

## Donner à lire des ballets : l'exemple des arguments chorégraphiques de Jean Cocteau

Hélène Laplace-Claverie

Un ballet, ce n'est pas fait pour être publié mais pour être dansé. Et ce que Théophile Gautier appelait la « littérature des jambes<sup>1</sup> » — autrement dit les livrets chorégraphiques — n'est pas une littérature d'abord destinée à la lecture. Sans doute y a-t-il là une problématique qui concerne l'ensemble du domaine théâtral, mais on avouera sans trop de peine qu'elle se pose de manière plus aiguë s'agissant du théâtre dansé, dont les liens avec la chose écrite sont plus ténus que ceux du théâtre parlé ou du théâtre chanté.

Certes, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, des poètes écrivent des livrets de ballet qui sont parfois publiés. Certes, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, la danse théâtrale affirme son appartenance à l'art dramatique, tout en commençant à revendiquer son autonomie. Certes, Gautier et quelques autres écrivent pour la danse et donnent à lire le fruit de ce travail : le livret de *Giselle*, pour ne prendre que cet exemple, est publié dès 1841 (année de création du spectacle) sous forme de brochure, puis intégré en 1872 dans le recueil *Théâtre. Mystère, comédies et ballets*. Mais force est d'admettre qu'un canevas chorégraphique n'a pas la même « dignité » ni le même « poids » éditorial qu'une pièce de théâtre ou un livret d'opéra. Depuis que la danse scénique est devenue un art entièrement muet au XVIII<sup>e</sup> siècle, publier un livret de ballet ne consiste plus en effet à fournir au spectateur la transcription des paroles chantées ou déclamées au cours de la représentation, mais à rendre public un texte utilitaire, transitif, un scénario dont la vocation première est de se transformer en gestes.

Cela étant, on constate dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un processus inverse, caractérisé par la *littérisation* du livret chorégraphique, certains cherchant à appliquer l'esthétique du « spectacle dans un fauteuil » à l'art qui semble le moins se prêter à pareil traitement, puisqu'il s'agit d'un art musical et visuel. Que reste-t-il d'un ballet à la lecture ? C'est la question à laquelle tentent de répondre des auteurs décadents comme Félicien Champsaur ou Hugues Rebell, lorsqu'ils inventent des « ballets de papier » prisonniers de livres dans lesquels l'illustration vient pallier l'absence de représentation scénique<sup>2</sup>. Par ailleurs, après 1900, tandis que triomphe la danse abstraite, dénuée de tout substrat dramatique, narratif ou poétique, de nombreux écrivains s'obstinent à maintenir le lien séculaire qui unit l'art du mouvement à l'art littéraire. La tradition du ballet à livret continue de prospérer ; et l'on constate contre toute attente que le XX<sup>e</sup> siècle voit croître l'intérêt des hommes de lettres pour la création chorégraphique. De Paul Claudel à Pascal Quignard en passant par Blaise

---

<sup>1</sup> Feuilleton de *La Presse*, 11 septembre 1837.

Cendrars, Jean Anouilh, Jacques Prévert ou encore René Char, Eugène Ionesco et Jean Genet, la liste est longue des auteurs prompts à succomber aux attraits de Terpsichore, et désireux de relever le défi suivant : écrire *et publier* des textes à vocation chorégraphique.

Il s'agira dès lors, à partir d'un exemple précis, de réfléchir à cet événement incongru qu'est la publication d'un texte normalement destiné à s'abolir dans une représentation verbale. Que se passe-t-il quand un livret se transforme en livre ? Quelles sont les modifications opérées ? Quelle est la nature du pacte de lecture proposé au destinataire ? Avant de répondre à ces questions, il faut rappeler qu'un livret de ballet connaît traditionnellement plusieurs avatars, dotés de fonctions variées. Il y a, en amont, le scénario qui déclenche le processus de création (scénario dont la seule trace se trouve parfois à l'intérieur de la partition d'orchestre ou de la réduction pour piano), en aval, le livret proprement dit, publié aux fins d'éclairer le spectateur sur la signification de ce qu'il vient de voir sur scène, ainsi que l'argument inséré dans le programme de la représentation<sup>3</sup>, qui propose « à chaud » une version abrégée du livret. Et nous verrons, à travers l'exemple des ballets de Jean Cocteau, que les cas de figure sont plus diversifiés encore.

Le choix de cet exemple a été guidé par des raisons éditoriales. On avouera en effet qu'il n'est pas banal de voir un volume de la prestigieuse « Bibliothèque de la Pléiade » s'ouvrir sur une section intitulée « Arguments chorégraphiques ». Or c'est ce qui s'est produit en 2003, lors de la parution du *Théâtre complet* de Jean Cocteau, sous la direction de Michel Décaudin. On peut y percevoir non seulement une reconnaissance de la valeur littéraire de ces textes, mais une véritable consécration<sup>4</sup>.

Il serait donc intéressant, en remontant le cours du temps, de retracer l'histoire éditoriale des principaux ballets de Cocteau afin d'évaluer dans quelle mesure la publication fonctionne, pour une œuvre dansée, comme un critère de respectabilité artistique, voire comme un brevet de littérarité. Lorsque Théophile Gautier avait fait ses débuts de librettiste, des âmes bien intentionnées l'avaient mis en garde : ce choix ne risquait-il pas de ternir à tout jamais sa réputation et de porter tort à une carrière prometteuse ? Gautier, on le sait, avait fait fi de ces avertissements, continuant toute sa vie non seulement à écrire mais à publier des canevas chorégraphiques. Il en va de même pour Cocteau, avec néanmoins quelques nuances, quelques particularités qu'on s'appliquera à mettre en lumière.

---

<sup>2</sup> Je me permets de renvoyer sur ce point à mon livre *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Champion, 2001, p. 286-302.

<sup>3</sup> À ne pas confondre avec ce qu'on appelait le « programme » au XVIII<sup>e</sup> siècle, autrement dit le « poème », le scénario, le livret (voir dans cet ouvrage la communication d'Edward Nye).

<sup>4</sup> Même si des paramètres d'ordre chronologique ont décidé de l'ordonnement du volume, l'impact sur le lecteur est évident. Les ballets sont premiers. Ils précèdent les pièces lyriques et dramatiques.

L'auteur du *Cap de Bonne-Espérance* écrit son premier livret, à l'instar de Gautier jadis, en collaboration. *Le Dieu bleu*, créé par les Ballets russes en 1912, porte la double signature de Jean Cocteau et de Frédéric de Madrazo, neveu de Reynaldo Hahn, lequel composa à la demande de Diaghilev la musique de ce ballet exotico-fantastique. Est-ce pour cette raison — parce qu'il n'en était pas l'auteur unique — ou plutôt parce que le spectacle fut un échec, que Cocteau renia ce livret<sup>5</sup> ? Toujours est-il qu'il ne l'a jamais publié, ni de façon autonome ni en l'intégrant dans aucun de ses nombreux recueils d'œuvres théâtrales. En l'absence de toute publication, Pierre Caizergues a choisi de faire figurer dans la Pléiade le texte présent dans la partition du ballet, parue chez Heugel en 1911. On signalera toutefois qu'il existe une version légèrement différente, reproduite dans le programme officiel des Ballets russes (saison 1912) ; preuve qu'une ou plusieurs sources textuelles peuvent être accessibles, lors même qu'un scénario chorégraphique reste inédit.

Mais l'essentiel demeure la volonté de Cocteau d'occulter une œuvre qu'il estime ratée<sup>6</sup>. Or la meilleure façon de procéder à cette occultation, c'est de refuser la publication. Il faut en effet rappeler qu'avant l'ère du cinéma, de la vidéo et des supports numériques, le livret était, avec la partition, la principale trace d'un ballet. C'est à partir de lui, et le cas échéant de gravures, photographies, maquettes de décor, ainsi que de transcriptions fondées sur un système de notation chorégraphique<sup>7</sup>, qu'on pouvait tenter de reconstituer un spectacle oublié. Très conscient de cet enjeu, Cocteau hésitera rarement par la suite à donner une place de choix à ses textes pour la danse au sein de ses œuvres complètes ou de ses œuvres théâtrales. Mais il faut tout de même distinguer plusieurs cas de figure.

Le premier cas est illustré par les deux ballets conçus après l'échec du *Dieu bleu*, le célèbre *Parade*, créé par les Ballets russes en 1917, et *Le Bœuf sur le toit*, farce chorégraphique représentée à la Comédie des Champs-Élysées en 1920. Sur le plan littéraire, on a affaire à deux scripts très lapidaires, surtout s'agissant de *Parade*, dont le livret est plutôt un anti-livret long d'à peine une dizaine de lignes dans sa version définitive. Cette extrême brièveté explique sans doute qu'aucune des deux œuvres n'ait été publiée de façon indépendante : l'argument de *Parade* était destiné au programme de la représentation, tandis que celui du *Bœuf* figurait initialement dans la partition de Darius Milhaud. Mais par la suite, les deux textes n'ont cessé d'être réédités à l'intérieur de recueils successifs. On les trouve

---

<sup>5</sup> Il faut également rappeler que *Le Dieu bleu* fait partie de ces écrits de jeunesse que Cocteau renia après la mue du *Potomak* (livre conçu en 1913, publié en 1919).

<sup>6</sup> Claude Arnaud, dans son admirable biographie de Cocteau, souligne qu'outre la partition, le « livret fut jugé l'autre grand responsable de l'échec » du *Dieu bleu*. « Inutilement alambiqué, son orientalisme "de commande" avait le défaut d'exploiter tous les ressorts d'une troupe qui cherchait pourtant [...] à renouveler son image trop russe. » (*Jean Cocteau*, Gallimard, 2003, p. 104).

dans le tome VII des *Œuvres complètes de Jean Cocteau*, publié à Lausanne par les éditions Marguerat en 1948. Ils sont intégrés l'année suivante au *Théâtre de poche*, qui paraît chez Paul Morihien. En 1957, ils prennent place dans le tome II du *Théâtre* de Cocteau (Grasset). Et en 1960, ils sont repris dans le volume intitulé *Nouveau théâtre de poche* que publient les éditions du Rocher. On peut donc parler d'une véritable fortune éditoriale de ces textes, dont l'apothéose est la « pléiadisation » de 2003, avec tout ce que cela signifie en termes de visibilité (accès à un lectorat plus vaste, légitimation accrue) et d'élucidation scientifique (présence d'un appareil critique soigné, de variantes, notices, études génétiques, etc.).

Petite ombre au tableau, il faut néanmoins souligner que par deux fois, *Parade* et *Le Bœuf sur le toit* ont émargé à la catégorie du « théâtre de poche », catégorie jadis utilisée par Gautier, mais dont Cocteau a nettement accusé le statut inférieur :

Par « théâtre de poche » il ne faut pas entendre « théâtre que le lecteur promène dans sa poche », mais théâtre mineur [...]

C'est à la prière de l'éditeur que je laisse réunir ces textes prétextes, d'un style hâché, vite écrits pour telle ou telle artiste qui désirait emporter dans son sac à main un numéro facile à exécuter sur les planches, l'argument d'un ballet ou d'un mime dont l'écriture verbale n'était qu'une écriture virtuelle [...]<sup>8</sup>

On fera bien sûr la part de la coquetterie dans la condescendance avec laquelle Cocteau parle de textes selon lui à peine dignes d'être publiés, textes parmi lesquels apparaissent, outre *Parade* et *Le Bœuf*, plusieurs chansons écrites pour Marianne Oswald, Arletty et Édith Piaf, ainsi que des monologues destinés à Jean Marais. On serait là, à en croire l'auteur lui-même, dans une infralittérature de commande qui ne méritait pas d'intégrer les deux volumes de son *Théâtre* publiés par Gallimard en 1948, c'est-à-dire quelques mois avant la parution du *Théâtre de poche*. De fait, un seul ballet de Cocteau a l'honneur de figurer dans l'édition Gallimard. Il s'agit des *Mariés de la tour Eiffel*, créés par les Ballets suédois en 1921, et qui avaient dès 1924 eu le privilège de paraître à la NRF, dans la collection « Une œuvre, un portrait ».

À la question de savoir pourquoi ce spectacle précis a bénéficié d'un tel traitement de faveur, la réponse semble relativement simple : dotés d'un livret étoffé (long de douze pages dans l'édition Pléiade, ce qui est beaucoup par rapport aux autres arguments de Cocteau), *Les Mariés de la tour Eiffel* reposent en outre sur un double système de signes, à la fois chorégraphique et linguistique. Rappelons brièvement le dispositif imaginé par Cocteau : tandis que les danseurs interprètent visuellement les différents rôles, deux phonographes — qui avaient en 1921 les voix de Marcel Herrand et Pierre Bertin — commentent verbalement

---

<sup>7</sup> Sur cet autre mode de conservation des œuvres chorégraphiques, voir notamment *Danses tracées*, éd. Laurence Louppe, Marseille, Éditions Dis Voir, 1991.

l'action. On pourrait même dire qu'ils la sous-tirent, palliant d'une certaine façon l'absence d'échange dialogué entre les personnages. *Les Mariés de la tour Eiffel* renouent donc avec un usage ancien : l'alliance entre langage gestuel et langage parlé, caractéristique des ballets baroques et des comédies-ballets. On comprend, dans ces conditions, que le texte de cette œuvre ait joui d'un statut tout à fait particulier.

Mais on pourrait invoquer un second argument pour justifier la publication des *Mariés* au sein de la première grande édition du *Théâtre* de Cocteau. C'est la présence, à l'orée du livret proprement dit, d'une très importante préface, qu'il ne serait pas abusif de considérer comme la préface de *Cromwell* du ballet moderne, voire du théâtre moderne. Sans s'appesantir sur ce point, il faut souligner que c'est dans ce texte écrit en 1922 que Cocteau explique la différence entre la « poésie au théâtre » — « dentelle délicate impossible à voir de loin » — et une « poésie de théâtre » qui « serait une grosse dentelle ; une dentelle en cordages, un navire sur la mer<sup>9</sup> ». C'est également dans ce texte qu'il définit la révolution esthétique accomplie par les Ballets russes, révolution propre selon lui à régénérer le théâtre occidental grâce à la fusion opérée entre « la féerie, la danse, l'acrobatie, la pantomime, le drame, la satire, l'orchestre, la parole [...]»<sup>10</sup> ; l'objectif suprême étant, toujours selon Cocteau, d'accéder à « l'expression plastique de la poésie<sup>11</sup> ». La préface des *Mariés* est donc un texte très ambitieux sur le plan théorique, qui s'inscrit dans la longue tradition des examens et autres discours liminaires destinés à exposer les idées d'un dramaturge. Il s'agit par là même d'un écrit extérieur à l'œuvre, exclusivement destiné à la lecture, qui ne saurait à ce titre avoir d'autre existence que livresque. On ne danse pas une préface... D'où, en l'espèce, l'importance cruciale de la publication.

Signalons enfin, autre élément à verser au dossier du caractère exceptionnel des *Mariés*, qu'à deux reprises ce ballet a été publié de concert avec une pièce de théâtre. En 1948, Gallimard l'associe à *Antigone*, sous la prestigieuse couverture de la collection Blanche, avant que *L'Avant-scène/Théâtre* ne propose en 1966 une édition conjointe des *Mariés* et des *Chevaliers de la Table ronde*. À cette date, le « ballet satirique » créé en 1921 semble avoir définitivement gagné ses galons d'œuvre dramatique.

Le contraste est total entre la gloire des *Mariés* et l'oubli dans lequel ont sombré d'autres créations chorégraphiques de Cocteau, tel ce *Train bleu* dansé en 1924 par les Ballets russes, qui connut peu ou prou le sort réservé quelques années plus tôt au *Dieu bleu*. Malgré

---

<sup>8</sup> Jean Cocteau, *Théâtre de poche*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Alphée », 1989, p. 7.

<sup>9</sup> Jean Cocteau, *Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 36.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>11</sup> *Id.*

la musique de Darius Milhaud et les costumes de Coco Chanel, le spectacle ne suscita guère l'enthousiasme. Et Cocteau, en signe de désaveu, décida de ne pas publier son livret<sup>12</sup>. Sans doute ne devinait-il pas que s'ouvrirait pour lui une période d'abstinence chorégraphique qui ne prendrait fin qu'après la Deuxième Guerre mondiale. Mais rétrospectivement, il est tentant d'établir un lien entre la non-publication du *Train bleu* et la longue parenthèse créatrice inaugurée par ce geste.

Lorsque Cocteau revient à la danse en 1946, c'est pour donner à cet art l'un de ses chefs-d'œuvre, *Le Jeune Homme et la Mort*. Voici le texte que découvrent les spectateurs de la première représentation, par le truchement du programme :

Un jeune homme attend une jeune fille qui ne l'aime pas. Elle vient. Il la supplie. Elle l'insulte et se sauve. Il se pend. La chambre s'envole. La mort arrive. Elle ôte son masque de mort et le lui colle au visage. C'est la jeune fille. Elle l'emmène par les toitures.

Difficile de faire plus économique. En guise de synopsis, une épure d'une extraordinaire densité, au plus près de la quintessence de l'action, sans doute plus éloquente parce que plus puissante que le livret complet qui sera publié par la suite. Car telle est l'originalité de ce ballet, sur le plan éditorial. Cocteau ne semble pas avoir écrit d'avant-texte, de scénario susceptible de guider le travail de création. Mais il existe en revanche un livret long de quelque sept pages — reproduit dans l'édition Pléiade — qui a la particularité d'avoir été rédigé après la première représentation du *Jeune Homme* ; ou plus exactement le lendemain de cette représentation, le 26 juin 1946. Ce texte est donc davantage un commentaire *a posteriori* qu'un livret au sens ordinaire du terme. Il s'apparente plus à un compte rendu critique qu'à un script programmatique.

Mais ce qui est plus intéressant encore dans notre perspective, c'est l'histoire de ce texte. Il a d'abord été publié non comme un écrit autonome, mais comme l'un des chapitres de *La Difficulté d'être*, ouvrage autobiographique paru en 1947, soit quelques mois après la création du ballet. Puis ce chapitre, intitulé « D'un mimodrame », fut repris *ne varietur* dix ans plus tard dans la section « Arguments scéniques et chorégraphiques » du *Théâtre* de Cocteau, publié chez Grasset. On peut en conclure que ce texte composé *a posteriori* avait bien, pour son auteur, le statut de livret de ballet, mais aussi et surtout qu'un écrit à vocation chorégraphique pouvait, selon Cocteau, figurer tantôt à l'intérieur d'une œuvre pleinement littéraire comme *La Difficulté d'être*, tantôt à l'intérieur d'un recueil d'arguments scéniques. On est loin du déni de paternité constaté dans le cas du *Dieu bleu* et du *Train bleu*.

---

<sup>12</sup> Comme pour *Le Dieu bleu*, le texte reproduit dans la Pléiade est celui figurant dans la partition du ballet, publiée chez Heugel en 1924.

Le fait de publier ou pas, et le cas échéant le mode de publication choisi, sont donc des indices essentiels pour qui entreprend de mesurer le coefficient de littérarité, ou si l'on préfère le degré de dignité littéraire que Cocteau accorde à ses textes chorégraphiques. Et il y aurait en gros quatre niveaux à distinguer. Le premier, le plus bas, serait celui des livrets non publiés, auxquels Cocteau refusa volontairement, durablement et farouchement cette forme de reconnaissance (*Le Dieu bleu* et *Le Train bleu*). Le deuxième niveau réunirait les livrets publiés, mais sous l'« étiquette » considérée comme peu valorisante du *Théâtre de poche* (*Parade* et *Le Bœuf sur le toit*). Le troisième niveau serait réservé aux *Mariés de la tour Eiffel*, seul ballet d'emblée publié à la NRF avant d'intégrer le *Théâtre* paru chez Gallimard en 1948. Enfin, on trouverait au quatrième niveau *Le Jeune Homme et la Mort*, autre livret atypique dans la mesure où il semble renoncer à sa nature de synopsis pour revendiquer une dimension littéraire. En faisant le choix d'inclure le texte du *Jeune Homme* dans *La Difficulté d'être*, Cocteau suggère en effet qu'à ses yeux, la « poésie de ballet » possède une valeur égale à celle de tout autre production plus naturellement, plus évidemment littéraire. Et la preuve matérielle, tangible, qu'il nous donne de cela, c'est le mode de publication choisi.

En guise de conclusion et de contrepoint, risquons quelques mots à propos des ballets de Louis-Ferdinand Céline, qui mériteraient à n'en pas douter une étude plus approfondie. Sur le plan éditorial, on pourrait penser que les livrets de Céline, réunis en 1959 dans un recueil intitulé *Ballets sans musique, sans personne, sans rien*<sup>13</sup>, ont connu un sort similaire à ceux de Cocteau. Il n'en est rien. D'abord parce qu'au grand dam de Céline et malgré tous ses efforts, aucune de ses œuvres chorégraphiques n'a jamais vu le jour sur scène ; leur publication a donc été vécue par l'auteur de *Mort à crédit* non comme une consécration, mais comme un pis-aller. On sent d'ailleurs ce qu'il y a de dépit et de résignation dans le titre *Ballets sans musique, sans personne, sans rien* ; titre glaçant, tout en négations, qu'il ne serait pas exagéré de qualifier de nihiliste.

Mais il y a plus troublant encore. Bien avant la parution de ce recueil, trois des livrets chorégraphiques de Céline avaient déjà fait l'objet d'une publication. Et comme *Le Jeune Homme et la Mort* — *mutatis mutandis* —, ils avaient pris place pour l'occasion à l'intérieur d'un ouvrage manifestement très éloigné de l'univers de la danse. C'est en effet au sein de *Bagatelles pour un massacre*, l'un des sinistrement célèbres pamphlets antisémites de Céline, que *La Naissance d'une fée*, *Van Bagaden* et *Voyou Paul. Brave Virginie* furent pour la

---

<sup>13</sup> Ce recueil parut chez Gallimard dans une édition à tirage limité, illustrée par Éliane Bonabel. Il a été réédité en 2001 dans la collection « L'Imaginaire ».

première fois donnés à lire. C'est au milieu d'un flot d'insultes haineuses que figurent trois des ballets les plus originaux du XX<sup>e</sup> siècle. Jamais sans doute pareil objet n'avait été l'otage de pareil écrin.