« IL FAUT APPRENDRE À S'ACCORDER[1] »

Amateurs de musique, parfois même praticiens, et, plus rarement encore, théoriciens, les auteurs que nous nous proposons d'étudier expriment leur fascination pour la musique. Sartre, Ghelderode, Vian, Cocteau, mais aussi Anouilh, Arrabal et Beckett affirment au même moment la supériorité de la musique dans leur œuvre dramatique. Ils l'aiment ou la pratiquent à travers des genres aussi différents que la chanson[2], le jazz et l'opéra, s'intéressant autant aux musiques dites populaires qu'à celles que l'on considère généralement comme plus exigeantes et moins accessibles. Sartre jouait du piano, Ghelderode a suivi des cours d'alto au Conservatoire de Bruxelles, quoiqu'il ait rapidement arrêté, et les talents de trompettiste de Vian sont connus. Ce dernier a rédigé de nombreux textes sur le jazz. Quant à Cocteau, il publie en 1918 *Le Coq et l'Arlequin*, « Notes autour de la musique », série de remarques diverses qui manifestent la séduction que celle-ci exerce sur lui et le rôle qu'il lui accorde dans son œuvre et dans sa vie.

Pour ces auteurs, la musique prend le pas sur la littérature et sur les arts picturaux ; elle est promesse de communication à une époque de crise, une époque troublée[3], celle de la France des années 1940 à 1960[4]. Elle semble répondre à leur quête d'une communauté. Cocteau affirme cette supériorité dans *Le Coq et l'Arlequin* sous la forme d'un avertissement et d'une prédiction : « Prenez garde à la musique […] seule parmi tous les arts, la musique vous tourne autour », « je vous l'annonce, la musique française va influencer le monde[5] ». La musique est envisagée comme une forme supérieure d'expression dont il faut s'inspirer, et qu'il faut rapprocher de la scène, plutôt que d'en faire la rivale du théâtre[6]. Elle peut alors constituer un élément essentiel du spectacle, associée au théâtre dans différents types de représentations scéniques tels que le music-hall[7], la comédie musicale[8], l'opéra.

Pour Cocteau, ainsi qu'il le dit dans la préface de *Renaud et Armide*, « la prosodie de théâtre s'adresse surtout à l'oreille[9]» : il fait donc de l'ouïe le sens qui domine lors d'une

---

[1] Réplique d'un personnage de chef d'orchestre dans la pièce *Le Chasseur français* de Boris Vian (pièce écrite en 1955 ; première publication (posthume) : Vian, *Théâtre inédit*, Paris : C. Bourgois, 1970).

[2] Abondamment pratiquée par Vian et Cocteau notamment, la chanson a une capacité à réunir autour d'un refrain : elle invite, par sa structure, à participer, à chanter ensemble.

[3] Crise de l'individu et de son rapport à la communauté aggravée par les divers conflits qui ont particulièrement animé la France pendant cette période.

[4] Nous nous autoriserons à faire référence à des pièces antérieures ou postérieures à ces dates lorsque cela paraîtra opportun : il est par exemple impensable d'aborder le rapport de Cocteau à la musique sans évoquer son ballet *Parade*, créé en 1917.

[5] Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin, in : Théâtre complet*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 432-439. Cocteau, cherchant dans son œuvre les textes qui pourraient rivaliser avec elle, se décide pour « les poèmes d'OPÉRA, seuls assez durs pour se passer du geste, du visage, du fluide humain, pour tenir le coup à côté d'une trompette, d'un saxophone, d'un tambour noirs ». Le « geste », le « visage », le « fluide humain », constituent autant de réalités fondamentales au théâtre auxquelles Cocteau semble ici préférer la musique, et plus précisément la musique noire.

[6] Le théâtre, se sentant concurrencé par des formes d'expression aussi diverses que la musique, le cinéma, la peinture, saisit ce qui fait la force de ces arts rivaux et s'en inspire.

[7] Le sous-titre de *La Mort du docteur Faust* (1957) de Ghelderode est « Tragédie pour le music-hall ».

[8] Pour Vian.

[9] Jean Cocteau, « Préface », *Renaud et Armide* (1943), *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 968.

représentation, avant la vue[10]. C'est ce qui explique le fait qu'il a toujours été en contact avec les musiciens de son époque – notamment avec Erik Satie et le Groupe des Six[11], dont il était le parrain[12]. Ghelderode, auteur de plusieurs cantates[13] et d'un opéra-bouffe, *Arc-en-ciel* (1937, musique de Maurice Schoemacker) partage avec Cocteau la volonté d'intégrer la musique au spectacle. Quant à Vian, il se met à rédiger des livrets d'opéras à la fin des années cinquante[14], au moment où la création lyrique en France semble décliner. L'opéra est un modèle pour le théâtre par bien des aspects : il réalise le grand rêve du XXe siècle d'une communion des arts, mais surtout, pour Vian, il trouve sa force dans son « efficacité », autrement dit dans sa capacité à provoquer une réaction du public.

Les auteurs intègrent donc la musique au spectacle, mais s'attachent aussi à mettre en scène le pouvoir de la musique dans leurs pièces. La musique devient une métaphore de leur rapport au monde. Dans la pièce *L'Orchestre,* qualifiée par Anouilh lui-même de « Pièce-concert[15] », la musique signifie l'accord des êtres. En effet, après la crise hystérique d'un personnage de pianiste et malgré le suicide d'une femme, Suzanne, l'orchestre continue à jouer : rien ne perturbe son bon fonctionnement ni l'accord des instruments et de leurs propriétaires, qui parviennent à s'entendre, au moins le temps du concert. Dans *Oh les beaux jours* de Beckett, les seuls moments de bonheur partagé entre les deux personnages coïncident avec les scènes musicales. Winnie supplie Willie de continuer à chanter[16] et enclenche une boîte à musique : « Oh le beau jour encore que ça aura été ! », s'exclame Winnie, chantant alors : « Heure exquise / Qui nous grise [17]». Une didascalie annonce la « Fin de l'expression heureuse[18] » au moment où le chant s'arrête : un silence pesant envahit la scène, semblant détruire l'effet unificateur de la musique. Willie, encouragé par le chant de Winnie, rampe à quatre pattes, essaye de monter la pente pour la rejoindre, et finit par tomber ; mais il « lève les yeux vers elle[19] » : ce regard, seule marque de leur échange, découle du chant et révèle la réussite d'une communication entre eux.

Bien plus, la musique, telle que les auteurs la mettent en scène, mène à des dénouements heureux. Le dernier acte de l'« opéra-comique » *Paul et Virginie* de Cocteau,

---

[10] Le bruit joue un rôle dramatique très important dans le théâtre de ces auteurs. On pense aux *Bâtisseurs d'Empire* (1959) et au bruit mystérieux qui pousse les personnages à fuir, aux *Parents terribles* (1938) et aux portes qui claquent, à *Parade* et aux sons ajoutés à la partition de Satie (1917). Dans *Les Paravents* de Genet (1961) et *Fastes d'enfer* de Ghelderode (1937), les pets des soldats et des prêtres firent scandale. Les chants populaires, les cris, les rires, enfin, envahissent le théâtre de Ghelderode.

[11] François Roulmann remarque qu'en France, dans les années cinquante, « la génération du "Groupe des Six", né en 1920, regroupant Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre autour de Jean Cocteau, est en passe d'institutionnalisation ». (*Œuvres. Tome dixième [Opéras et spectacles]*, Paris : Fayard, 2001, p. 12).

[12] Son théâtre lyrique comprend *Paul et Virginie* – « Opéra-comique » –, *L'Épouse injustement insoupçonnée* (ces deux œuvres ne furent pas mises en musique), *Le Gendarme incompris* (1921) – « saynète mêlée de chants », musique de Poulenc –, *Le Pauvre matelot* (1927, musique de Darius Milhaud), *Œdipus rex* – « opéra-oratorio » (1927, musique de Stravinsky) – ou encore *La Cantate* (1930, musique de Markevitch).

[13] *La Grande Tentation de saint Antoine* (1932, musique de Louis de Meester), *Les Choraux à plumes* (1962), *Le Vieux Soudard* (1937, musique de Dominique Jonckheere).

[14] En 1961 puis en 1971, les pièces *Colombe* et *Eurydice* sont adaptées et deviennent des opéras (musique de Jean-Michel Damase) d'après des livrets d'Anouilh.

[15] Le pianiste de *L'Orchestre* (1962), « petit homme falot et maigrichon », après avoir joué le morceau « Volupté à Cuba », fait une crise et se met à crier ses fantasmes sexuels et sadiques en regardant les baigneuses à la plage (Jean Anouilh, *L'Orchestre, Théâtre II*, Paris : Gallimard, 2007, p. 604).

[16] « Encore, Willie, encore ! (*Elle bat des mains*.) Bis, Willie, je t'en supplie ! », Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* (1963), Paris : Éditions de Minuit, 1974, p. 47.

[17] *Ibidem*, p. 77.

[18] « Il y a un problème ici […] On ne peut pas chanter. […] Ça monte aux lèvres, on ne sait pourquoi, […] on ravale », *ibid.*, p. 68.

[19] Il a « le visage levé vers elle », précise une didascalie. *Ibid.*, p. 77.

acte appelé « Le Vrai Paradis », s'achève en musique, alors que, indique la didascalie, « tous, en chœur, chantent » et « frappent dans leurs mains[20] ». La réunion de tous les personnages sur scène à la fin de la pièce est un moyen dramaturgique efficace de signifier la communauté. Quant à la pièce *Le Chasseur français* de Vian, elle se clôt sur l'intervention réussie d'un personnage de nain appelé Ricardo. Chef d'orchestre, il interrompt les autres personnages : « Vous n'avez aucun ensemble », « Accordez-vous[21] », s'emporte-t-il, parvenant enfin à obtenir un « fond harmonieux ». La conclusion est laissée au duo formé par Jacques et Clémentine, qui s'achève sur ces mots – qui donnent son titre à ma communication : « Il faut apprendre à s'accorder / Pour vivre unis sur terre[22] ». L'injonction de Ricardo ne concerne donc pas uniquement la musique, et le verbe « s'accorder » doit bien évidemment être compris dans ses deux sens, courant et musical. Le personnage de chef d'orchestre peut être interprété comme une figure de l'auteur qui s'efforce de faire évoluer des personnages et de réunir un public autour d'une œuvre.

Dans *Le Coq et l'Arlequin*, Cocteau suggérait le rapprochement entre lui-même et un chef d'orchestre : « Cet oiseleur et cet épouvantail, disait-il, c'est un chef d'orchestre[23]. » Plus largement, la comparaison entre l'écrivain et le musicien est à l'œuvre dans sa pensée et dans ses textes, ainsi que le montre son obsession pour la figure d'Orphée et son identification au joueur de lyre mythique. Orphée, capable de charmer, d'apaiser, d'attendrir avec son instrument, était le personnage le plus à même d'incarner le pouvoir de la musique sur tout être, animal, dieu, humain. Ainsi, peu importe l'instrument – le piano, la lyre, l'ensemble de l'orchestre –, peu importe le genre – chanson, opéra : la musique emporte, touche et rassemble. C'est peut-être plus évident encore avec le jazz, qui « prend son envol » au moment où les dramaturges sont joués sur scène.

Plus que toute autre musique, le jazz constitue une métaphore pertinente et éclairante pour le théâtre qui nous intéresse. Né au début du XXe siècle et diffusé rapidement en France, le jazz a tout pour fasciner les écrivains[24]. Musique de protestation, de liberté, il représente toutes les audaces : il menace ce qui est stable, inquiète et réveille ce qui s'endort. Alors qu'il séduit les artistes et influence l'art – les tableaux de Picasso et Matisse en témoignent –, il constitue pour les Nazis une musique dégénérée qu'il faut interdire[25]. Condamné, le jazz n'en a que plus de valeur ; tabou, il devient la musique la mieux à même d'exprimer une haine de la répression, une envie de liberté.

Avec humour, Vian insiste sur le caractère subversif de cette musique dans un article dont le titre donne le ton : « Le jazz est dangereux. Physiopathologie du Jazz par le Dr Gédéon Molle (ancien interné des Hôpitaux psychiatriques, médecin des Assurances, peintre du jeudi, médaillé militaire). » Vian donne la parole à ce personnage ridicule, qui estime que le jazz est « la source de tous les maux sous lesquels fléchit l'armature de notre société actuelle » : « Nous disons à l'administration : ATTENTION ! Il y a danger, Supprimez le jazz et vous aurez tué dans l'œuf tous les germes de rébellion sociale qui, à brève échéance, engendreront, tôt ou tard, la guerre atomique[26]. » Derrière la moquerie, Vian rend compte

[20] Jean Cocteau, *Paul et Virginie*, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 148.
[21] Boris Vian, *Le Chasseur français, op. cit.*, p. 349-350.
[22] *Ibidem*, p. 360.
[23] Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit.*, p. 432.
[24] On peut mentionner André Hardelellet, Jacques Reda, Robert Goffin, Marc Danval.
[25] Une exposition nommée « *Entartete Musik* » eut lieu en Allemagne en 1938 pour dénoncer ces rythmes jugés dangereux.
[26] Boris Vian, « Le jazz est dangereux », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, Paris : Fayard, 2001, p. 33. En 1948, dans l'article « Pour vous qu'est-ce que le jazz », Boris Vian souligne la fonction subversive du jazz qui « peut apparaître […] comme un mode de réaction […] Non-conformisme, violence… », et remarque que « paradoxalement, les surréalistes négligèrent ce moyen de scandale ». *Œuvres. Tome septième [Jazz 2]*, Paris :

d'un discours encore parfois tenu à l'époque sur le jazz, diabolisé, condamné, dont on exagère les effets pervers et dangereux, et affirme le pouvoir de cette musique pour laquelle il se passionna, comme Sartre et comme Cocteau – ce dernier étant devenu amateur de jazz en 1917[27]. Rappelons que Vian, trompettiste dans les clubs de jazz de Saint-Germain-des-Prés, a joué notamment au Tabou, un club ouvert en 1947, mais fut aussi directeur artistique chez Philips et chroniqueur de jazz dans *Jazz hot* de décembre 1947 à juillet 1958 ; il tint dans cette revue une chronique originale[28]. Le jazz ne se résume pas à un fond contestataire, à un cri de liberté : il est un art exigeant, difficile d'accès, dont Vian a souvent évoqué la complexité[29]. Par le théâtre, les auteurs s'efforcent de se rapprocher de l'image qu'ils se font du jazz, de ses « merveilleuses aventures d'amour », de sa « féerie hors de portée[30] » évoquées en 1921 par Sartre dans ses *Carnets de la drôle de guerre*.

Si le jazz constitue un modèle pour le théâtre de ces dramaturges, c'est pour sa « beauté cruelle et sexuelle de défendu[31] », selon l'expression sartrienne, mais surtout pour l'une de ses caractéristiques essentielles : l'improvisation collective. Élément majeur de la définition du jazz, l'improvisation collective désigne le fait de jouer – aux sens musical et théâtral du verbe – tous en même temps. Elle implique une écoute attentive des autres, une répartition préalable des rôles, un principe de coopération, comme dans toute situation de communication. À la lumière de l'image du jazz, nous envisagerons ici le théâtre comme le lieu de l'imprévu et de l'improvisation. Le jazz sera donc une métaphore permettant d'exploiter des notions et des figures telles que la syncope, le soliste, la répétition, le band, l'improvisation individuelle mais aussi, et surtout, collective. Le lien entre le théâtre d'une part, l'improvisation et l'imprévu d'autre part, ne va pourtant pas de soi.

Souvent, le public, majoritairement bourgeois, prévoit d'aller au spectacle et a une idée de ce qu'il va y voir ; il peut connaître l'auteur, voire la pièce jouée, ou en avoir entendu parler. Il connaît les codes, est familier des pratiques théâtrales. De son côté, le dramaturge

---

Fayard, 2000, p. 42. C'est le même Gédéon Molle que Vian fait parler l'année suivante dans un autre article, lui faisant « dénoncer les graves désordres qui peuvent résulter de l'abus du jazz » : « Pourquoi nous détestons le jazz ? Une grande enquête de « Jazz News » par le docteur Gédéon Molle, peintre du samedi grand-croix du Mérite agricole, médecin colonial ex-infirmier spécial du Dépôt », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 42.

[26] Régis Tettamanzi évoque le dédain de Montherlant pour le jazz, qu'il associe dans *Service inutile* à la « chanson à la mode » ; goûté par « l'élite européenne », « niais et avilissant », le jazz est pour lui synonyme « de vulgarité, de bêtise et de bassesse sonore ». (Colloque « Lire Montherlant », Paris 3, novembre 2010). Montherlant prend ses distances avec Cocteau, condamnant, lors d'une discussion avec Maurice Martin du Gard, « le dégradant tapage des musiques nègres » aimées par Cocteau. Jean-François Domenget, *Montherlant critique,* Genève : Droz, 2003, p. 121.

[27] Le 22 septembre 2010 a eu lieu, au Grand foyer du Châtelet à Paris, une soirée appelée « Cocteau, homme de jazz », au cours de laquelle Jean-François Zygel a interprété des œuvres des compositeurs du Groupe des Six, et Christine Gagneux des textes de Cocteau sur le jazz.

[28] En 1967 paraissent les *Chroniques de jazz* de Vian. Son œuvre romanesque elle-même est profondément marquée par le jazz ; il suffit de rappeler *L'Ecume des jours*, parsemé de références à cette musique, qui influence son auteur dans l'écriture même.

[29] Dans le numéro 3 de *Jazz News*, publié en 1949, Vian dresse la liste des « principaux motifs » qui peuvent pousser quelqu'un à devenir critique de jazz. Après avoir mentionné des raisons farfelues – on peut le faire « Pour embêter Delaunay » ou encore « parce qu'il n'y a aucune raison pour que n'importe qui ne soit pas critique de jazz » –, il évoque, comme s'il s'agissait d'une motivation secondaire, « des gens du modèle sérieux qui affirment être devenus critiques de jazz par amour du jazz ». Et Vian d'ajouter : « Ces gens-là sont inconscients : il est bien rare que le jazz leur rende l'amour qu'ils lui portent ». Cité dans B. Vian, *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 15.

[30] Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris : Gallimard, 1995, p. 161.

[31] *Ibid*.

pense son projet, imagine l'effet que sa pièce produira, tente d'anticiper la réception[32]. L'écriture, en cela, semble s'opposer à l'improvisation[33]. La mise en scène prolonge les questionnements déjà soulevés lors de l'écriture ; tout doit être organisé, les décors préparés, les acteurs sûrs de leur texte. L'imprévu au théâtre semble alors être réduit à la mise en scène convenue de péripéties – lorsque la surprise produite est divertissante et constitue un ressort convenu de l'intrigue – ou de catastrophes, au sens de coups de théâtre, de bouleversements.

Lorsqu'il se produit en dehors de l'intrigue en revanche, l'imprévu est source d'inquiétude, pour le public comme pour les dramaturges et les acteurs[34]. Les auteurs que nous étudions mettent en scène la peur de l'imprévu dans leurs pièces, peur qui touche aussi bien les spectateurs et la critique que les acteurs. Dans *Le Rendez-vous de Senlis,* Anouilh montre la panique qui s'empare des comédiens lorsque Georges leur fait part de son projet de mise en scène : « Vous n'allez pas nous faire improviser, tout de même ? », s'écrie Mme de Montalembreuse. Georges définit et distribue les rôles de chacun mais ne donne aucun texte à apprendre, comptant sur le talent de ses acteurs. L'improvisation n'est donc pas facile, ni pour ceux qui la pratiquent, ni pour ceux qui y assistent. Vian constate, en parlant du jazz, que « très peu d'auditeurs apprécient réellement l'improvisation », qu'« [elle] ne peut être approuvée que lorsqu'il préexiste des conditions diverses chez l'écoutant », parce que « bien des gens n'apprécient que ce qu'ils ont déjà entendu[35] ».

Les dramaturges eux-mêmes ne sont pas étrangers au sentiment de crainte lié à l'imprévu : s'ils le mettent en scène, le prêtent à leurs personnages, ils le vivent aussi. Dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Cocteau, le « phono 1 » a conscience qu'il ne peut pas prévoir le résultat que donneront ses photographies :

> Encore, si je savais d'avance les surprises que me réserve mon appareil détraqué, je pourrais organiser un spectacle. Hélas ! Je tremble chaque fois que je prononce les maudites paroles. Sait-on jamais ce qui peut sortir[36] ?

La crainte du photographe naît d'un sentiment d'impuissance. Chaque fois que le photographe prononce la phrase traditionnelle « Un oiseau va sortir », comparable aux trois coups annonçant le début de la représentation théâtrale, un processus dont l'issue est imprévisible s'enclenche. De son appareil sortent une baigneuse, un lion et un enfant terrible[37]. De même, le dramaturge ne connaît pas, avant la représentation de sa pièce, l'effet qu'elle produira. Ainsi, toute improvisation est fragile, se dérobe au contrôle : cela tient en partie au fait qu'elle se déroule dans l'instant. Sartre souligne le présent du jazz par une comparaison amusante : « La musique de jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place[38]. » Au moment et à l'endroit même où elle se joue, cette musique agit ; comme pour le

---

[32] Montherlant prévoyait la réception de *Demain il fera jour* (1949) avant la création : « Je me représentais très exactement les réactions que cette œuvre devait susciter, et c'est en pleine connaissance de ses effets que je l'ai fait jouer », « Les Tragédies de *Demain il fera jour* », *Théâtre*, *op. cit*., p. 602.
[33] Sauf, peut-être, dans le cas de l'écriture automatique.
[34] Certains auteurs sentent que le théâtre ne leur convient pas pour cette raison ; Queneau, par exemple, a fait du théâtre, mais répugnait à perdre le contrôle de son œuvre, vouée à être adaptée et mise en scène ; il jugeait le théâtre trop aléatoire et trop hors de sa maîtrise pour vouloir s'y consacrer pleinement. « Je n'aime pas le théâtre. Cela me paraît un faux jeu », Raymond Queneau, *Emission radiophonique Qui êtes-vous ?*, diffusée le 26 novembre 1949, cité par Claude Rameil, *La TSF de Raymond Queneau*, Paris : Editions du Limon, p. 60-61.
[35] L'écoutant connaît le thème ou les improvisations précédentes, B. Vian, « Improvisation », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 377-378.
[36] Jean Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921)*, Théâtre complet*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 47.
[37] Ce principe est valable sur scène comme dans la salle.
[38] Jean-Paul Sartre, *Jazz 47*, numéro spécial d'*América*, éd. Seghers, mars 1947, cité dans B. Vian, *Œuvres. Tome septième [Jazz 2]*, *op. cit.*, p. 323.

théâtre, son temps est le présent, avec l'incertitude qu'il comporte. Ainsi, les dramaturges prônent l'improvisation tout en craignant ses conséquences. L'auteur crée donc l'événement, le prépare en amont pour surprendre les spectateurs ; son désir de contrôle s'exerce à travers ses tentatives pour anticiper les réactions que sa pièce suscitera. Il pense pouvoir prévoir l'effet que produira son œuvre, avoir une capacité à sentir ce qui peut être accepté ou ne pas l'être. Il se protège des conséquences de l'improvisation sans la rejeter ni donner l'impression d'un théâtre convenu et prévisible.

C'est pourquoi l'auteur soliste donne l'illusion de l'improvisation plus qu'il n'improvise. Le goût des auteurs pour le genre de l'impromptu est un exemple remarquable de cette posture. L'impromptu – dont Molière a créé le genre avec *L'Impromptu de Versailles* – est une petite « pièce dans laquelle un auteur dramatique s'explique sur son art[39] » ; elle a davantage l'air improvisé qu'elle ne l'est vraiment ; elle est censée, par l'impression de spontanéité qu'elle dégage, susciter celle des spectateurs[40]. Ce genre plaît beaucoup à Cocteau notamment, auteur de trois pièces explicitement définies comme telles[41], mais aussi à Ionesco – auteur de *L'Impromptu de l'Alma*[42] – et à Beckett – qui a écrit *L'Impromptu d'Ohio*[43]. Quant à *La Grotte* d'Anouilh, elle fut souvent rapprochée de la tradition de l'impromptu et du théâtre pirandellien. Pour le théâtre comme pour le jazz, l'improvisation exige donc à la fois une spontanéité – il s'agit, dans le même temps, de composer et d'exécuter – et une technique. Elle impose un travail de groupe, une entente impliquant la scène comme la salle. L'improvisation est paradoxalement un art et suppose des codes, des contraintes. « [Le jazz est] beaucoup moins imprévu […] qu'il n'y paraît. Le chaos est apparent – j'irai jusqu'à dire : l'improvisation aussi[44] », explique Vian.

Les nuances apportées par Vian à son appréciation du jazz rejoignent celles de Cocteau sur son propre théâtre : « Ne pas confondre *Parade* avec une improvisation[45] », prévient-il. Dans ses impromptus, Cocteau crée fréquemment des personnages de spectateurs interrompant la représentation ou des acteurs brisant l'illusion théâtrale pour parler de leur travail ou de leur rôle. Dans *L'Impromptu d'Alice* par exemple, une spectatrice ose interrompre le spectacle, provoquant l'indignation du personnage de régisseur. Dans plusieurs pièces, on reprend le schéma de l'arroseur arrosé : au lieu de surprendre, des personnages d'artistes sont dépassés, surpris par le public ; l'impression de contrôle et de supériorité se trouve alors détrompée, parfois durement. Ghelderode le montre avec *L'École des bouffons*, à

---

[39] Marie-Claude Hubert, J. Gardes-Tamine, Article « Impromptu », *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris : A. Colin, 2004, p. 99-100.

[40] « Comme le public l'a compris, cette rébellion des acteurs a été convenue entre nous : ils font semblant de se rebeller à mes ordres pour rendre leur représentation plus vivante et plus spontanée », annonce Hinkfuss dans *Ce soir on improvise*, Paris : Flammarion, 1994, p. 264. Dans *Six personnages en quête d'auteur*, Pirandello souhaite que les spectateurs « aient dès le début l'impression d'un spectacle non préparé », Paris : Flammarion, 1994, p. 49. Les pièces montrent que l'improvisation est une illusion et que le théâtre implique un travail, des règles et de l'ordre.

[41] *L'Impromptu d'Alice* (1937), *L'Impromptu des Bouffes-Parisiens* (1939) et *L'Impromptu du Palais-Royal*, que Cocteau a repris et retravaillé en 1962, estimant avoir été obligé de l'écrire trop vite en 1947.

[42] Le genre est nommé dans le titre et apparaît dans la pièce même : « Ce sera un impromptu », annonce le personnage de Ionesco. Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma* (1956), *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 429.

[43] Samuel Beckett, *L'Impromptu d'Ohio* (1981), in *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986.

[44] Boris Vian, « Le jazz et ses querelles », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 312.

[45] Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit.*, p. 445. « Il s'agissait de [...] régler [la farce] de telle sorte qu'on pût croire au désordre, l'improvisation, mais sans le moindre hasard » (J. Cocteau, « Notice », *Le Bœuf sur le toit* (1920), in *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 2003, p. 1586).

travers la déconvenue de Galgut. Ce dernier prépare un « impromptu[46] » pour Folial, son maître. Il s'agit d'une pièce en apparence innocente, qui devra déboucher sur le meurtre de celui-ci, mais, contre toute attente, c'est Folial, le spectateur, qui va faire l'impromptu. Dès le début, alors que le rideau s'écarte, « Folial, debout, semble vouloir marcher vers le théâtre, mais se ravise et se rassied[47] ». Au moment où le personnage de Folial II s'apprête à commettre un meurtre sur scène, « Folial rejette son fauteuil », « a sauté sur la scène et a saisi le bras de Bifrons », « pousse Bifrons hors du théâtre, […] saisit Horrir […] et le jette à son tour hors de la scène[48] ». Dernier coup de théâtre : Folial simule la mort avant de se relever et de soumettre les bouffons conspirateurs en les frappant. Tel est pris qui croyait prendre : celui qui pensait mener la danse réalise que la partie comprend plusieurs joueurs dont les cartes cachées peuvent bouleverser la donne. Ainsi, aussi réticents soient-ils à voir leur échapper leur œuvre, à n'en avoir qu'une maîtrise partielle, les dramaturges savent que le renoncement à leurs certitudes est la condition de l'exercice du théâtre.

Chacun au théâtre est sous l'influence des autres, tous interagissent. C'est même un jeu sans fin et imprévu, dont les auteurs saisissent les bienfaits. Une forme dynamique de communication résulte de ces multiples possibilités d'expression, émanant de tous ceux qui sont présents dans le théâtre. Au théâtre, la plus grande force extérieure aux dramaturges et susceptible de faire tout s'effondrer ou, au contraire, de soutenir la création, est le public, libre de s'exprimer et de tout faire basculer. Arrabal va loin dans la part d'improvisation laissée au public : il ne la subit pas, il la désire, l'encourage. Dans *... Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, après avoir constaté qu'« on ne peut prévoir ni imaginer les réactions du public », Arrabal décrit le système qu'il imagine pour intensifier les rapports entre la salle et la scène, description complétée au cours de la pièce par le personnage d'Amiel :

> L'un des principes fondamentaux de ce spectacle : il n'y a pas d'opposition acteur-spectateur. […] Les acteurs, lorsqu'ils ne jouent pas, se tiendront parmi le public, les actrices pourront peut-être appuyer leur tête sur le genou d'un spectateur […] Tous les soirs lorsque ce moment arrive, notre groupe improvise […] Et ce qui en résulte est toujours pour nous une grande surprise[49] ».

Au cœur de la pièce donc, le jeu, l'échange, l'improvisation – qui est autant le fait des acteurs que des spectateurs –, et un rapport presque charnel. Ce type d'expérience théâtrale se répandra notablement par la suite, mais Arrabal ajoute à ce jeu un rituel exposé dans l'épilogue à sa pièce. Il consiste en une invitation des spectateurs à rester « célébrer un rite » : il s'agit de les cagouler, de leur faire se frotter les mains avec du sable entre eux, enfin de leur proposer « d'être fouetté ou de fouetter quelqu'un ». L'épilogue prolonge le dénouement heureux réunissant « les hommes et les femmes, avec des chants joyeux [qui] chantent ensemble la fin de la répression et le commencement d'une époque nouvelle[50] ». C'est là encore à la musique que l'on prête le pouvoir de réunir les personnages, musique dont les effets sur scène devaient mener les spectateurs à accepter l'invitation au jeu, par-delà la pièce.

Le jazz est la métaphore musicale qui permet le mieux de comprendre le type de communauté que les dramaturges envisagent au théâtre, et, on l'a vu avec Arrabal, au-delà de la représentation. Ainsi, comme Vian le précise, l'« improvisation collective » n'est pas,

---

[46] Michel de Ghelderode, *L'Ecole des bouffons* (1953), in *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1963, p. 296. « Vos élèves ont préparé un impromptu […] Vous êtes au théâtre. Nous voulons vous distraire », explique Galgut à Folial, p. 312.
[47] Au cours de la représentation, Folial « s'est arraché de son fauteuil, et fait quelques pas vers le petit théâtre, comme s'il voulait intervenir ». *Ibidem*, p. 316.
[48] *Ibid.*, p. 327.
[49] Fernando Arrabal, *... Et ils passèrent des menottes aux fleurs* (1969), Paris : C. Bourgeois, 1969, p. 165-209.
[50] *Ibidem*, p. 254.

comme on pourrait le croire, une « cacophonie[51] » : elle ne se réduit pas à un mélange confus de sons discordants, de voix qui ne peuvent s'entendre. Elle est au contraire une tentative pour créer ensemble, avec des sensibilités et des talents différents, chaque musicien apportant sa personnalité et sa créativité. Les voix ne se confondent pas, se distinguent les unes des autres, mais se répondent. Vian se penche sur l'origine incertaine du mot « jazz » : il désignerait ce qui est « forgé dans le tumulte de conversations de bar », ou viendrait peut-être du français « jaser », faisant allusion à la conversation entre les instruments[52].

Cette notion de conversation est centrale pour Vian, et plus encore pour Cocteau, qui en fait un mode de communication privilégié entre son public et lui. « Je n'ai de cesse de converser avec vous. Avec qui d'autre converserais-je ? », demande-t-il dans *La Difficulté d'être* ; il dit souhaiter « [s]e livrer au seul sport qui [lui] plaise, […] qui est la conversation[53]. » La notion de conversation revêt couramment un caractère mondain qui semble éloigné du jazz tel qu'il était pratiqué à l'époque dans les bars[54]. Il nous semble pourtant qu'elle signifie plus pour Cocteau qu'une simple discussion mondaine, et qu'il convoque les idées de retour et d'intimité que le concept de conversation comporte étymologiquement. Sartre semble aller dans ce sens, débarrassant le terme de « conversation » de toute mondanité et donnant du théâtre cette belle définition : « Il s'agit d'une conversation de gens qui se jettent à la figure des choses qu'ils ont à se dire[55]. »

L'improvisation collective n'est donc pas « cacophonique » : même un auteur aussi individualiste et sévère envers la société que Vian se laisse gagner par l'optimisme en évoquant le pouvoir du jazz : « Son plus beau titre de gloire [est d']être, au-dessus des frontières, le lien de millions d'âmes naïves peut-être, mais de bonne volonté à coup sûr » ; il est « la seule musique qui transcende les nationalités et les croyances, qui chasse les préjugés sous le formidable coup de balai de la détente et de la joie[56] ». Dans un article intitulé « Le jazz et la paix », Vian encense à nouveau le jazz :

> Il y a déjà toute une grande bande de citoyens du monde qui fonctionnent depuis un bout de temps. Ils s'appellent les amateurs de jazz. Car s'il y a une vraie patrie mondiale, c'est bien celle des jazzophiles de tout poil. […]
> La patrie mondiale se fera dans le cadre du jazz ou ne se fera pas… d'ailleurs elle est déjà faite[57].

Le discours est excessif, et Vian s'amuse probablement en adoptant un ton prophétique et exalté pour annoncer l'avènement d'une société unie par le jazz. Il faut pourtant accorder de l'attention à ce rare éclat d'enthousiasme d'un auteur volontiers piquant et ironique. Ces propos révèlent un désir de croire à une communauté unie par une même passion et une même culture, culture vivante[58] qui fait sauter les frontières.

Le théâtre tel que le pratiquent les dramaturges nous semble capable de jouer ce rôle confié par Vian au jazz. Une œuvre peu connue de Ghelderode étayera cette hypothèse : *Le*

---

[51] Boris Vian, « Histoire abrégée du jazz », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 329.
[52] Le mot « jazz » possède aussi une « signification nettement sexuelle ». *Ibidem*, p. 324.
[53] Jean Cocteau, *La Difficulté d'être, Théâtre complet*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 862. « Mon livre, insiste-t-il, n'a d'autre projet que d'engager une conversation avec ceux qui le lisent. Il est l'inverse d'un cours », p. 949.
[54] Par Soupault par exemple, on l'a vu.
[55] Simone de Beauvoir, *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, août-septembre 1974, Paris : Gallimard, 1981, p. 240.
[56] Boris Vian, « Histoire abrégée du jazz », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 339.
[57] Boris Vian, « Le jazz et la paix », *Œuvres. Tome septième [Jazz 2]*, *op. cit.*, p. 127-128.
[58] Selon Vian, il faut « interpréter [le jazz] selon la tradition », mais la « tradition noire est encore en pleine évolution » : il ne s'agit donc pas d'une culture figée. (« Au fait, qu'est-ce que le jazz ? », *Œuvres. Tome huitième [Jazz 3]*, *op. cit.*, p. 291).

Voleur d'étoiles, l'une des rares pièces qui mettent en scène le jazz. Elle s'achève sur un concert improvisé de jazz au Paradis, suggérant implicitement le parallèle entre cette musique et le théâtre. Monté au Ciel, Ivo le poète est accueilli par les anges qui, « Tous ensemble et à plusieurs voix […] chantent ». Le concert est soudain interrompu par le premier Ange : « Halte ! […] Il y a quelqu'un qui chante faux ! » ; il s'agit de Laberdezwie, le capitaine qui pourchassait Ivo sur terre. Au capitaine qui réclame les paroles, l'Ange répond : « Invente-les… mais qu'elles soient poétiques. Tous les anges sont poètes et improvisent… Allez ! » Le diable emporte l'imposteur. Ivo constate que « Tout finit bien », « propose de célébrer [s]a promotion en musique » : « Vous n'avez pas d'orchestre un peu plus relevé ? », demande-t-il. Voici comment finit la pièce :

> Derrière les nuages apparaissent des instruments de jazz. Le poète empoigne un saxophone et l'ours une trompette. Les quatre anges prennent des instruments divers […] Tous jouent en syncope un jazz sur l'air « Au clair de la lune ». La Lune danse gracieusement. Ivo et l'ours dansent autour d'elle tout en jouant. Danse burlesque évidemment. Les anges se trémoussent. Le rideau tombe sur ce fracas et cette parade[59].

Ghelderode invite certes à une forme de distance par rapport à ce Paradis typique – situé au ciel, peuplé d'anges – qui verse dans le « burlesque », mais la joie l'emporte et place le spectateur dans une atmosphère festive et positive. Le Paradis imaginé par Ghelderode est un lieu communautaire dans lequel règne l'harmonie, où l'on ne peut pas tricher, un lieu qui accueille les artistes et accepte l'individu et ses initiatives. Pour Ghelderode comme pour les autres auteurs de notre étude, c'est le rôle de l'écrivain de donner vie à la communauté, par le jazz et ses rythmes « endiablés », mais aussi, espère-t-il, par son théâtre.

Delphine AEBI

Docteur de l'Université Stendhal (Grenoble 3)

[59] Michel de Ghelderode, *Le Voleur d'étoiles* (1931), *Théâtre oublié*, Paris : Champion, 2004, p. 375-377.