avant l'émergence du conflit qui opposa d'un côté la ville d'Avignon, de l'autre le Living Theater et le mouvement des étudiants.

Cette pièce avait été créée pour le Festival d'Avignon en 1967 suscitant un vif débat et un impact extraordinaire sur le public et la critique d'Avignon. Elle se terminait chaque soir par une veille collective réunissant danseurs et spectateurs, et semblait mettre en tension les contradictions de la jeunesse de l'époque, cette même jeunesse qui deviendra protagoniste de Mai 1968. Malgré le fait qu'en 1967 une partie de la critique reprochait à Bédart un éloignement du

⁴ Maurice Bédart, dans Antoine LIVIO, *Bédart*, Bruxelles, La Cité éd., 1969.

⁵ Laurence LOUPPE et Dominique PAÏNI, « Les Danseurs cinéphiles », *Artpress*, hors série n° 8, 1987, p. 65.

⁶ Certaines de ces vidéos n'ont jamais été accessibles au public.

⁷ Cf. par exemple *A Study In Choreography For Camera*, réal. Maya DEREN (1946), avec Talley Beatty.

modèle du ballet, la pièce et son créateur avaient été salués comme radicalement novateurs et profondément enracinés dans le monde contemporain. L'étude comparée de la réception critique du spectacle *Messe pour le temps présent* en 1967 et 1968, fait apparaître comment, en 1968, Maurice Béjart commence à être désigné comme un artiste conservateur et se retrouve soudainement éloigné de la jeunesse militante et cela malgré les nombreux événements et manifestations politiques qui avaient vu défiler, côte à côte, le Ballet du XX^e siècle et le Living Theater⁸. Le film semble prendre une distance par rapport au contexte, et, tout en montrant un présent réel, ne le situe pas vraiment : on reconnaît, certes, la Cour du Palais des Papes, l'entrée de l'école de danse (de Rosella Hightower ? à Cannes ?) mais aucun élément qui fasse référence à un contexte historique précis. Jorge Donn en est le protagoniste, mais pas forcément le personnage principal, il incarne davantage le prototype du « danseur » selon Maurice Béjart, plutôt que de s'auto-représenter en tant que Jorge Donn. Du point de vue structurel le film s'articule autour de trois différents types d'images : des images apparemment « documentaires » où l'on voit le danseur dans le quotidien de sa vie privée – rencontres au café, passage au magasin de disque, réveil dans sa chambre – ; des scènes de danse filmées – classe en studio ou bien répétitions au Palais des Papes – ; des véritables scènes de vidéodanse où le geste composé par le montage, émancipé de tout lieu physique et dialoguant plus étroitement avec la caméra, assume un caractère plus abstrait.

La vidéo, on l'a dit, donne toujours la possibilité d'essayer de nouveaux formats, de penser autrement le geste, le mouvement et la composition. Mais l'image – photographique et audiovisuelle – est également essentielle à Béjart dans son projet d'une danse conçue en tant qu'« art populaire », telle que Jean Vilar⁹ l'avait préconisé en l'associant à la programmation d'Avignon¹⁰. Si, dans l'usage effectif, l'expression « danse populaire » est peu courante, assez ambiguë et généralement associée à des danses de société, l'idée de faire de la danse scénique un art populaire était en effet l'un des principaux enjeux de Béjart¹¹. Le qualificatif « populaire », tant employé par les deux artistes – par rapport à leur propre idée de l'art –, relèverait-elle du paternalisme d'un système bourgeois dominant dont le sociologue Pierre Bourdieu aurait, plus tard, dénoncé l'idéologie¹² ? Dans l'idée de Vilar et Béjart, la danse serait « populaire » (et même « le plus naturellement populaire » des arts selon Vilar¹³) non pas parce qu'elle serait créée par le peuple ou, pire, destinée au peuple, mais parce qu'elle serait accessible au plus grand nombre, une danse pour tous.

Chez Béjart, les stratégies sont variées pour faire de la danse un art accessible. Très banalement, le fait de la sortir du théâtre, ce lieu symbolique de « distinction » de l'élite occidentale, et d'investir des arènes ou des stades, répondait à une nécessité : élargir le public de la danse à la société toute entière. Du point de vue dramaturgique, le fait d'abandonner la narration assez linéaire du ballet pour de libres variations autour de thèmes généraux, laissait au spectateur plus d'espace pour se laisser aller à une réception purement kinesthésique ou pour construire son propre scénario. Sa réception était envisagée comme « directe » dans le sens où elle était fondée sur la perception des corps en mouvement et de ce fait ne nécessitait pas forcément la connaissance des références culturelles utilisées. Le transfert sur scène de motifs chorégraphiques de certaines danses de société permettait de dialoguer avec un « sens commun de la danse », et parfois de partager l'expérience du danseur avec celle du spectateur-danseur. La découverte de la danse en dehors du théâtre, et de manière gratuite – proposée le 4 août à Avignon devant 15 000 spectateurs, pouvait contribuer à la faire connaître à un public plus élargi.

Germaine Cohen, la monteuse de ce film, qui travaillait aussi pour la télévision, reconnaît

⁸ Claudia PALAZZOLO, « Sur les traces du jerk de la *Messe pour le temps présent* de Maurice Béjart. Une figure de la danse en 1968 ? », dans Sylviane PAGES, Mélanie PAPIN et Guillaume SINTES (dir.), *Danser en Mai 68*, Paris, micadanse ; Saint-Denis, Université Paris 8, 2014, p. 80-93.

⁹ Jean VILAR, « Béjart me donne à réfléchir », *Le Journal de Genève*, 5 août 1967.

¹⁰ *Ibid.*

dans un entretien avec Marie Glon¹¹, à quel point la présence importante des images de danse de Béjart à la télévision, et, ce qui est encore plus inédit, au journal télévisé, contribue à la popularisation de sa danse. La télévision, qui avait pris l'habitude de présenter de longs extraits des ballets de Béjart a été à la fois un simple outil de diffusion et de sensibilisation de la danse pour le grand public mais aussi un véritable *medium* capable de questionner les fondamentaux de la danse elle-même. Le film *Le Danseur* passera lui aussi à la télévision la nuit de Noël 1968. Mais si le projet s'intègre dans un vaste projet de sensibilisation à la danse, il ne contient pourtant aucun des ingrédients typiques utilisés pour séduire le grand public : virtuosité, luxe scénographique, intrigue.

Un essai sur le danseur

Béjart, on l'a déjà dit, définit ce film comme un « essai »¹², terme dont la paternité, dans le champs littéraire, revient à Montaigne, qui en explique tout à la fois le caractère expérimental, l'autonomie par rapport aux modèles préexistants, et la liberté dans le choix du thème. Pour György Lukács, autre théoricien de l'essai, l'ironie est le procédé de style caractérisant l'essai qui « fait semblant » de s'occuper d'un objet réel, qu'il décrit avec exactitude, mais où le réel individuel ne serait en réalité que l'occasion de réfléchir à des thèmes universels¹³. Cette libre variation sur le thème serait donc un « véritable essai de danse pure », une expérimentation qui défie tout modèle¹⁴.

En réalité, dans le cas du *Danseur* il y aurait bien une référence cinématographique, revendiquée *a posteriori* par Béjart à propos de ce film : le cinéma de Godard¹⁵. En effet, la structure antinarrative, le jeu de connexion et disjonction entre image et son, l'aspect digressif, ainsi qu'une sorte de distance ironique, peuvent évoquer sans doute la langue godardienne. D'autre part, le sujet de la digression (le danseur) n'était certes pas inédit. La littérature sur la danse, à commencer par les traités, de celui de Domenico Da Piacenza à Jean-Georges Noverre ou Serge Lifar en passant par Charles Blasis – en s'adressant directement ou non aux danseurs, consacrent tous des passages importants à l'art du danseur, à ses différentes typologies, à son hygiène de vie, au talent et au sacrifice qui lui sont demandés. « Ne restez pas vingt-quatre heures seulement sans vous exercer ; l'écolier qui interrompt ses études fréquemment nuit considérablement à ses progrès. [...] [S]oyez sobres ; ne vous livrez à aucun autre exercice qu'à celui de la danse, ne vous abandonnez pas aux plaisirs ; pour être admis à la cour de Terpsichore cette déesse exige qu'on se sacrifie entièrement à elle »¹⁶. Parmi les arguments les plus souvent évoqués à propos du danseur, la rhétorique du sacrifice, du labeur perpétuel, apparaît en moindre mesure détournée par l'absence totale d'intonation, parmi les rares paroles émises par Donn : « La journée de danseur : on se lève, petit déjeuner, on travaille, on répète. On fait le spectacle, on travaille toute la journée. »

Mais, si le danseur reste un travailleur manuel, cet humble ouvrier semble, à ce moment historique précis investi d'un rôle si important, qu'il mérite un essai, une sorte de manifeste le projetant dans la société toute entière. Le 7 juillet 1968, pendant le tournage, *Le Provençal* de Marseille publie un article de Maurice Béjart intitulé « Le danseur est-il encore un danseur ? »¹⁷. Sans faire aucune référence au film en plein tournage, ni au projet en cours, Béjart explicite les raisons qui le poussent à mener une réflexion sur la question. Le statut du danseur est en train de

¹¹ Germaine Cohen, dans Marie GLON, « Une culture populaire : les images de Béjart », *Repères, cahier de danse*, « Quelles cultures en danse ? », 2008/2, pp. 27- 31.

¹² Maurice BEJART et Michel ROBERT, *Maurice Béjart. Une vie*, Bruxelles, Luc-Pir, 2008, p. 145.

¹³ Lucien GOLDMANN, « Lukács György (1885-1971) », dans *Universalis éducation* [en ligne]. Consulté le 31 mai 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gyorgy-lukacs/>

¹⁴ Maurice BEJART et Michel ROBERT, *op. cit.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Charles BLASIS, *Traité de l'art de la danse*, (éd. par Flavia PAPPACENA), Rome, Gremese éd., 2007 [1820], p. 79.

¹⁷ Maurice BEJART, « Le Danseur est-il encore un danseur ? », *Le Provençal Marseille Dimanche*, 7 juillet 1968.

changer. Béjart évoque les grandes tournées de danses « traditionnelles » et « folkloriques », la compagnie de Katherine Dunham, les ballets de l'Amérique latine, les troupes russes de Moïsseïev et Beriozka, qui ont suscité un intérêt d'un large public pour la danse. Cet engouement « populaire » pour la danse engendre une responsabilité lourde pour le danseur, qui n'est plus un « cheval de course, une personne entretenue dispensant du rêve et du désir »¹⁸. D'une part la technique s'est complexifiée par rapport au siècle dernier, de l'autre, ce public qui suit aussi le cinéma, les arts plastiques, a besoin d'un danseur qui vit et qui questionne le monde qui l'entoure. « C'est pourquoi le danseur doit à la fois perdre son aura mythique et la conserver tout en y ajoutant une nouvelle dimension. Il lui faut demeurer une créature lointaine, mais en se rapprochant du public. La difficulté naît de ce paradoxe qui est l'un des plus sûrs chemins vers l'art en devenir »¹⁹. Le danseur, chargé d'une responsabilité d'ordre social, est le véhicule de la transmission de gestes antiques, ceux véhiculés par des traditions qu'il doit à la fois garder et pouvoir détourner.

Dans le film, en dehors des moments consacrés à la danse, Jorge Donn est suivi de près, comme dans un (faux) reportage, la caméra s'approche, suit ses gestes quotidiens, parfois presque intimes : le réveil en slip, l'orange sucée avec passion sur le lit défait, les gestes de jeux, approcher les lèvres du café chaud, la marche solitaire dans la rue.

En général dans le film, ces gestes ne sont pas accompagnés de paroles : le jeune danseur n'est pas bavard, il parle très peu, il ne répond pas aux absurdes questions du journaliste, ni à celle d'un copain comédien qu'on voit en plan rapproché « Au fond c'est quoi pour toi la danse ? / Pas au fond, mais à l'extérieur, dans le corps ? // Qu'est-ce que tu penses quand tu dances ? // L'amour, le pas de deux, tu es seul, la variation, la musique, le souvenir, les loges, avant le spectacle, après le spectacle, quand tu vois. / C'est quoi ce travail pour toi ? ».

La voix se met en mode *off*, tandis que l'image montre maintenant le danseur en classe « À quoi tu penses quand tu dances ? / À quoi tu dances quand tu penses ? // Quelle différence il y a entre le geste que tu fais dans ce café et celui que tu fais sur scène ? // Peut-être se ressemblent-ils ? ». L'œil de la caméra, plan rapproché, revient sur Donn, café à la main, qui semble alors vouloir répondre, mais qui se bloque ensuite, comme en dansant sa réflexion : « J'ai commencé à danser à l'âge de cinq ans // (il boit) à Buenos-Aires / J'avais cinq ans / J'ai commencé la danse / À Buenos-Aires / J'ai commencé la danse à cinq ans, à Buenos aires / J'avais cinq ans / J'ai commencé la danse / À Buenos Aires / À l'âge de cinq ans / J'avais cinq ans ». La répétition de cette même phrase, à intervalles différents, subit une inédite transformation rythmique, en détournant ce qui devait être une information banale, en une réflexion solitaire chorégraphiée par des mots, comme un refrain. La caméra essaie aussi de chorégraphier, de traiter de manière toujours musicale le geste ordinaire : une marche légèrement dilatée, un pas qui apparaît à peine suspendu, un petit geste qui revient de manière insistante. Le plan rapproché est utilisé en dehors des moments de danse ; il permet de focaliser les traits et les expressions du visage, mais aussi l'attitude globale, les petits mouvements ou une certaine raideur au niveau du cou, il simule ainsi un portrait intime du danseur, permettant une proximité du regard, impossible sur le plateau.

Le danseur comme passeur

Au-delà des fragments des véritables vidéo-chorégraphies où l'angle de vue choisi, les jeux de lumières, les raccords rythmés du montage inventent une écriture du mouvement pour la vidéo, un espace-temps émancipé de toute référence à des lieux physiques et des lois anatomiques, le film nous montre de longs passages en studio de la classe de danse menée par Rosella Hightower, les vestiaires et quelques prises de vue des répétitions de la *Messe*.

Souvent, et notamment à la barre, le corps des danseurs est fragmenté, morcelé : l'angle de vue, le cadre décortiquent le mouvement et mettent en scène certaines parties du corps, le

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

cou-de-pied dans les battements tendus, les genoux dans les pliés, les mollets dans les ronds de jambes en l'air, les omoplates dans les ports de bras, ils montrent des angles de vue du corps inédits. Pas de voyeurisme ici par contre : c'est d'un hommage à l'articulation, à la mécanique du geste, à la complexité de la transition qu'il s'agit. Lorsque le danseur se rend au studio il n'est plus seul, il est entouré par ses camarades et accompagné par un maître. Tandis qu'ils s'échauffent à la barre, dans la Cour du Palais des Papes, leurs voix résonnent en *off*. Ils répondent à des questions sur le pas de deux qui pour certains incarne l'amour, pour d'autres un adage, pour d'autres encore l'écoute... Tous sont censés ensuite répondre à la question « C'est quoi pour toi la danse ? ». La réponse cette fois-ci, déclinée et variée à plusieurs reprises, reste toujours quasiment la même. La danse est « tout », plus qu'un ensemble de formes ou pratiques, elle semble une force vitale qui informe et qui lie tout événement. Rosella Hightower évoque même une forme de sacralité de cette force. On ne peut pas éviter de penser au rôle central assumé par le tableau de la danse dans *Messe pour le temps présent* et au lien entre cette pièce et le film.

Le film, en fait, met en scène des maîtres, des figures incarnant le savoir. La présence de Maurice Béjart, toujours muet, se devine derrière la caméra, en *off*, et derrière les mots de Donn qui lui sont adressés. Puis, on le voit diriger les répétitions autour d'un couple de danseurs : proche d'eux, il les entoure, les déplace avec des indications très factuelles, aseptisés, purement anatomiques, sur des parties des corps à bouger, des directions, des appuis, des équilibres. Pas d'images, ni d'intentions dans ses mots, le chorégraphe est une sorte de régisseur qui ordonne ce qui a déjà une forme. Pas de doutes, pas d'incertitudes, mais malgré tout il s'agit d'une reprise, la forme est déjà assumée, il faut juste qu'elle émerge de nouveau de la matière.

L'autre incarnation de maître qui assume un rôle important dans le film est celle de Rosella Hightower. Véritable figure phare de la pédagogie, ayant formé des générations de danseurs, elle nous paraît ici une sorte de vestale de la tradition du ballet classique. Extraordinaire danseuse, elle semble devenir le porte-parole d'un discours que Béjart défendra toujours : malgré le style de danse qu'il choisira de danser, le jeune danseur doit passer par la confrontation avec sa tradition, la danse classique, et donc connaître, apprendre, habiter les grands passages du répertoire, incarner en quelques sorte le patrimoine collectif de sa propre culture. Le danseur serait donc un passeur, chargé de garantir la vie de la tradition gestuelle, qu'il assure de transmettre, tout en la questionnant dans la création²⁰.

Cet attachement à la tradition du ballet classique de la part de Béjart et, en même temps, la revendication, le droit, la possibilité de traiter la matière jusqu'à la déformer, était peut-être – et cela malgré l'histoire néoclassique de la danse française – anachronique pour les modernités chorégraphiques émergentes, ayant à défendre une identité exigeant une rupture radicale avec le passé. Mais cette défense des classiques, telle une « réhabilitation »²¹, était aussi un véritable enjeu dans le projet de théâtre populaire défendu par Jean Vilar, enjeu qui répondait à deux instances très fortes dans la culture des années 1950 : « celle posée par le Parti Communiste depuis 1934, d'assumer le rôle d'héritier du patrimoine national et l'impératif de croisade anti-américaine transposée sur le front culturel »²². Cette idée de la défense de la tradition se relie aussi à un contexte intellectuel et artistique fortement coloré, jusqu'en 1968 par la foi communiste et l'anti-américanisme²³. En 1968, après la Répression communiste du Printemps de Prague, le débarquement à Avignon du Living Theater signifie l'arrivée d'une autre Amérique dans le paysage intellectuel, déconstruisant à la fois la culture capitaliste dont elle faisait la critique et la vision autoritaire de l'idéologie communiste pour devenir ensuite une référence incontournable

²⁰ Claude SAMUEL, « Béjart met en scène Nietzsche, Bouddha, le Jerk et mille merveilles », *Paris-Presse, l'Intransigent*, 12 août 1968.

²¹ Fleury LAURENT, « Le public du TNP et la critique », *Sociologie de l'art*, 2004/1 (op. 3), p. 49-77.

²² *Ibid.*

²³ Encore en 1973, Maurice Béjart était l'un des nombreux signataires de l'« Appel d'artistes et intellectuels du spectacle pour voter communiste », Jean-François SIRINELLI, *Intellectuels et Passions françaises. Manifestes et Pétitions au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 1990.

du champs chorégraphique français²⁴. Béjart semble donc profiter de l'occasion du film pour défendre l'idée d'une modernité qui se nourrit de la tradition au lieu de l'effacer.

Plusieurs années plus tard, dans sa *Lettre à un jeune danseur* il dira : « Je suis contemporain, post-africain, pseudo-classique, minimo-japonisant, moderno-argentin, folklorico-rétro et indo-petipatiste... Les classifications en danse ont créé une sorte de racisme et Dieu sait si le racisme, absurde théorie, empêche toujours une vision, évolution véritable²⁵. Il n'est de grande période artistique que de métissage, entre un passé retrouvé et un nouvel horizon découvert, entre un pays découvert et un passé réactualisé, entre des cultures et des techniques en apparence antagonistes mais en réalité complémentaires »²⁶.

Dans une scène finale du film, où l'on voit une danseuse indienne danser du kathakali face à Donn se balançant dans des échafaudages, on finit par penser que Béjart envisageait la danse classique non tant comme un conservateur, mais comme un anthropologue pour lequel – paraphrasant le célèbre article de Joann Kealiinohomoku – le classique peut être considéré comme une forme de danse ethnique²⁷ et son vocabulaire, toujours en mouvement, comme une tradition gestuelle collective. Par ailleurs, du point de vue étymologique, du verbe *tradere* (« faire passer à un autre, livrer à un autre »), dérivent à la fois le mot tradition et celui de trahison. Ce qui suppose qu'à chaque passage, l'élément transmis est trahi dans son entité initiale et questionne donc toute vocation conservatrice de la tradition.

L'examen de la réception critique de la *Messe pour le temps présent* nous avait montré qu'en 1968, la complicité entre les mouvements de la jeunesse et le Ballet du XX^e siècle s'était arrêté soudainement²⁸. Si on associe, comme on le doit par rapport au contexte, l'image publique de Béjart et celle de Vilar, il faut admettre que, dans les médias comme dans l'historiographie, une des critiques les plus insistantes par rapport à la conception du théâtre populaire de Jean Vilar venait du consensus social qu'il était censé viser, un consensus obtenu au prix de l'élimination de toute fonction critique du théâtre qui n'aurait plus alors été capable de provoquer aucun débat dans la société civile. Et pourtant, ni la réception de la pièce *la Messe pour le temps présent* - qui avait suscité d'innombrables débats et des lectures singulièrement différentes - ni la discontinuité du film *Le Danseur* - avec une alternance entre proximité et distance dans l'angle de vue, non-sens verbaux, détails prosaïques de la vie de tous les jours et corps glorieux - ne semblent pouvoir créer aucune communauté consensuelle et acquiesçante.

Le rôle que ce film attribue au danseur – ce jeune tout à fait ressemblant et pourtant si différent de tout un chacun, chargé de construire le présent sans pour autant annuler le passé, énigmatique et proche mais dont la nonchalance ne peut cacher la discipline, l'habitude à l'obéissance – peut faire penser que c'est autour du sens de la tradition, et donc de l'acceptation d'une éventuelle autorité incarnée par les générations passées, que le nœud du conflit entre Béjart et le mouvement s'est constitué. Médiateur se situant entre la sphère du sacré et le « trop humain »²⁹, entre un passé immémorial et le présent, cet héros contemporain pourrait faire penser aussi à l'émergence des rock star, tel que l'artiste Dan Graham l'a analysé, modèle subversif pour les adolescents tout étant créés par l'industrie de disque « La rock star se trouve en position de sacrifice visant le régime du travail. Son sacrifice c'est son corps et sa vie. En vivant sa vie et en jouant jusqu'à la limite de ses possibilités, elle transgresse les valeurs du travail quotidien »³⁰.

²⁴ Cf. à ce propos l'ouvrage de Gérard MAYEN, *Un pas de deux France-Amérique. 30 années d'invention du statut contemporain au CNDC d'Angers*, Montpellier, Éd. L'Entretemps, 2012.

Dominique GENEVOIS, *Mudra, 103 rue Bara*, Bruxelles, Contredanse, 2016.

²⁶ Maurice Béjart, *Lettre à un jeune danseur*, Arles, Actes sud, 2001.

²⁷ Joann W. KEALIINOHOMOKU, « An Anthropologist Looks At The Ballet As A Form Of Ethnic Dance », *Impulse*, 1970 (l'article a été traduit en français sous le titre « Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique », *Nouvelles de danse*, printemps 1998).

²⁸ Claudia PALAZZOLO, « Sur les traces du jerk de *la Messe pour le temps présent* de Maurice Béjart. Une figure de la danse en 1968 ? », dans Sylviane Pagès, Mélanie Papin, Guillaume Sintès (dir.), *op. cit.*

²⁹ Northrop FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, 1957.

³⁰ Dan GRAHAM, *Rock my religion*, Le Nouveau musée institut /Les Presses du Réel, 1993, p. 298.

Enfin si ce film est avant tout un essai, il semble aussi être l'occasion de questionner les caractéristiques de ce « nouveau danseur », nouveau danseur que Béjart assumera de vouloir former à Mudra, seulement deux années plus tard, en 1970³¹, lorsqu'il ouvrira sa première saison expérimentale, et que Mudra deviendra sans doute l'un des lieux de formation privilégiés pour le danseur classique et ... contemporain.

³¹ Dominique GENEVOIS, *op. cit.*