



Distribution limitée

PARIS, le 13 août 1965  
Original français

ORGANISATION DES NATIONS UNIES  
POUR L'EDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE

LES PROBLEMES ESTHETIQUES ET PRATIQUES DU "THEATRE TOTAL"  
ET SES RAPPORTS AVEC LE CINEMA ET LA TELEVISION

Interview de Maurice Béjart par Claude Samuel

Le présent document, rédigé à la demande de l'Unesco, est une contribution aux travaux de la Table ronde de Salzbourg (Autriche) (22-29 août 1965) organisée par l'Unesco, le Conseil international de la musique et le Centre international de la musique de Vienne.

Les opinions exprimées dans le présent document  
et les recommandations qui y sont formulées  
n'engagent que leurs auteurs

Claude Samuel : Le théâtre total est un désir, un mythe ; peut-il devenir demain une réalité dans notre civilisation artistique occidentale ? Que signifie pour vous, Maurice Béjart, l'expression "Théâtre total" ?

Maurice Béjart : C'est une expression qui possède tellement de sens - selon les gens qui l'emploient - et que, personnellement, j'utilise le moins souvent possible - seulement quand on me demande expressément d'en parler. Car je pense que le vrai théâtre est toujours "total", et que dans les cas où il n'est pas "total", il n'est qu'une excroissance ou une dégénérescence d'une des composantes du théâtre.

Par essence, le théâtre est un art "total", et je pense d'ailleurs qu'on rencontre dans tous les pays aux origines des grandes civilisations un théâtre où se marient la parole, le chant et la danse. C'est seulement plus tard que les arts se développent individuellement pour produire parfois des chefs-d'oeuvre ou des grandes réussites, mais des réalisations qui sont tout de même une distorsion du théâtre.

C.S. : Quelles sont, selon vous, les oeuvres les plus représentatives d'un théâtre total dans l'histoire des civilisations connues ?

M.B. : Je pense à la tragédie grecque dont on a tant parlé ; nous ne connaissons pas la musique grecque, mais la tragédie grecque était sûrement un art où l'acteur devait parler et chanter, et auquel participait également le chœur en chantant et en dansant, bien davantage qu'on ne se l'imagine aujourd'hui. Je crois que les théâtres traditionnels d'Asie se situent dans la même perspective : le théâtre hindou est à la fois théâtre et opéra, le théâtre chinois - l'Opéra de Pékin que nous avons vu - est en même temps opéra, déclamation, danse et acrobatie. Dans le Nô japonais, l'acteur principal commence par une espèce de long récitatif à peine parlé, puis il poursuit en chantant (pour nous, ce n'est pas vraiment du chant, mais pour un Japonais c'est l'essence même du chant, et un chant très travaillé), et la fin est toujours une danse ; la danse de l'acteur du Nô est parfois très compliquée et très élaborée. On a donc l'impression qu'au début des civilisations les gens ne différencient pas la parole, la musique et la chorégraphie ; mais ensuite certains éléments surgissent comme des excroissances au point d'éclipser complètement les autres. On obtient alors le théâtre parlé de l'époque classique, ou le grand opéra, ou le ballet.

C.S. : Et vous considérez cette évolution comme un appauvrissement ?

M.B. : Il est difficile de l'affirmer, mais c'est certainement vrai au point de vue théâtral, malgré la naissance de chefs-d'oeuvre très importants. Ainsi, malgré l'apparente gratuité d'une telle affirmation, néanmoins peu contestable, on peut remarquer que la musique est née du contact du théâtre et de la danse ; à l'origine, la musique pure n'existait pas, mais il y avait des gens qui faisaient de la musique et qui dansaient. Il était important, du point de vue musical, que la musique se détache et devienne uniquement musique. Mais quand la musique devient théâtrale, je pense qu'il y a appauvrissement.

C.S. : Dans les exemples que vous me citez, ce théâtre total est une oeuvre collective. Il n'y a pas un créateur unique qui pense en même temps au théâtre, à la musique et à la danse.

M.B. : Il est difficile de le savoir, car on ignore comment le théâtre était élaboré à l'origine. Mais je crois qu'il s'agissait d'une oeuvre collective. D'ailleurs il existe actuellement, dans notre civilisation, un théâtre total, qui est un théâtre collectif, et dont nous parlerons tout à l'heure, mais je crois que nous nous dirigeons vers un théâtre collectif, je crois que l'époque du créateur isolé, de l'artiste qui s'enferme dans une chambre pendant six mois, un an ou deux ans, et qui compose le chef-d'oeuvre immortel est révolue. Je ne dis pas que cette attitude n'est pas valable, mais elle ne correspond plus à notre mentalité actuelle ; et le théâtre total sera une oeuvre collective.

C.S. : Parmi les meilleurs exemples des créateurs qui ont voulu parvenir à une forme de théâtre total, on cite évidemment Wagner. Pensez-vous que, dans un certain sens, Wagner ait abouti dans sa recherche ?

M.B. : Oui et non. Finalement, Wagner a surtout écrit de très grandes partitions ; sa tentative est réussie dans le contexte de l'époque romantique, mais le théâtre total est autre chose. Puisqu'une oeuvre de Wagner est pleinement satisfaisante à la seule audition, elle ne peut pas s'assimiler à un théâtre total. Le théâtre total est très précisément une forme d'expression où le visuel n'est pas surajouté à l'auditif et réciproquement, mais où chacun de ces éléments possède une signification profonde et essentielle dans la mesure où il est intégré à l'ensemble.

Il est évident qu'une partition de Wagner privée de sa représentation scénique conserve un sens profond, tandis que si Wagner avait su réaliser un théâtre total, on ne pourrait pas jouer ses oeuvres au concert, ni même en disques, car elles perdraient toute signification.

C.S. : C'est sans doute la raison pour laquelle le théâtre total doit être, comme vous l'avez souligné, un art collectif, car on ne peut pas imaginer un créateur unique aussi génial dans un art de représentation visuelle et dans l'art des sons.

M.B. : Evidemment. Mais je vais vous expliquer tout de suite le fond de ma pensée : je crois que le théâtre total est actuellement le cinéma. En effet, écouter la bande sonore d'un film ne veut rien dire mais, dans le film sonore, l'image seule n'a pas non plus de signification parce que le créateur, lorsqu'il désire provoquer une émotion ou veut simplement représenter quelque chose, il le fait en associant image, son, musique, dialogues et chaque élément en lui-même n'a pas de sens. Un dialogue de cinéma lu est stupide et navrant et le mot brusquement prononcé par l'actrice prend une valeur à cause du gros plan sur un objet qui surgit au même moment sur l'écran et qui, seul, ne voudrait rien dire non plus.

Le théâtre total est un art où tous les arts se confondent mais où aucun d'eux, isolé du contexte général, ne garde de valeur. Une bonne partition de théâtre total est injouable au concert, un bon dialogue de théâtre total est illisible, une bonne chorégraphie de théâtre total n'a pas d'intérêt en dehors de la pièce pour laquelle elle a été conçue, mais l'ensemble constitue un langage, langage composé de sons, de paroles, d'images, de mouvements.

C.S. : De quelle manière un chorégraphe peut-il s'intéresser d'une façon précise au cinéma ?

M.B. : Je m'intéresse beaucoup au cinéma, c'est un problème qui me passionne. Je n'ai encore rien réalisé car je n'étais pas prêt ; je ne sais pas si je suis

prêt maintenant, mais j'ai deux projets qui se réaliseront peut-être l'année prochaine.

C.S. : Connaissez-vous des grandes réussites de théâtre total au cinéma ou n'est-ce qu'une perspective d'avenir, un espoir ?

M.B. : N'importe quel film réussi appartient au théâtre total ; un grand Fellini ou un grand Resnais, c'est du théâtre total parce qu'on comprend l'intelligence de ce langage qui est image, son, dialogues. Ainsi, au début de Huit et demi, quand on entend la Chevauchée des Walkyries, quand on voit les dames qui montent avec leur verre d'eau pour leur cure, quand on perçoit les quelques mots de dialogue qui passent deci-delà, on est en face d'un art complètement nouveau, bouleversant, qui prend totalement l'être, où chaque élément possède une vérité profonde mais n'a pas de sens dans son individualité.

C.S. : Sur le plan sonore, il n'y a évidemment pas une création originale qui puisse enrichir l'art musical.

M.B. : Non, mais je ne pense pas que le théâtre total est destiné à enrichir un art particulier ; la musique, qui a suivi une longue évolution, a encore de grandes possibilités de développement, de même que la peinture, mais le théâtre est un art baroque, donc un art composite. Une église baroque est une église où le peintre, le sculpteur, l'architecte et même le musicien travaillent à la poursuite d'une certaine ordonnance, mais il est évident que Tiepolo, par exemple, qui a peint des plafonds baroques, peut aussi peindre des toiles et faire avancer l'art de la peinture pure ; néanmoins, quand il collabore à une construction architecturale, il donne une autre dimension à son ouvrage et ces deux activités sont complètement séparées.

C'est un peu mon cas : j'ai une activité de chorégraphe pur et, quand je conçois une chorégraphie, plus la danse est pure, moins d'éléments extérieurs y sont insérés, et meilleurs sont les ballets ; j'ai fait quelques ballets assez bizarres que je déteste car j'aime un ballet où il n'y a que de la danse et une bonne partition. Mais, en revanche, quand je fais du théâtre total, je m'engage dans une activité complètement différente pour laquelle j'essaie de retrouver l'essence même du théâtre que nos civilisations ont profondément perdue. Il faut reconnaître que, depuis Beckett et Ionesco, on ne peut plus faire de théâtre, on se trouve en face d'un mur, parce que le théâtre s'est trompé, parce que le théâtre a confondu le langage et le théâtre.

C.S. : On a fait du théâtre à lire et non du théâtre à voir...

M.B. : Oui, le langage n'est absolument pas du théâtre. Depuis Racine, le théâtre européen s'est fourvoyé pour aboutir à un cul-de-sac total qui est le non langage du théâtre actuel, c'est-à-dire un contresens absolu, parce que le théâtre n'est pas là pour dire qu'il n'y a rien à dire et qu'il n'y a pas à parler ; le théâtre est fait pour être du théâtre.

C.S. : Votre expérience théâtrale la plus éclatante est La Reine verte, mais ce n'était pas vraiment du théâtre, ni de la danse ; était-ce une tentative de théâtre total ?

M.B. : J'estime que La Reine verte représente ce que j'ai fait de plus intéressant et de plus raté. Mais les critiques sont tellement portés vers le théâtre parlé

qu'ils se sont bouché les yeux ; ils voulaient écouter un dialogue, qui n'était évidemment pas un grand dialogue, qui n'était même pas un bon dialogue écouté, mais ce dialogue présentait un sens par rapport à certains gestes, à certains pas, à certaines couleurs, à certains sons, et j'ai justement essayé de construire un théâtre où tous les éléments se fonderaient pour parvenir à un certain but. Je l'ai raté faute de temps et d'expérience, mais c'était un sujet valable que je pense reprendre plus tard en le retravaillant jusqu'à ce que j'obtienne un spectacle qui me plaise. Je ne dis pas qui plaise aux gens, ce qui m'est égal, mais qui me plaise à moi.

C.S. : Il est curieux de constater qu'un certain public ou, du moins, une certaine critique n'ait pas apprécié la Reine verte. Ne pensez-vous pas que la notion de théâtre total est étrangère à notre sensibilité ?

M.B. : Je pense qu'il va à contresens d'une éducation, non d'une sensibilité ; Je pense que le public du théâtre (surtout le public parisien) a été déformé par trois siècles de théâtre parlé, bien davantage d'ailleurs que le public de l'opéra ou du ballet. Dans ce théâtre, le mot a absolument tout remplacé ; on se gargarise de mots mais on arrive actuellement à la fin des mots et on ne sait plus que dire parce que tout a été dit.

C.S. : Est-ce la faute des hommes de théâtre, des metteurs en scène ou des auteurs ?

M.B. : C'est la faute des auteurs. Les auteurs se sont d'abord retirés du théâtre et c'est très grave. Je crois que le théâtre n'est pas un art pur, c'est un art baroque... Est-ce même un art ? En vérité, le théâtre est un métier, c'est de l'artisanat et les grands auteurs ont vécu avec les comédiens, ont mis la main à la pâte ; voyez Molière, Shakespeare qui habitait avec ses comédiens, et les auteurs grecs - sur lesquels on possède évidemment peu de renseignements - qui faisaient eux-mêmes leurs mises en scène. Puis l'auteur s'est retiré dans sa tour d'ivoire, il a ignoré les comédiens, il s'est fâché avec les metteurs en scène et il a créé des oeuvres qui sont souvent des chefs-d'oeuvre littéraires incontestables mais qui, à mon avis, ne sont absolument pas du théâtre. J'éprouve un grand plaisir à lire trois pages de Racine mais voir une représentation de Phèdre, même avec la meilleure distribution, m'ennuie terriblement... Ce n'est pas du théâtre ! On se trompe sur les mots.

C.S. : Parlons donc d'une autre forme de spectacle qui pourrait aboutir au théâtre total ; parlons de l'opéra. Ne croyez-vous pas que l'opéra moderne est aujourd'hui à un carrefour ?

M.B. : Je pense que l'opéra peut revenir vers ce spectacle total, c'est-à-dire se rappeler ses origines. Il est très curieux de constater que le chant et la danse se sont séparés assez tard. J'ai des lettres très étonnantes où l'on parle de certaines danseuses à l'Académie royale sous Louis XIV qui, dit-on, chantaient divinement... On ne dirait pas cela actuellement de Claude Bessy. A l'époque il était tout à fait normal pour une danseuse de chanter et pour une chanteuse de danser...

C.S. : Mais associer au sein d'un même spectacle chant et danse ne signifie pas nécessairement "théâtre total" ...

M.B. : Non, pas du tout ! Il y a justement ce danger : actuellement on parle beaucoup de spectacle total quand il s'agit en fait de divertissement gratuit.

Dans le spectacle total, il n'est pas vraiment important d'associer le chant et la danse, car cette association est un retour à l'opéra du XIXe siècle (rappelez-vous Faust et son ballet...). Ce n'est vraiment pas cela. Le théâtre total doit rendre l'impression de la vie parce que dans la vie les moyens d'expression sont constamment mélangés. Nous sommes maintenant dans une pièce et, si on veut retraduire le "climat" de cette pièce, il y a d'abord le dialogue, ensuite le bruit (dans la rue, dans les pièces voisines), tout à l'heure vous brancherez peut-être la radio ou vous mettrez un disque... Il y a donc une succession de moyens d'expression. Puis vous ferez deux mouvements, vous vous lèverez... Et voyez comment on passe, grâce à la vision, à l'audition et à l'intelligence, par différents états inséparables. Très souvent, au cours d'une conversation, des gens continuent à parler mais on sent qu'ils n'ont plus rien à dire. Il faudrait qu'ils s'arrêtent de parler, qu'ils se regardent et, tout à coup, quelqu'un se lèverait, se mettrait à danser parce que la danse serait le moyen normal de poursuivre le texte. Puis il s'arrêterait et se mettrait à chanter parce qu'il faudrait qu'il chante ; et ces passages s'effectueraient si subtilement que personne ne penserait à un divertissement. On passerait par certains états dramatiques d'une façon normale et pas pour le plaisir de "faire joli".

C.S. : Dans ce sens, le théâtre total est du super-réalisme. C'est une tentative pour se rapprocher le plus possible de la vie réelle...

M.B. : Avec une grande stylisation. Je pense qu'on se rapproche davantage de la réalité avec une extrême stylisation. Personnellement, je ressens toujours un sentiment de réalisme dans les arts excessivement artificiels, sophistiqués et stylisés, parce qu'au théâtre le réalisme n'existe pas. A partir du moment où l'on joue dans une pièce où le quatrième mur est remplacé par le public, le réalisme n'est plus possible. Seule la fiction, la plus grande fiction, permet de retrouver le réalisme. Souvenez-vous de l'Opéra de Pékin avec la fameuse scène de la dame qui monte en barque : il n'y a pas de barque et pourtant c'est du super-réalisme ; on comprend tout, comme dans le film le plus réaliste, sans barque, ni décors, ni eau, ni rivière. Dans un opéra vériste, au contraire, on met le décor, la barque, la fausse eau en projection et... on n'y croit plus du tout !

C.S. : C'est la raison pour laquelle le cinéma peut-être considéré comme un spectacle total bien qu'il n'y ait ni présence réelle, ni volumes, ni souvent même les couleurs...

M.B. : C'est un art absolument stylisé où les gens participent à un grand réalisme.

C.S. : Puisque j'ai fait allusion au cinéma, j'aimerais savoir de quelle manière vous avez pu inclure des séquences filmées dans certains spectacles ?

M.B. : J'ai fait cette expérience dans deux spectacles : La Reine verte et Don Juan. Dans Don Juan, j'avais prévu une séquence assez importante où une action se déroulait sur trois plans : il y avait d'abord une scène muette de fascination entre un homme et une femme, et la femme était progressivement attirée par l'homme jusqu'au moment où il la prenait dans ses bras. Cette scène se passait dans une arène, pendant une corrida, et, à l'instant où l'homme prenait la femme dans ses bras, le toréro tuait le taureau ; enfin, en même temps, des vues d'actualité étaient projetées sur trois écrans disposés autour de la scène. Ces vues représentaient une course de voitures aux vingt-quatre heures du Mans et les voitures tournaient, en passant d'un écran à l'autre, en même temps que la corrida figurée

chorégraphiquement sur la scène, avec cette femme et cet homme immobiles. Et, à l'instant où le taureau était tué et où la femme était prise par l'homme, c'était le fameux accident des vingt-quatre heures du Mans où une voiture en flammes entraînait dans une tribune, causant la mort d'une soixantaine de spectateurs... Cela produisait brusquement un effet de compréhension difficile à raconter mais que j'ai vu dans le public, un effet absolument saisissant, plus fort qu'aucune musique, aucun langage, aucune image. Chaque élément isolé avait une importance dérisoire : la chorégraphie de la corrida n'était peut-être pas mauvaise, mais elle n'était pas géniale, la scène jouée entre l'actrice - Maria Casarès - et le garçon n'était pas très importante et la bande d'actualité seule n'avait pas un intérêt exceptionnel, mais la réunion de ces éléments provoquait un choc vraiment extraordinaire.

C.S. : C'est ainsi qu'une partition de film peut susciter des chocs d'ordre visuel. Mais il me semble, d'après l'exemple que vous me donnez, et des exemples de vos autres mises en scène, que, pour aboutir à l'art le plus total possible, vous réalisez une superposition d'éléments. Or, dans le théâtre total auquel vous faites allusion, tel l'Opéra de Pékin, on ne ressent jamais l'impression de superposition mais on assiste, au contraire, à un spectacle extrêmement simple et dépouillé.

M.B. : Je suis cette direction parce que je crois, comme je vous l'ai déjà dit, que le théâtre est un art baroque, et autant j'estime qu'un chorégraphe et un musicien doivent recourir à un classicisme et à un dépouillement, autant je pense que, pour aborder le théâtre, il faut songer au baroque, à certaines églises baroques, par exemple, où vous êtes pris par le vertige, un vertige cosmique qui vous entraîne à des réflexions proprement métaphysiques ; et si, en même temps, vous associez la musique, si vous écoutez une messe baroque, vous sentez tout à coup une impression indéfinissable. C'est un peu ce que je recherche... C'est un processus d'accumulation qui est logique et qu'on retrouve dans certaines architectures hindoues ; à partir de la vision d'un monde cosmique, on fait une espèce de giration, de sentiment qui aboutit souvent à un grand dépouillement métaphysique.

C.S. : Mais, pour reprendre ma remarque, je dirai que, devant vos mises en scène, on distingue nettement la ligne de démarcation entre le chant et la danse, par exemple.

M.B. : Oui, parce que nous nous heurtons à un obstacle qui est la formation de l'acteur. Cette liaison est faite à l'Opéra de Pékin où, par tradition, les acteurs sont capables de pousser une note extraordinaire, de dire un dialogue avec talent et, subitement, de faire le saut périlleux. Il est impossible de demander cette performance à l'un de nos acteurs mais on peut espérer y parvenir ; j'ai déjà réussi à former certains danseurs de ma troupe qui jouent bien la comédie et, dans La veuve joyeuse, j'avais confié tous les petits rôles à des danseurs qui, tout en dansant, jouaient assez bien et devaient même chanter. Le septuor des hommes, interprété par sept danseurs, était, me semble-t-il, mieux interprété que par de nombreux chanteurs d'opérettes. Il existe actuellement aux Etats-Unis des artistes qui sont capables de chanter (peut-être pas de l'opéra mais une certaine musique américaine), et de danser, et de jouer. Mais quand on se heurte au problème de l'élément humain, une longue formation est indispensable pour éviter cette impression de superposition dont vous parliez. A partir du moment où l'acteur total existe, le théâtre total devient beaucoup moins gratuit.

C.S. : Mais avec l'Opéra de Pékin ou le Nô japonais, il s'agit d'un art complètement autonome, qui n'est pas né de l'association de plusieurs arts.

M.B. : Oui, mais il remplace pour eux ce que nous appelons le théâtre.

C.S. : Il remplace aussi l'opéra, et le ballet...

M.B. : Au fond, c'est le drame de la séparation des genres...

C.S. : Vous avez donc raison de dire que le cinéma peut arriver à l'art total puisque le cinéma est un art autonome où cette superposition disparaît.

M.B. : Le cinéma est également l'art total parce que, finalement, le cinéma est l'art populaire. Le théâtre total est le théâtre populaire ; quand on jouait la tragédie grecque à Athènes ou à Epidaure, ce n'était pas pour quelques initiés mais pour la ville entière. Au Japon, tout le monde va au kabuki, de même pour l'Opéra de Pékin. Et tous ces spectacles ont lieu dans des salles énormes pour un public considérable.

En se divisant en deux branches, musicale et chorégraphique, le théâtre a peut-être permis la progression de la musique pure ou de la chorégraphie pure mais, en tous cas, il a perdu son immense public, donc il a perdu sa fonction originale. Le théâtre est un point de rencontre dans la cité ; ce forum auquel tout le monde participait, où tout le monde venait, le cinéma maintenant l'a recréé, et on se rend compte qu'un grand film, un film réussi, appartient justement à un art qui parvient à réunir les esthètes, les intellectuels et le plus vaste public. Le grand film d'un grand auteur est vraiment une forme de théâtre total auquel tout le monde participe, que tout le monde comprend, que tout le monde reçoit selon son tempérament. Il est évident qu'un amateur de cinéma très exigeant n'aura pas les mêmes réactions que la dame du coin qui vient voir un bon film le samedi soir, mais chacun prendra ce qu'il peut trouver dans ce film ; et cela, le théâtre l'a perdu en devenant le théâtre littéraire ou théâtre musical. Voilà donc l'importance du cinéma, et voilà pourquoi le cinéma est aujourd'hui le théâtre total.

C.S. : Mais le cinéma que vous préférez est quand même un cinéma assez ésotérique qui n'est justement pas destiné à tout le monde.

M.B. : Pas nécessairement. Il y a aussi le film qui me ravit et qui ravit tout le monde. J'ai beaucoup aimé Goldfinger...

C.S. : Mais l'histoire du cinéma n'est qu'à ses débuts et déjà on distingue des catégories : un cinéma raffiné pour esthètes et un cinéma populaire.

M.B. : Mais le cinéma "raffiné" touche déjà un public immensément plus grand que le théâtre. J'ai beaucoup aimé Le Mépris, mais il est évident que plus de gens ont vu Le Mépris que la dernière pièce de M. X ou Y.

C.S. : Et puisque nous parlons d'un art de masse, il faudrait aussi envisager le rôle de la télévision qui est l'expression de la masse, plus encore que le cinéma.

M.B. : Je pense qu'à la télévision on se trompe énormément ; c'est un instrument prodigieux qu'on emploie à tort et à travers. La télévision a une fonction bien définie : l'information dans tout ce qu'elle comporte et dans tous les domaines qu'elle touche. La télévision ne peut pas avoir de prétentions artistiques, du moins dans le sens actuel du mot "art". La télévision est exactement par rapport au cinéma, ce qu'est le journal par rapport au livre. J'achète souvent des journaux ; je les lis avec grand plaisir mais quand j'achète un quotidien du soir, je n'y cherche pas le dernier roman de Robbe-Grillet ou des reproductions en couleurs  
CS/0765.95-CUA/29 (WS)



de la dernière exposition de peinture. Je cherche dans ce journal une information nette, directe, parfois amusante ; je lis même quelquefois les "comics", ou les annonces si j'en ai besoin. Je ne cherche pas dans mon journal ce que mon journal ne m'apporte pas. Beaucoup de gens veulent faire dire à la télévision ce que le cinéma et le théâtre disent beaucoup mieux. Ils ont tort. Quand un art veut dire ce qu'un autre art dit mieux, il se trompe évidemment. De même lorsque vous utilisez la danse pure dans un ballet pour raconter une histoire littéraire très compliquée, vous vous trompez. Si vous voulez, par exemple, raconter Cyrano de Bergerac, il vaut mieux faire représenter la pièce d'Edmond Rostand ou expliquer la vie de Cyrano de Bergerac que faire un ballet sur Cyrano de Bergerac. Si je veux voir un ballet, ce qui m'intéresse c'est de la danse sur une musique ; si je veux voir de la télévision, j'aime voir ce qui est propre à la télévision et non pas ce qui appartient au cinéma. Ce sont deux arts profondément différents qu'on mélange à tort et à travers.

C.S. : Ne croyez-vous pas que ce phénomène est dû à une certaine utilisation actuelle d'un art trop neuf, disons d'un moyen d'information nouveau, ou pensez-vous que cette situation regrettable est liée à l'essence même de la télévision ?

M.B. : Je ne sais pas si ça changera ; on s'enfonce dans les facilités et les habitudes...

C.S. : Mais apercevez-vous des possibilités de changement ?

M.B. : Oui, certainement.

C.S. : Dans quel sens ?

M.B. : Dans le sens d'une télévision qui remplirait sa propre mission, qui informerait les gens.

C.S. : Vous ne pensez pas que la télévision peut devenir une forme d'art ?

M.B. : Il faudrait que la technique se transforme, et je ne suis pas technicien... Actuellement, je connais le téléviseur, et ce téléviseur, tel qu'il est, on ne le regarde pas ; personne ne regarde la télévision, de même que personne ne lit le journal. On le prend, on le parcourt, on le feuillette, on tombe sur un article par hasard, on le lit par la fin ; on ne lit pas le journal comme on lira le Faust de Goethe. La télévision, c'est le même cas : on ne la regarde pas. Quand on vous dit que trois, quatre ou dix millions de personnes voient une émission, ce n'est pas vrai. Quand vous êtes au cinéma et que quelqu'un parle, vous faites "chut" ! et si, tout à coup, quelqu'un sort, cela vous dérange profondément. Mais si vous êtes téléspectateur, vous buvez votre café, vous bavardez, vous allumez une cigarette, vous allez à la cuisine ; et les gens les plus attentifs et les plus capotivés ne regardent pas du tout la télévision comme ils regarderaient une pièce de théâtre ou un film.

C.S. : Avez-vous déjà travaillé pour la télévision ?

M.B. : Quelquefois.

C.S. : Cela ne vous a pas enrichi.

M.B. : Non, pas du tout !

C.S. : En somme, vous établissez une distinction très claire entre cinéma et télévision, d'un côté un art qui a mille possibilités, et de l'autre un moyen d'information qu'il complète d'ailleurs, car il ne faut pas non plus prendre le cinéma pour un moyen d'information.

M.B. : Le cinéma est vraiment l'art du XXe siècle avec un langage nouveau et qui, justement par sa nouveauté totale et autonome, retrouve l'essence du théâtre primitif, c'est-à-dire le théâtre total ; c'est un théâtre primitif, et actuel, pour des gens du XXe siècle, tandis que la télévision, qui est aussi une invention moderne, correspond au journal à grande diffusion. La télévision, c'est le boulevercement devant la mort de Kennedy quelques minutes après son assassinat, c'est le Tour de France chez soi ou les résultats sportifs du dimanche, c'est un oeil ouvert sur le monde, c'est un moyen de multiplication de l'homme, c'est une façon d'être au Viêt-nam, à l'ouverture d'une exposition Le Corbusier à New York, au couronnement de la Reine d'Angleterre. Sur le plan de l'information : quand je dis une exposition Le Corbusier, ce n'est pas pour apprécier le Corbusier devant ses oeuvres ou une maison qu'il aura construite, mais c'est le moyen de participer à un phénomène social, un phénomène actuel. On peut filmer une pièce de théâtre pour la télévision, mais on n'obtiendra pas du tout la même émotion, on aura réalisé un reportage sur la salle, sur l'état des gens, sur ce qui se passe, mais pas un document semblable au déroulement réel et vivant de la pièce. On verra autre chose, la pièce de la pièce...

C.S. : Pour revenir au cinéma, et pour conclure, peut-on imaginer que demain le cinéma spectacle-total sera fait par un artiste unique nommé cinéaste à l'exclusion de tout musicien, chorégraphe, écrivain... Sommes-nous à un tournant où les arts traditionnels vont finalement disparaître lentement pour donner naissance à quelque chose de nouveau ou croyez-vous qu'une coexistence est possible ?

M.B. : Je ne crois pas qu'ils vont disparaître, mais ils vont se fondre les uns et les autres. Je ne pense pas que le cinéaste remplacera le musicien, mais il collaborera avec le musicien. Je connais d'ailleurs des musiciens qui ne dédaignent pas du tout le cinéma et qui sont très heureux de collaborer avec un grand metteur en scène. A valeur égale, il se produit des frottements et des contacts enrichissants. De même, je pense que dans une architecture moderne, profondément repensée, et non dans les cages à poules que l'on construit dans la banlieue parisienne, la peinture n'aura plus sa place en tant que peinture de chevalet, mais le peintre et l'architecte pourront collaborer pour créer une oeuvre nouvelle et ce sera peut-être un grand débouché pour la peinture qui est tombée dans un profond marasme.

Nous vivons actuellement une époque de transition. Il est très important que les créateurs participent à deux activités complètement différentes mais indispensables. Ils doivent d'une part faire des recherches pures dans leur art propre et de l'autre s'associer à un travail collectif pour faire des recherches de formes nouvelles en direction du théâtre total ; il est très important qu'un compositeur fasse encore des symphonies, des concertos ou des pièces de musique pure, aussi abstraites et aussi "musiques" que possible, comportant un minimum d'éléments impurs mais, en même temps, il doit travailler avec un littérateur et un metteur en scène à un spectacle nouveau et original. Personnellement, j'aime alterner les activités en faisant de temps en temps des ballets qui sont des oeuvres de danse pure, comme le Sacre du printemps, et, d'autre part, des

tentatives comme La Reine verte, comme Don Juan, tentatives de théâtre total où mon métier de chorégraphe est conditionné par les autres activités et s'y associe ; le chorégraphe se plie aux volontés du metteur en scène, comme le musicien, le peintre ou le sculpteur. Les artistes doivent comprendre qu'il leur faut simultanément progresser dans leur propre domaine - dans la voie la plus dépouillée possible - et oublier leur individualité pour se fondre avec tout leur savoir et tout leur talent dans un art collectif qui évoluera vers le cinéma et qui sera le théâtre total.