

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



« Parfois j'ai conscience d'être moi ». L'identité plurielle chez Maurice Bédart, entre mémoires et autofiction

Megan Wightman

Volume 17, numéro 1, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1069217ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v17i1.2478>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wightman, M. (2020). « Parfois j'ai conscience d'être moi ». L'identité plurielle chez Maurice Bédart, entre mémoires et autofiction. *Voix plurielles*, 17(1), 159–170. <https://doi.org/10.26522/vp.v17i1.2478>

Résumé de l'article

Cet article se propose d'étudier les deux volumes de mémoires du chorégraphe français Maurice Bédart (1927-2007), dans l'objectif de cerner une particularité de son écriture autobiographique en tant qu'artiste de la danse. Les analyses, qui se concentrent sur la représentation de l'identité plurielle de Bédart, révèlent l'emploi de conventions associées à la définition de l'autofiction de Philippe Gasparini. Or, ces conventions ne résultent pas en une version fictionnalisée du récit de vie, mais s'avèrent participer à une stratégie discursive qui fait du texte une performance littéraire de l'identité artistique de Bédart.

© Megan Wightman, 2020



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

« Parfois j'ai conscience d'être moi »

L'identité plurielle chez Maurice Béjart, entre mémoires et autofiction

Megan WIGHTMAN, McMaster University

L'écrivain et le chorégraphe sont tous les deux des créateurs d'œuvres d'art, mais chacun travaille avec un matériel très différent. L'écrivain travaille dans la langue, tandis que le chorégraphe travaille avec la musique et le corps d'autres artistes. Mais que se passe-t-il quand le chorégraphe prend la plume pour faire son récit de vie ? L'écrivain qui publie son autobiographie use du même support matériel et du même système d'expression verbal que lorsqu'il crée une œuvre littéraire de fiction. Par contre, le chorégraphe qui entreprend une démarche autobiographique emprunte un support matériel et un système d'expression entièrement différents de son système d'expression kinesthésique habituel. Ce passage d'un système d'expression corporel vers un système d'expression verbal oblige le chorégraphe à chercher des moyens narratifs aptes à exprimer les particularités de son identité d'artiste de la scène.

C'est justement le défi que rencontre Maurice Béjart (1927-2007), chorégraphe d'origine française, lorsqu'il publie les deux volumes de ses mémoires. Le premier, *Un instant dans la vie d'autrui, Mémoires I*, sort en 1979 vers le milieu de sa carrière, et le deuxième, *La vie de qui ? Mémoires II*, paraît vers la fin de sa carrière en 1996. On comprend d'emblée dans les titres de ses mémoires que Béjart est préoccupé par une question très spécifique, qu'il formule de la manière suivante : « En quoi suis-je moi ? » (*La vie*, 89). Une réponse possible à cette question se situe dans son insistance sur le caractère pluriel de son identité de chorégraphe. Il représente son identité comme un amalgame des versions antérieures de lui-même et des sources qui inspirent ses chorégraphies, que ce soit ses proches, ses rencontres et ses voyages, ses souvenirs ou encore d'autres œuvres d'art. Cet aspect essentiellement pluriel de son identité oblige Béjart à adopter des procédés discursifs qui rendent compte de la diversité de sources qui informent son texte sur soi. Il emploie notamment des commentaires métadiscursifs qui mettent le lecteur en garde contre la véracité des souvenirs racontés, un mélange de pronoms de la première et la troisième personne, ainsi qu'une confusion de dates et de lieux. Ces choix discursifs correspondent à des caractéristiques définitoires de l'autofiction identifiées par Philippe Gasparini. En se basant sur la définition de ce néologisme de Serge Doubrovsky, Gasparini utilise le terme « autofiction » pour

décrire le genre d'un texte où l'auteur et le narrateur portent le même nom et sont facilement identifiables l'un à l'autre (Gasparini 22), mais qui présente une version fictionnalisée du récit de vie. Pour Doubrovsky, l'autofiction « c'est la fiction que j'ai décidée en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même » (96). Or, la démarche autobiographique de Béjart ne semble pas relever d'une intention d'imaginer une version fictive de son récit de vie. Il se trouve plutôt amené à employer ces conventions associées à l'autofiction comme une stratégie discursive qui exprime la part fondamentale que joue la pluralité de son identité dans son activité artistique.

Cet article s'organise en deux parties. La première, suivant une brève présentation de la carrière de Béjart, cherchera à définir son projet d'écriture, d'abord en évaluant l'emploi qu'il fait du sous-titre « Mémoires » vis-à-vis des définitions de ce genre de Philippe Lejeune, Alain Girard et Georges Gusdorf. Ensuite, une analyse des commentaires métadiscursifs de Béjart permettra de montrer le tissage du référentiel et de l'imaginaire au sein de son récit de vie. Dans la deuxième partie, il sera question d'élucider comment et à quelles fins Béjart exprime la pluralité de son identité de chorégraphe. Gasparini identifie les noms, les dates et les lieux comme trois éléments qui peuvent servir pour confirmer – ou infirmer – la fiabilité des référents au sein d'un texte autobiographique. On analysera donc les trois noms propres que Béjart utilise lorsqu'il parle des versions antérieures de lui-même, les multiples dates de naissance et de mort qu'il s'attribue et les lieux réels et imaginaires qu'il occupe, à la lumière des concepts de l'identité-*idem* et l'identité-*ipsé* de Paul Ricœur. Ce faisant, cet article se donne pour objectif de cerner la spécificité de la démarche autobiographique de Béjart en tant qu'artiste de la danse.

Le projet d'écriture de Béjart

Béjart est connu surtout pour ses œuvres chorégraphiques qui mêlent des pas et des mouvements du ballet académique au style néo-classique, qui paraît dans la première partie du vingtième siècle dans les œuvres des chorégraphes russes Serge de Diaghilev et Serge Lifar, entre autres. Le style chorégraphique de Béjart a eu un grand impact sur le développement de la danse contemporaine dans l'Europe francophone, et des compagnies de danse continuent à monter ses œuvres en Europe et ailleurs. Enfant, Béjart commence des leçons de danse à Marseille, sa ville natale, pour se fortifier le corps, et poursuit plus tard sa formation à l'Opéra de Paris. Quittant Paris, Béjart s'installe à Bruxelles, où il passe environ trente ans de sa carrière et fonde la compagnie de danse, le Ballet du XX^e siècle, ainsi que l'école de danse Mudra. Après la Belgique,

Béjart se rend à Lausanne, en Suisse, pays auquel il demande la nationalité, et l'obtient, peu de temps avant sa mort en 2007. À Lausanne, il continue ses activités chorégraphiques et fonde une autre compagnie de danse, le Béjart Ballet Lausanne. Au cours de sa carrière, qui a duré environ un demi-siècle, il produit des dizaines de chorégraphies, dont quelques-unes des plus connues sont *Le sacre du printemps* (1959), le *Boléro* de Ravel (1960) et *Messe pour le temps présent* (1967). Il fait aussi de nombreuses tournées partout dans le monde avec ses danseurs et collabore avec des cinéastes, des musiciens et des écrivains. Outre ses œuvres chorégraphiques, Béjart publie plusieurs textes littéraires, dont une pièce de théâtre, quelques romans et les deux volumes de mémoires qui font l'objet de la présente étude.

La présentation des textes autobiographiques de Béjart comme des mémoires ne semble pas toutefois coller avec le discours que le chorégraphe tient sur son écriture. Dans la deuxième moitié du vingtième siècle, période dans laquelle Béjart publie ses textes, la critique définit les mémoires comme un sous-genre de l'autobiographie qui met l'accent sur la place de l'écrivain dans le monde et dans les événements de l'Histoire. Lejeune observe que les sous-titres « 'Mémoires' ou 'souvenirs' s'emploient pour les témoignages d'ordre plutôt historique » (42). Girard fait écho à la définition de Lejeune lorsqu'il décrit les mémorialistes comme des « hommes d'action très souvent, [qui] relatent des événements auxquels ils ont pris une part plus ou moins grande [...] et qui jugent que le récit de leur vie revêt une valeur exemplaire » (16-17). Gusdorf présente les mémoires comme une tentative de la part de l'écrivain de s'inscrire dans son environnement social. Pour lui, les mémoires sont « cosmocentriques ou sociocentriques » (266) dans le sens où « [l]e mouvement constitutif des mémoires est un mouvement centrifuge ; le sujet du récit se projette vers l'environnement ; il se définit lui-même en termes objectifs, par ses appartenances extrinsèques : famille, patrie, partis, fonctions assumées qui contribuent à aligner autour de lui le panorama du monde » (260). Ces définitions des mémoires décrivent l'histoire d'un individu comme étant soumise à la grande Histoire. Pour l'autobiographe, le choix d'inscrire sa vie dans les événements de l'Histoire peut être vu comme une stratégie pour augmenter la véracité du récit de vie. Autrement dit, présenter son récit de vie sur le fond des événements historiques serait un moyen pour le mémorialiste d'assurer au lecteur que son récit est la « vraie » histoire de sa vie.

Pourtant, Béjart ne semble pas adhérer à cette définition des mémoires. Les définitions de Lejeune, Girard et Gusdorf suggèrent que ce sous-genre s'organise selon « la discipline chronologique de l'histoire générale et universelle » (Gusdorf 182). Malgré l'inscription du mot

« Mémoires » sur la couverture de ses textes, Béjart fait fi de l'attente du récit de vie comme un récit chronologique. Après avoir passé la majorité du premier volume de ses mémoires à s'efforcer à se tenir à une présentation linéaire de sa vie, le chorégraphe lâche prise en annonçant : « Maintenant je vais tordre le cou à la chronologie. J'en suis saturé. Tire-toi, chronologie, tu m'encombres ! » (*Un instant*, 241). Non seulement abandonne-t-il l'organisation chronologique des événements de sa vie, mais il s'imagine vivre dans une période historique qui précède sa naissance. Tout de suite après avoir rejeté la présentation chronologique de sa vie, Béjart dresse un portrait de lui-même confortablement installé dans un espace-temps éloigné de sa situation réelle et actuelle : « J'habite chez Louis II de Bavière. Il m'a prêté son château de Linderhof. J'écris ces lignes dans le pavillon mauresque du rez-de-chaussée, assis sur un trône aux coussins de soie multicolore » (241). Dans cet exemple, les référents géographiques (une région du sud-ouest de l'Allemagne) et temporels (un roi qui a vécu au dix-neuvième siècle) ne correspondent pas aux informations « objectives » et extratextuelles sur la vie de Béjart, qui a vécu au vingtième siècle dans les pays francophones de l'Europe. Ainsi, en s'inventant une existence au-delà des limites de sa propre vie, Béjart défie l'attente que les mémoires constituent un genre purement référentiel.

En effet, les commentaires de Béjart sur son projet d'écriture révèlent son intention de remettre en question le genre de son texte en jouant avec l'exactitude et la véracité des souvenirs qu'il raconte. Selon les travaux de Gasparini sur l'autofiction, lorsqu'une œuvre se situe « à la frontière entre littérature fictionnelle et littérature référentielle, on peut prévoir que le message métadiégétique va porter, au moins en partie, sur la problématique de son positionnement générique » (126). Le discours métadiégétique que Béjart tient sur son récit de vie affirme qu'il n'accorde que peu d'importance à l'aspect référentiel et, par extension, à la véracité de son récit. Il rejette la présentation de ses textes sous l'étiquette « mémoires » et explique pourquoi ce terme ne correspond pas à son projet d'écriture : « l'éditeur fit imprimer sur la couverture le mot 'Mémoires'. J'aurais préféré le mot 'fantaisie', ou 'conte', en hommage à mon cher Hoffmann, étant bien entendu que le seul titre convenable appartient à André Malraux, ce titre qui n'a pas fini de faire des jaloux : *Antimémoires* » (*La vie*, 15). La tension qui se révèle ainsi entre le sous-titre « Mémoires » et la préférence de Béjart pour les genres fantastiques avertit le lecteur du mélange du réel et de l'imaginaire qui sous-tend la présentation de ses souvenirs.

Son aveu de ce mélange du réel et de l'imaginaire invite à analyser comment Béjart envisage son rôle de mémorialiste. Le tout premier commentaire métadiégétique du chorégraphe fournit des

indices à ce sujet, car, comme l'observe Gasparini, c'est le plus souvent dans les premières pages « où est discuté le statut du texte, où sont abordées les questions que pose la mise en récit, où est prescrit un mode de réception » (127). Dans les premières lignes de son premier volume de mémoires, Béjart signale le manque de rigueur avec lequel il traite ses souvenirs, suggérant ainsi au lecteur qu'il ne convient pas de les interpréter au pied de la lettre. Il écrit : « Je ne suis pas un virtuose du souvenir. [...] Il ne faut pas être l'ancien combattant de sa propre vie : il vaut mieux en être le romancier » (13). En se considérant comme le « romancier » de ses souvenirs, Béjart laisse entendre une prise de distance entre lui et les événements qu'il raconte, dans le sens où il n'est, en général, pas possible d'affirmer que l'auteur d'un roman est aussi son narrateur. En effet, Béjart complexifie la relation auteur-narrateur dans ses mémoires en réimaginant des moments importants de sa carrière à partir des facettes différentes de sa personne. Cette multiplicité de perspectives adoptée par Béjart porte atteinte à l'apparence de véracité des souvenirs racontés, puisqu'aucune perspective ne manifeste une autorité sur les autres. La pluralité de perspectives dans les mémoires de Béjart permet alors au chorégraphe de déjouer l'attente du lecteur, instaurée par le mot « Mémoires » sur la couverture des textes, qu'il raconte la « vraie » histoire de sa vie.

Béjart présente d'emblée son intention de faire non pas une chronique des événements de sa vie, mais de présenter une version de ceux-ci travaillée par la mémoire et l'imagination lorsqu'il écrit : « J'espère que ma vie est faite de découpures, et – oui – fantasques » (*Un instant*, 13). L'expression *fantasques découpures*, empruntée à Balzac, établit dès la première page que Béjart envisage son rôle d'écrivain de la même façon qu'il envisage son travail de chorégraphe, c'est-à-dire comme un créateur d'œuvres d'art, qui imagine des mises en scène à partir de son rapport à des aspects divers de sa vie, dont son enfance, ses voyages, ses proches et ses émotions. La recherche d'un vocabulaire, d'un rythme et d'une organisation affective du texte rend compte de la sensibilité créative du chorégraphe, qu'il travaille avec le corps de danseurs et danseuses, ou avec le langage. Cette recherche affirme notamment la présence de ce que Gasparini nomme un « dessein littéraire » (23), caractéristique définitoire du roman, c'est-à-dire de la fiction, dans son projet d'écriture. Béjart réaffirme son approche commune à l'écriture autobiographique et à la création chorégraphique au début de son deuxième volume de mémoires. Il écrit : « Je joue avec elle [sa vie], je la joue. Il y a en moi un mélange de vérité et de roublardise. Je joue constamment un jeu. Il en va de ma vie comme des rôles que j'ai interprétés » (*La vie*, 14). Si Béjart considère que la vérité et la roublardise constituent des parts égales de sa manière d'être, il s'ensuit que les

stratégies rhétoriques qu'il emploie pour exprimer son identité de chorégraphe doivent refléter une version imaginée, voire par moments romanesques, de ses souvenirs.

Les métamorphoses de Béjart

Il importe alors de déterminer si l'emploi de certaines conventions romanesques pour représenter un métier qui comprend la création d'univers fictifs, entraîne forcément une fictionnalisation du récit de vie. Chez Béjart, des référents « vrais » et des référents « fictifs », c'est-à-dire qui sont transformés par la mémoire et l'imagination et soumis à un emploi littéraire du langage, participent à une stratégie discursive à travers laquelle il exprime son identité d'artiste. Il décrit sa profession de chorégraphe comme le résultat de la rencontre d'un métier qui ne semblait pas lui convenir et d'un rêve d'enfance non réalisé : « En quittant une enfance qui ne m'y avait pourtant pas préparé, je me suis retrouvé danseur. L'enfant, lui, voulait être metteur en scène. Le metteur en scène et le danseur ont fabriqué un chorégraphe » (*Un instant*, 9). La présentation de son métier comme le fruit de deux versions antérieures de lui-même se révèle être parallèle à la stratégie discursive qu'il emprunte pour exprimer son identité plurielle. Cette stratégie discursive aurait son origine dans la nature collaborative de la création chorégraphique. En tant que chorégraphe, Béjart règle des mouvements stylisés sur et pour des corps d'autres artistes et il décrit son approche à la chorégraphie comme une collaboration intime entre son corps et celui de la danseuse ou du danseur avec qui il travaille :

Quand je règle une variation pour une danseuse et avec elle, je deviens cette danseuse [...]. Je deviens elle pour inventer des gestes qui lui conviennent, et quand elle fait ses gestes, qui furent d'abord les miens, elle devient moi. [...] Si j'avais à montrer un couple, j'avais besoin d'être à la fois « il » et « elle ». Je ne voulais plus être « moi » et danser avec « elle ». J'avais besoin d'être branché sur lui et sur elle, amoureux de lui et amoureux d'elle, et de recréer le couple en moi. J'étais garçon avec le garçon, fille avec la fille et couple avec le couple. (*Un instant*, 175)

De même que Béjart collabore avec les corps des artistes pour qui il crée ses chorégraphies, il collabore aussi avec les différentes facettes de lui-même pour créer son récit de vie. Il se demande : « Dans cette biographie, quelle a été la nature de notre collaboration ? » (*Un instant*, 290). L'adjectif possessif « notre » inscrit la voix narrative de Béjart parmi un ensemble de personnes et de personnages qui contribuent à son identité plurielle. En se glissant dans la peau et dans la tête de ces personnes et ces personnages, le « je » de Béjart se multiplie donc en fonction des artistes et des personnages qu'il côtoie au cours de son processus de création.

Étant donné la nature collaborative de son métier et la conception plurielle de son identité qui en résulte, on peut se demander comment affirmer que le récit de vie de Béjart est bel et bien le sien. Afin de confirmer l'identité du héros des mémoires de Béjart, il faut enquêter sur l'emploi des référents autobiographiques présentés. Gasparini note que, dans les textes qui mélangent le référentiel et le fictif,

il existe, outre les nom et prénom, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, etc. [...] Dans l'autofiction, comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives. (25)

Pour chaque référent autobiographique présenté, Béjart en donne des variantes qui finissent par brouiller la distinction entre le réel et l'imaginaire des souvenirs racontés. Dans l'incipit de son premier volume de mémoires, le chorégraphe a recours à un vocabulaire emprunté à la danse et à la musique pour prévenir le lecteur du regard pluriel qui sous-tend son récit de vie. Il écrit : « je crois quand même aux métamorphoses, aux assouplissements d'une vie. C'est par là que chacun peut être bouleversant et, en tout cas, lui-même. Et si la vie n'était qu'histoires d'amour entre le thème et ses variations ? » (*Un instant*, 9). L'emploi d'un vocabulaire musical (thème et variations) et de la danse (assouplissements) corrobore la pluralité de l'être comme étant une caractéristique essentielle de Béjart. Ainsi, ce qui, à première vue, semble être un choix discursif du chorégraphe de flouter la frontière entre le référentiel et le fictif reviendrait en fait à une présentation des mêmes référents, mais qui sont traités sous des angles différents, c'est-à-dire avec « souplesse », afin d'exprimer la variation de perspectives qu'une même personne peut avoir sur sa propre vie.

On peut analyser ce phénomène des « variations » d'une vie à la lumière des concepts de l'identité-*ipse* et l'identité-*idem* de Ricœur. Dans la pensée de Ricœur, l'identité d'une personne regroupe ses traits caractéristiques variables et invariables. Ainsi, pour lui, l'identité revient à « un principe de *permanence dans le temps* » (142) dont il y aurait deux modèles. Ricœur décrit les caractéristiques invariables d'une personne comme la « *continuité ininterrompue* entre le premier et le dernier stade du développement de ce que nous tenons pour le même individu » (141). Ces caractéristiques invariables, il les nomme l'identité-*idem* ou la mêmeté. La mêmeté d'une personne repose sur son caractère, défini par Ricœur comme « l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même » (144). Dans le contexte des récits de vie, l'identité-*idem* correspond à ce que Gasparini nomme l'identité statique, c'est-à-dire

« les noms, prénom, date et lieu de naissance, adresse, qui figurent sur la ‘carte d’identité’. Cette identité caractérise, en principe, chacun d’entre nous de façon immuable » (45). Par contraste avec l’identité-*idem*, l’identité-*ipse* concerne les caractéristiques variables d’une personne. Dans ce volet de l’identité, la permanence dans le temps est représentée par « la parole tenue dans la fidélité à la parole donnée » (148). Autrement dit, l’identité-*ipse* revient à « la mutation dans la cohésion d’une vie » (Cabestan 155), dans le sens où elle fait référence à la variété de comportements, gestes, mœurs, opinions, etc. qu’une personne peut avoir, tout en restant elle-même. L’ipséité correspond, chez Gasparini, à l’identité dynamique, qu’il définit en jouant sur la polysémie des mots identité, similitude et équivalence. Il observe que l’identité d’une personne « ne se définit pas seulement par son état civil mais aussi par son aspect physique, ses origines, sa profession, son milieu social, sa trajectoire personnelle, ses goûts, ses croyances, son mode de vie, etc. Cette identité-là, [est] dynamique, acquise, construite et, sans cesse, évolutive » (45-46). Dans ses mémoires, Béjart donne une place importante à son ipséité afin de mettre à l’avant la pluralité de son identité de chorégraphe.

La pluralité au sein de l’identité de Béjart l’amène à mettre en scène des variantes des référents onomastiques, temporels et géographiques. Béjart utilise trois noms différents pour faire référence à lui-même dans des périodes différentes de sa vie. Son nom sur son état civil à sa naissance et pendant sa jeunesse correspond à celui de son père. En racontant ses jeux d’enfance et les activités professionnelles de ce dernier, il explique : « Je m’appelais encore Maurice Berger, puisque j’étais le fils de Gaston Berger » (*Un instant*, 16). En plus du nom de son père, il porte un surnom : « Quand j’étais petit, on m’appelait Bim. Et aujourd’hui quand des salles combles applaudissent, tapent du pied et réclament mon confrère : ‘Béjart ! Béjart !’, je viens saluer et leur oppose intérieurement ‘Bim ! Bim !’. Ils veulent Béjart, je leur offre Bim » (*Un instant*, 16). En qualifiant « Béjart », qui est le nom associé à sa vie adulte et plus spécifiquement à son activité professionnelle, comme le confrère de « Bim », le chorégraphe établit chaque nom comme une identité distincte, mais intimement liée à l’autre. Puisque le nom Maurice Béjart, qui figure sur la couverture des livres, est associé à un chorégraphe connu, que le texte présente la vie d’un chorégraphe nommé Maurice Béjart, et que le narrateur parle, pour la plupart, à la première personne, le lecteur est amené à lire le texte comme un récit autobiographique. La dimension onomastique des mémoires de Béjart permet ainsi d’interpréter les indices référentiels et les procédés discursifs comme une confirmation que le Béjart-écrivain est le même que le Béjart-

chorégraphe, car « [l]’attribution à un roman d’une dimension autobiographique est [...] le fruit d’une hypothèse herméneutique, le résultat d’un acte de lecture » (Gasparini 32). En somme, les noms Berger et Bim représentent des variantes du Bédart-chorégraphe. Bien que le texte permette de reconnaître la même chose de Bédart, cette même chose cède sa place à son ipséité, lorsque Bédart choisit de faire le récit à partir des différentes facettes de son identité.

Outre les noms, les dates importantes d’une vie – de naissance, de mariage, de mort – figurent aussi sur l’état civil d’une personne. Toutefois, dans le cas des récits de vie, les marques de temps peuvent être mises au service de la même chose ou de l’ipséité d’un individu, car ils se situent, remarque Gasparini, à l’intersection de l’identité statique et dynamique. Il explique que « notre date de naissance figure à titre définitif sur notre carte d’identité tandis que notre âge change tout le temps » (46). Ainsi, quand on peut vérifier qu’une date donnée dans une autobiographie est la même que sur des sources extratextuelles, ce référent devient une confirmation de la véracité du récit de vie. Tout en respectant sa date de naissance, Bédart complique le rôle référentiel des dates en se donnant de multiples dates de naissance et de mort, qui correspondent aux noms associés aux versions antérieures de lui-même. Il identifie l’année de sa première grande chorégraphie comme la naissance du Bédart-chorégraphe, qui est pourtant précédé de la mort du « petit Berger » :

Le chorégraphe Bédart est né en 1955. En numérotant mes ballets comme font les musiciens, j’appelle *Symphonie [pour un homme seul]* mon Opus 1. Le petit Maurice Berger, né en 1927, est mort quelque part pendant la guerre [...]. Mais alors, qui était le type qui a relié l’un à l’autre ? Celui que je fus entre dix-huit et vingt-huit ans ? [...] Je peux aligner des faits et même des dates. Les dates n’ont pas le moindre intérêt : une biographie ne se construit pas avec le calendrier des postes. (*Un instant*, 65)

Le mépris des dates de Bédart comme moyen de reconstruire sa vie permet une multiplication des dates métaphoriques de naissance et de mort. Il énumère notamment ses dates de mort, qui correspondent respectivement au décès de sa mère, de son père et du danseur Jorge Donn, dont Bédart était très proche. Il écrit : « J’aime affirmer qu’on a plusieurs dates de naissance. Je le dis moins souvent, mais je sais aussi qu’on a plusieurs dates de mort. Je suis mort à l’âge de sept ans à Marseille, je suis mort à côté de mon père dans un accident de voiture, je suis mort plus récemment dans la chambre d’une clinique de Lausanne » (*La vie*, 71). Bédart joue ainsi sur l’ipséité de son identité à partir de la pluralité de sources qui l’informent. Il assimile les durées de vie de ses proches à sa propre existence pour multiplier, métaphoriquement parlant, son propre vécu. De cette manière, il construit son autobiographie à partir des bribes biographiques de chacune

des personnes et des versions antérieures de lui-même qui composent son identité de chorégraphe. Analysée sous cet angle, la démarche autobiographique de Béjart ne relève pas d'une invention des événements de sa vie, mais plutôt d'une stratégie discursive qui repose sur l'ipséité de son identité et qui sert à exprimer la pluralité de vies qui informent la sienne.

Dans le récit de vie, le lieu ne permet pas de vérifier l'identité statique d'une personne, car les lieux ne sont pas des « éléments biographiques factuels, publics et vérifiables, mais [...] une symbolique affective qui est d'ordre intime, donc invérifiable. Nous sommes passés, en ce qui concerne l'histoire personnelle de l'auteur, du vrai au vraisemblable » (Gasparini 50). Lorsque Béjart se pose la question : « Où suis-je ? » (*La vie*, 17), il signale l'impossibilité de s'inscrire, en tant que héros de ses mémoires, dans un lieu spécifique en raison de la pluralité de personnes et d'époques qui coexistent dans son identité de chorégraphe. En effet, les lieux qu'il évoque surviennent en fonction des liens affectifs associés à des personnes, des personnages et des objets qui se trouvent à proximité de lui. Il répond à sa question par la réflexion suivante : « La question peut sembler idiote, et je devrais pouvoir répondre : à Lausanne, dans un appartement que m'a trouvé la municipalité quand j'ai signé mon contrat pour venir ici » (17). Dans les paragraphes qui suivent, il procède à une description détaillée de l'appartement, de son contenu et de ses déplacements et activités dans le quartier. Pourtant, il s'interrompt pour mettre en cause l'authenticité et la pertinence du lieu décrit. Il avoue : « On me croira si on veut : cette description me paraît tout à fait irréaliste. Pour d'autres que moi, j'aurais sûrement l'air d'être ici, dans ma chambre, près de mes livres, de mes sabres, de mes médicaments et de mon téléphone, mais en réalité, je suis en Asie, dans le pavillon d'un temple bouddhique » (18). Cette incertitude du lieu entre sa chambre et un temple d'un pays lointain contribue au caractère mouvant que l'imaginaire introduit à l'identité de Béjart et présente son refus d'un « chez-soi » stable. Quelques pages plus loin, le chorégraphe réfute la singularité d'une ville ou d'une adresse particulière comme un lieu fixe d'habitation, au profit des lieux où s'inscrivent les activités quotidiennes associées à son métier de chorégraphe :

Je me moque de ce qui s'appelle un domicile légal. Je n'ai jamais eu le sentiment de vivre dans les villes ou les appartements où je fus « domicilié ». Il paraît que j'ai habité pendant vingt-cinq ans à Bruxelles. Mais je n'ai jamais vécu à Bruxelles... Je vivais dans des studios de danse, dans des loges, des coulisses, et sur des scènes de théâtre. Je mangeais, je travaillais, je me reposais, je réfléchissais, j'étais amoureux dans des salles de répétition, dans des cantines, dans des couloirs, où allaient et venaient des danseurs qui finissaient par me faire croire à la valeur de mes

chorégraphies à force de les danser mieux que je ne les leur montrais. (*La vie*, 19)

L'énumération des lieux associés à la danse et des activités de Béjart dans ces lieux accélère le rythme de ce passage, donnant ainsi un aspect dynamique aux lieux habités. La représentation dynamique des lieux soutient la représentation dynamique que Béjart fait de son identité.

En somme, la représentation plurielle que Béjart fait de lui-même fait vaciller sa narration entre des périodes historiques et des lieux et l'amène finalement à constater l'impossible unité au sein de son identité :

Comment faire pour raconter la vie de quelqu'un que je connais et qui porte le même nom que moi, alors que je me réveille parfois en croyant que je suis un violoniste vénitien qui a rendez-vous avec Vivaldi, ou un figurant à qui Molière va donner sa chance en lui confiant quelques répliques dans sa prochaine pièce. [...] Bien sûr, parfois j'ai conscience d'être moi, mais ça ne dure pas [...] Rien intérieurement ne me pousse à m'associer à ce personnage qui est celui que je fus ou que je viens d'être. Je me souviens de ce que j'ai fait, je suis au courant, je connais, mais je ne peux pas dire « moi » en pensant à « lui ». (*La vie*, 28-29)

Cette unité impossible se révèle dans les pronoms disjoints « moi » et « lui », qui indiquent une focalisation à la fois interne et externe des événements et souvenirs racontés. En employant les pronoms de la première et de la troisième personne, l'écrivain se dédouble « en sujet racontant et objet observé, il se projette simultanément dans le présent et dans le passé, à l'intérieur et à l'extérieur de lui-même, acteur et spectateur du même film » (Gasparini 154). Ce dédoublement discursif de Béjart peut se lire comme une manifestation littéraire de la multiplication de sa personne qui s'avère être une partie intégrante de son identité d'artiste de la danse. En tant que chorégraphe, il revêt constamment des vies autres que la sienne, au point où sa propre personnalité se dissimule dans celles des personnages qu'il crée.

La similitude de sa démarche autobiographique et de son processus de création chorégraphique revient finalement à une question de performativité. Ici, deux acceptions de l'adjectif « performatif » s'appliquent : le métier de Béjart est un métier performatif dans le sens où il crée des œuvres chorégraphiques qui se donnent devant un public. En même temps, les mémoires de Béjart constituent une performance littéraire de sa vie, dans le sens où la parole qu'il tient sur lui-même fait advenir la chose dite. Si, dans le contexte du récit de vie de Béjart, la chose dite est la pluralité de son identité, les stratégies rhétoriques qu'il emploie pour rendre compte de cette pluralité ne constituent pas un simple acte de témoignage, mais une performance, c'est-à-dire une mise en scène, de ses « moi » successifs, qui dépendent des lieux où on vit, des personnes

qu'on rencontre, du travail qu'on fait » (*La vie*, 29). Pour cette raison, les caractéristiques de l'autofiction qui se trouvent dans les mémoires de Béjart ne semblent pas appelées par une intention d'inventer une fiction à partir de sa vie. Elles sont mises plutôt au service de ce qu'on pourrait appeler un « discours performatif », qui se met en place lorsque l'approche discursive se pose comme une performance du sujet raconté. Sous la plume d'un artiste de la danse tel Béjart, le discours performatif aurait ceci de particulier : elle constitue la mise en scène d'un mariage du caractère viscéral de la performance scénique et l'aspect virtuel de la performance littéraire.

Pour revenir enfin à la question que se pose Béjart, « en quoi suis-je moi ? » (*La vie*, 89), il semble que le chorégraphe procède par la négative pour tenter d'y répondre. Au lieu de s'intéresser aux traits de caractère et aux expériences qui font de lui une personne distincte de toutes les autres, il monte plutôt un récit autour de son ipséité, c'est-à-dire des variations mémorielles et imaginatives sur lesquelles reposent ses activités de chorégraphe. Bien que ses commentaires métadiscursifs, la multiplication de noms, de dates et de lieux, ainsi que l'intervention de pronoms de la troisième personne rapprochent ses mémoires de l'autofiction, la démarche autobiographique de Béjart ne semble pas correspondre à l'invention de son récit de vie. Au contraire, ces stratégies discursives servent non seulement à exprimer ce que Béjart présente comme le caractère essentiellement pluriel de son identité d'artiste, mais à créer, littérairement, une mise en scène de son métier de chorégraphe.

Bibliographie

Béjart, Maurice. *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires I*. Paris : Flammarion, 1979.

---. *La vie de qui ? Mémoires II*. Paris : Flammarion, 1996.

Cabestan, Philippe. « Qui suis-je ? Identité-*ipse*, identité-*idem* et identité narrative ». *Vrin* 43.1 (2015) : 151-160.

Dobrovsky, Serge. « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse ». *L'esprit créateur* 20.3 (1980) : 87-97.

Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004.

Girard, Alain. *Le journal intime*. Paris : PUF, 1963.

Gusdorf, Georges. *Les écritures du moi. Lignes de vie I*. Paris : Jacob, 1991.

Lejeune, Philippe. *Moi aussi*. Paris : Seuil, 1986.

Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1991.