

## **Le ballet chez Cocteau : vers une manifestation avant-gardiste en compagnie du Groupe des Six et des Ballets suédois**

Jacinthe Harbec

Volume 22, Number 1, 2001

Jean Cocteau: Evangelist of the Avant-garde  
Jean Cocteau : évangéliste de l'avant-garde

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014498ar>  
DOI: <https://doi.org/10.7202/1014498ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)  
2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Harbec, J. (2001). Le ballet chez Cocteau : vers une manifestation avant-gardiste en compagnie du Groupe des Six et des Ballets suédois. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 22(1), 40–67.  
<https://doi.org/10.7202/1014498ar>

Article abstract

From his very earliest artistic activities, Jean Cocteau explored the avant-garde through multidisciplinary creations in which poetry, dance and music were intertwined. Ballet provided the medium most responsive to his aspirations. Beginning with a survey of Cocteau's early collaborations in dance, the author will focus on the circumstances which led the poet to work with Rolf de Mare, the director of the Ballets suédois, as well as with the young composers of the Groupe des Six on a collective project entitled *Les Mariés de la tour Eiffel*. Avant-garde elements of both scenography and music will be explored in this paper.

---

# LE BALLET CHEZ COCTEAU : VERS UNE MANIFESTATION AVANT-GARDISTE EN COMPAGNIE DU GROUPE DES SIX ET DES BALLETS SUÉDOIS

*Jacinthe Harbec*

---

À l'arrivée de la troupe des Ballets suédois à Paris en 1920, Jean Cocteau se trouve au cœur d'une effervescence artistique représentative de l'avant-garde parisienne. Au cours des années 1920, les activités créatrices de Cocteau se déploient surtout par des manifestations multidisciplinaires dans lesquelles se mêlent poésie, danse et musique. Ces manifestations sont porteuses de cet « esprit nouveau » si bien défini par Guillaume Apollinaire dans le manifeste qui accompagne la première du ballet *Parade* (1917), créé par les Ballets russes de Sergei Pavlovitch Diaghilev.

C'est donc grâce à Diaghilev que Cocteau fait ses débuts dans le domaine de la danse. Ces premières expériences l'amènent à collaborer avec Rolf de Maré, directeur des Ballets suédois, dans *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), une production dont l'avant-gardisme atteint de véritables sommets. L'œuvre est incontestablement le résultat d'une série d'expérimentations théâtrales menées par Cocteau depuis ses premiers projets de ballet. Aussi nous importe-t-il de faire tout d'abord un survol historique des premières réalisations de Cocteau dans le domaine de la danse avant d'aborder les caractéristiques avant-gardistes inhérentes à la scénographie et à la musique des *Mariés de la tour Eiffel*.

## COCTEAU ET SES DÉBUTS DANS LE DOMAINE DE LA DANSE

Exposé depuis sa jeunesse à toutes les formes d'art, Cocteau assiste à la toute première représentation donnée par les Ballets russes<sup>1</sup>. Riche en couleur et en manifestations avant-gardistes, le spectacle est une révélation pour Cocteau qui, sans tarder, forme le projet de travailler un jour pour cette compagnie dirigée par Diaghilev. En 1912, grâce au soutien de Misia Sert, une amie commune, Diaghilev décide de prendre Cocteau comme auteur<sup>2</sup>. Avec la collaboration de Reynaldo Hahn, il produit alors son premier ballet intitulé *Le Dieu bleu*. Malheureusement, ce ballet inspiré d'une légende hindoue ne soulève aucune passion auprès du public. Aussi Diaghilev se permet-il, lors d'une promenade nocturne, de provoquer le jeune poète ambitieux en lui

---

<sup>1</sup> Cocteau provenait d'un milieu bourgeois très fortuné. Ses grands-parents maternels étaient de bons musiciens et son père possédait de grandes aptitudes en peinture. Avidé d'art, la famille courait les premières de spectacles et de concerts ainsi que les vernissages.

<sup>2</sup> Misia Sert, connue pour son mécénat, exerçait une grande influence auprès de Diaghilev.

adressant ces mots qui resteront à jamais gravés dans sa mémoire : « Étonne-moi, [...] j'attendrai que tu m'étonnes<sup>3</sup>. »

Cherchant depuis des mois la formule « étonnante », Cocteau élabore dès janvier 1914 un nouveau projet de ballet. Il s'agit de *David* dont l'action se déroule à l'entrée d'une baraque foraine dans une ambiance de cirque. L'argument de Cocteau se résume à ces lignes :

Un acrobate ferait la parade du *David* grand spectacle supposé donné à l'intérieur; un clown qui devient ensuite une boîte, pastiche théâtral du phonographe forain, formule moderne du masque antique, chanterait par un porte-voix les prouesses de David et supplierait le public de pénétrer pour voir le spectacle intérieur<sup>4</sup>.

Pour s'assurer de l'acceptation de Diaghilev à son nouveau projet de ballet, le poète sollicite la collaboration d'un de ses compatriotes russes, Stravinsky, pour le travail de composition musicale. Y voyant une sorte d'exégèse biblique — sujet que le compositeur évitait — et une connotation étroite avec son propre ballet *Petrouchka* (1911), Stravinsky ne tient pas compte de l'offre de Cocteau.

L'élaboration d'un nouveau projet avec Albert Gleizes, intitulé *Songe d'une nuit d'été*, l'amène à découvrir la musique d'Erik Satie. Ce spectacle consiste en une adaptation française ultramoderne de la pièce de Shakespeare, conçue spécifiquement pour être jouée au cirque Médrano de Montmartre avec les clowns Fratellini. L'action devait se dérouler au son d'un pot-pourri de musiques françaises, incluant les *Gymnopédies* (1888) de Satie<sup>5</sup>. Pour des raisons demeurées obscures, le projet avorta.

Ce deuxième échec consécutif ne décourage pas Cocteau et le pousse au contraire à rencontrer le mystique personnage qu'est Satie. Par l'intermédiaire de Valentine Gross<sup>6</sup>, une première rencontre a lieu le 18 octobre 1915, dans l'appartement de la jeune peintre. Puis, dès leur deuxième entrevue, tenue le 29 novembre suivant, Cocteau présente à Satie un nouveau projet de ballet dont les idées directrices se rapprochent étrangement de celles de *David*. L'intérêt manifesté par le « Velvet Gentleman »<sup>7</sup> à l'égard de ce projet marque pour le poète une étape importante qu'il décrit en ces termes : « Je me suis cogné contre Igor en marchant sans le savoir vers Satie<sup>8</sup> ». Cet échange est d'autant plus crucial pour Cocteau que, peu de temps après leur rencontre, Diaghilev a l'idée de réaliser un ballet dont Satie serait l'auteur.

C'est en écoutant les *Trois morceaux en forme de poire* (1903), de Satie, que jaillit chez Cocteau l'idée de « parade » comme toile de fond à son nouveau

<sup>3</sup> Francis Steegmuller, *Cocteau*, trad. Marcelle Jossua (Paris : Éditions Buchet/Chastel, 1973), 64.

<sup>4</sup> Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, préface de Georges Auric (Paris : Stock/Musique, 1979), 97.

<sup>5</sup> Sûrement informé par Edgar Varèse que l'on songeait à utiliser les *Gymnopédies* (fort probablement la version orchestrée par Debussy en 1897) dans ce spectacle, Satie décide d'écrire les *Cinq grimaces pour « le Songe d'une nuit d'été »*, pièce qu'il termine le 2 avril 1915. Sans que l'on sache pourquoi, l'œuvre ne parvint jamais aux auteurs.

<sup>6</sup> Jeune peintre et grande amie de Cocteau, Valentine Gross deviendra l'épouse de Jean Hugo.

<sup>7</sup> Satie est surnommé ainsi parce qu'il est toujours vêtu d'un complet de velours gris dont il possède plusieurs exemplaires.

<sup>8</sup> Cocteau, « Lettre à Misa Sert », reproduite dans Steegmuller, *Cocteau*, 120.

projet de ballet. Le 1<sup>er</sup> mai 1916, Cocteau fait alors parvenir à Satie une liasse de notes décrivant les lignes directrices du projet. La journée même, il rend visite à un peintre des plus avant-gardistes, Pablo Picasso, et lui soumet son projet. Il lui faut faire des prouesses pour convaincre cet artiste de Montmartre d'accepter de participer à un spectacle devant être produit par une compagnie de réputation bourgeoise telle que les Ballets russes de Diaghilev. Le pouvoir persuasif de Cocteau finit par l'emporter sur les valeurs anti-bourgeoises propres au mouvement cubiste.

Bien qu'il se félicite d'avoir entraîné Picasso sur les planches, Cocteau trouve extrêmement difficile de travailler avec un artiste à la personnalité aussi forte et déterminée<sup>9</sup>. Très vite, Picasso devient le maître d'œuvre du projet et se permet de rejeter certains éléments conçus par Cocteau, comme l'idée du porte-voix empruntée à *David*. Appuyé par Satie, Picasso convainc Cocteau de supprimer tout texte chanté en lui suggérant de personnifier la voix amplifiée par trois managers géants : le manager français, le manager américain et le manager à cheval. Dotés de superstructures cartonnées, ces hommes-décors, sorte d'allégorie de la vie urbaine, s'intègrent harmonieusement au décor également conçu par Picasso, caractérisé par ses formes angulaires et la monochromie propres au cubisme. D'ailleurs, le spectacle *Parade* pris dans son ensemble fait l'unanimité quant à sa valeur cubiste et s'inscrit parmi les premières manifestations du genre<sup>10</sup>.

Le décor représente un boulevard parisien agrémenté de quelques arbres. En plein centre de ce boulevard d'immeubles à étages se trouve une baraque foraine d'où sortiront successivement les trois personnages de la parade : le prestidigitateur chinois, la petite fille américaine et les acrobates. Chacun de ces personnages issus de la rue et du cirque possède son propre manager. Le rôle des managers est d'organiser à leur manière la réclame. Les managers se distinguent des forains de taille humaine par l'immense structure haute de trois mètres qui constitue leur costume. Présents tout au long de la scène, ils ne s'animent qu'avant le numéro de leur artiste respectif. Après la réclame de son manager, chacun des personnages « parade » en offrant un aperçu du numéro qu'il va présenter à l'intérieur. Ici, la référence à *David* est indéniable.

C'est dans cette atmosphère de cirque que les auteurs affichent le résultat de leur réflexion sur le quotidien urbain, camouflé sous le masque du guignol; il leur importe que ce réalisme soit ainsi transfiguré. À la tombée du rideau, le soir de la première du 18 mai 1917, le public du Théâtre du Châtelet reste sur sa faim. Il attend toujours que le spectacle « commence », surtout après cette « parade » qui n'avait duré qu'environ seize minutes. Un tumulte incontrôlable s'empare alors de la salle. Diaghilev, comblé, revit le scandale du *Sacre du printemps*. De son côté, Cocteau est perplexé : d'une part, il se réjouit du tollé

---

<sup>9</sup>Daniel Albright fait allusion à ces tensions entre les auteurs de *Parade* dans son article « Postmodern Interpretation of Satie's *Parade* » (voir le présent numéro, p. 22–39). Cocteau trouve la situation si difficile qu'il ira jusqu'à sentir son rôle d'auteur menacé.

<sup>10</sup>L'aspect cubiste du ballet est traité de façon approfondie dans Jacinthe Harbec, « *Parade*, les influences cubistes sur la partition musicale d'Erik Satie » (mémoire de maîtrise, Université McGill, 1987). Voir aussi Albright, « Postmodern Interpretation of Satie's *Parade* », 32 et s.

soulevé par le spectacle et, d'autre part, il demeure insatisfait de son rôle « dilué » d'auteur durant la réalisation de l'œuvre. Aussi prend-il ses distances avec la compagnie de Diaghilev pour se tourner vers d'autres avenues.

La production de *Parade*, qui exprime à travers une esthétique moderniste les traditions françaises du music-hall et du cirque, a pour conséquence d'inciter de jeunes musiciens à se regrouper autour de Satie et de Cocteau. Ces derniers fondent la Société des Nouveaux Jeunes, qui prend de plus en plus de place dans la vie du poète<sup>11</sup>. Les rencontres se multiplient pour organiser des concerts résolument non conformistes donnés en grande partie au théâtre du Vieux-Colombier et à la salle Huyghens. Avidé de défendre toute cause artistique, Cocteau finit par devenir leur porte-parole. Dans le but de promouvoir leur musique, celui-ci écrit bientôt un manifeste esthétique intitulé *Le Coq et l'Arlequin*, qu'il dédie à Georges Auric<sup>12</sup>. Illustré de dessins de Picasso, ce livre-tract composé d'aphorismes fait l'apologie de la musique française en prenant Satie comme modèle. De plus, Cocteau tourne le dos à « la musique française russe ou la musique française allemande<sup>13</sup> ». « Debussy a dévié, parce que de l'embûche allemande, il est tombé dans le piège russe<sup>14</sup>. » Le poète réclame « une musique française de France<sup>15</sup> », à l'instar de Satie qui nous « enseigne la plus grande audace à notre époque : être simple<sup>16</sup> ». La simplicité, la clarté et la pureté du discours musical constituent donc les lignes directrices de ce manifeste qui définit la musique des « Nouveaux Jeunes », dont les fondements proviennent du cirque, du music-hall et du café-concert.

Leur premier projet collectif, intitulé *L'Album des 6*<sup>17</sup>, les place sur la voie du succès. En effet, à la suite du lancement de ce recueil de pièces pour piano, le musicographe, critique et compositeur Henri Collet<sup>18</sup> publie deux articles à l'intention des six compositeurs<sup>19</sup>. Le premier article paraît le 16 janvier 1920

<sup>11</sup>Il s'agissait à ce moment-là de Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Roland-Manuel et Germaine Tailleferre. Voir Claude Rostand, *La musique française contemporaine* (Paris : Les Presses universitaires de France, 1952), 15. Poulenc et Milhaud n'adhèrent à ce groupe que plus tard.

<sup>12</sup>L'année officielle de l'édition est 1918, mais l'ouvrage n'est vraiment paru qu'en 1919. Voir Ornella Volta, *Album des 6* (Paris : Éditions du Placard, 1990), 7.

<sup>13</sup>Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, 58.

<sup>14</sup>Ibid., 57.

<sup>15</sup>Ibid., 58.

<sup>16</sup>Ibid., 60.

<sup>17</sup>Milhaud et al., *L'Album des 6* (Paris : Éditions Demets, 1919).

<sup>18</sup>Moins connu en tant que compositeur, Collet a composé plus de 150 œuvres originales. Harbec, en collaboration avec Nicole Paiement, a dressé un *Catalogue des œuvres de Henri Collet* (Montréal : Éditions Saint-Martin, 1998).

<sup>19</sup>Les sources ne s'entendent pas quant à la date et au lieu exacts de la rencontre de Collet avec les Six. Jean Roy, quant à lui, va jusqu'à préciser qu'une rencontre chez Milhaud s'est tenue le 8 janvier 1920, conformément aux notes de l'agenda d'Honegger (Jean Roy, *Le Groupe des Six* [Paris : Seuil, 1994], 7). Selon Tailleferre, la rencontre s'est bel et bien produite chez Milhaud (Germaine Tailleferre, « Mémoires à l'emporte-pièce », textes recueillis et annotés par Frédéric Robert, *Revue internationale de musique française* 19 [1986] : 27), même si Milhaud ne fait aucune allusion à cette invitation. Toutefois, les écrits de ce dernier ne coïncident pas : dans un ouvrage, Milhaud affirme que ce fut lors d'un entracte des Ballets russes que Collet s'est approché des Six (Darius Milhaud, *Notes sur la musique* textes réunis et présentés par Jérémie Drake [Paris : Flammarion, 1982], 111), tandis qu'il prétend ailleurs que la rencontre se serait plutôt produite lors d'un concert à la salle Huyghens (Darius Milhaud, *Notes sans musique* [Paris : René Julliard, 1949], 102). Comme il était fréquent que Milhaud invite des

sous le titre « Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau : Les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie », à l'intérieur duquel il considère que ces « inséparables ainsi qu'en témoigne le curieux recueil "du groupe des Six", affirment aujourd'hui, par un magnifique et volontaire retour à la simplicité, le renouveau de la musique française<sup>20</sup>. » Une semaine plus tard, soit le 23 janvier, Collet publie un autre article — « Les Six Français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc, et Germaine Tailleferre<sup>21</sup> ». Le « Groupe des Six » est alors officiellement lancé avec Cocteau comme porte-parole (figure 1).

L'allégeance esthétique proclamée par Cocteau fait vite place à une étroite alliance amicale entre les membres du groupe qui se réunissent chaque samedi soir en compagnie d'autres artistes comme Paul Morand, Marcelle Meyer, Marie Laurencin, Irène Lagut, Valentine Gross, Jean Hugo et Raymond Radiguet. Les « samedistes » sont ainsi appelés par ceux-là même qui, chaque semaine, prennent un plaisir fou à passer leur soirée d'abord chez Milhaud, puis dans un modeste restaurant, le Petit-Bessonneau, et ensuite à la Foire Montmartre ou au cirque Médrano<sup>22</sup>. De ces dîners de grande gaieté et de frivolité<sup>23</sup> naissent des projets d'une nette originalité, comme *Le Bœuf sur le toit* (1919).

L'élément déclencheur de ce nouveau projet provient d'une série de sambas, rumbas et tangos que Milhaud a composés en souvenir de son séjour au Brésil. Il donne le titre de *Cinéma-Fantaisie* à cette collection de pièces aux accents latins alors qu'il avait en tête les films muets de Charlie Chaplin. En écoutant Milhaud et Auric lire la réduction à quatre mains de la partition d'orchestre, Cocteau a aussitôt l'idée d'une « farce » dansée qui porterait le nom de *Bœuf sur le toit*<sup>24</sup>. Cocteau finit par persuader Milhaud d'embarquer dans son projet de ballet-pantomime car il pressentait que sa musique brésilienne donnerait le ton juste à la « farce » envisagée. Cette idée de « farce » trotte dans la tête du poète depuis la présentation de *Parade* : « C'est en voyant ce mot "farce" employé à tort pour *Parade* que l'idée me vint de faire une farce, une vraie farce du Moyen Âge, avec les masques, les hommes jouant les rôles de femmes, la pantomime et la danse [...]»<sup>25</sup>.

S'inspirant des courts films muets de Chaplin, Cocteau se met à rédiger l'argument d'un pantomime-ballet qui porte le nom de *Bœuf sur le toit* qui « est l'enseigne du bar où se déroule notre scène. [...] C'est une maxime très populaire au Brésil<sup>26</sup>. » Pour accentuer l'effet de la « vraie farce », il fait appel, comme il

---

gens à terminer la soirée chez lui après un concert, nous rejetons l'hypothèse d'une rencontre chez Cocteau, ainsi que le mentionne Volta (*Album des 6*, 10).

20 *Comœdia*, 16 janvier 1920.

21 *Comœdia*, 23 janvier 1920.

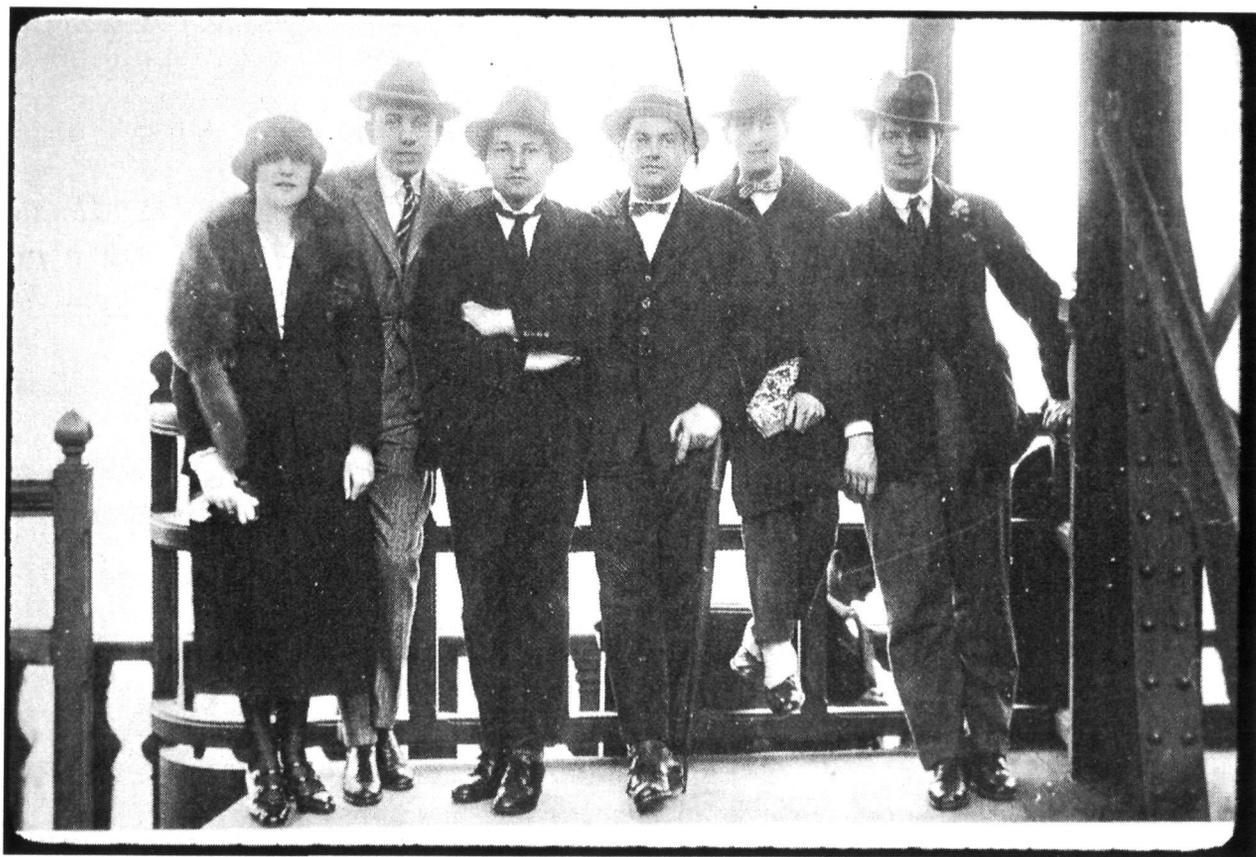
22 Milhaud, *Notes sans musique*, 103.

23 Tailleferre relate avoir même vu « Cocteau mont[er] à bicyclette sur la table, à la fin du repas, et se livrant à mille pitreries ». Tailleferre, « Mémoires à l'emporte-pièce », 29.

24 Selon Manfred Kelkel, *Le Bœuf sur le toit* est le titre d'une samba à la mode au Brésil en 1918–19. Au compositeur Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos, 1891–1974), Milhaud aurait emprunté dix-huit thèmes populaires brésiliens qui sont énumérés par l'auteur. Voir Manfred Kelkel, *Le mythe de la fatalité dans le « Pauvre Matelot » de Jean Cocteau et Darius Milhaud* (Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1985), 179–89.

25 Jean Cocteau, « Avant "Le Bœuf sur le toit" de M. Jean Cocteau », *Comœdia*, 21 février 1920.

26 Cocteau, « Avant "Le Bœuf sur le toit" de M. Jean Cocteau ». *Le Bœuf sur le toit* deviendra le nom d'un bar, le nouveau lieu de rencontre des « samedistes » qui se réunissent désormais tous les jours.



**Figure 1.** Le Groupe des Six photographié sur une balustrade de la tour Eiffel. De gauche à droite, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Louis Durey et Georges Auric. Photo Isabey, collection du Dansmusett, Stockholm, 1921.

avait souhaité le faire lors du projet *Le Songe du nuit d'été*, aux clowns Fratellini. Cocteau prévoit leur faire jouer le rôle des personnages avec des masques grotesques et si énormes que les proportions de leur corps en sont complètement faussés (figure 2)<sup>27</sup>.

L'action se déroule dans un bar américain où se retrouvent un boxeur nègre<sup>28</sup>, un négrillon qui joue au billard, une dame décolletée, une dame rousse d'allure masculine, un *bookmaker* et un monsieur en habit. Une série d'incidents survient et provoquent l'intervention d'un *policeman* pendant que le barman sert les cocktails. Le bar se transforme alors en laiterie, ce qui a pour effet de transporter les clients dans un univers paysan. Après une danse de la dame rousse, les personnages quittent graduellement le bar. Le barman présente au *policeman* une immense facture de trois mètres. « Ne cherchez ni double sens, ni anachronismes, dans le *Bœuf* » écrit Cocteau. « C'est, je vous le répète, une Farce américaine faite par un parisien [*sic*] qui n'a jamais été en Amérique. [...] *Parade* contenait encore de la littérature, de l'intention. Ici, j'évite le sujet, le symbole. Il ne se passe rien (*Nothing happens Bar*)<sup>29</sup> ou ce qui se passe est si gros, si ridicule, que c'est comme s'il ne se passait rien<sup>30</sup> ». Contrairement à *Parade*, Cocteau dirige tous les aspects de ce nouveau projet, aussi bien la scénographie que la chorégraphie. Créant l'effet « d'engourdissement d'un bar », la chorégraphie repose sur des gestes exécutés au ralenti, en contraste avec la musique rapide de Milhaud.

Ce ballet fut présenté dans le cadre d'un « Spectacle-concert » sous le patronage du comte Étienne de Beaumont. Le 21 février 1920, le *Comœdia* annonce la tenue d'un « spectacle d'avant-garde » au Théâtre des Champs-Élysées. Cocteau y signe un article qui fait office de préambule à la « farce » et à la « musique à l'emporte-pièce » qui allaient être présentées. Cinq créations sont au programme de la soirée : *Ouverture* de Poulenc; *Adieu, New York*, un fox-trot d'Auric dansé par deux clowns<sup>31</sup>; *Concardes*, mélodies de Poulenc sur trois poèmes de Cocteau; *Trois pièces montées* de Satie; *Le Bœuf sur le toit*, ballet-pantomime de Cocteau et Milhaud. Les Parisiens répondent en grand nombre à l'invitation de Cocteau et le spectacle fait salle comble.

Le succès fou que connaît le spectacle incite cette bande d'artistes avant-gardistes à poursuivre leur aventure dans la même voie esthétique. Un an plus tard, d'autres auteurs se joignent à eux pour présenter un « spectacle-bouffe » composé de : *La Femme fatale* de Max Jacob; *Le Piège de Méduse* de Satie; *Caramel mou, un shimmy pour jazz-band* de Milhaud sur un texte de Cocteau; *Pélican* de Radiguet avec la musique d'Auric; et *Le Gendarme incompris*, musique de scène de Poulenc à partir d'un texte satirique de Cocteau et de Radiguet sur la prose de Mallarmé. Après un bilan, les auteurs donnent raison

<sup>27</sup>Les masques et les costumes furent conçus par Guy Pierre Fauconnet. Le décor fut élaboré sous la responsabilité de Raoul Dufy.

<sup>28</sup>Les expressions utilisées pour décrire les personnages sont puisées dans le livret de Cocteau. Voir Jean Cocteau, *Œuvres complètes*, vol. 7 (Genève : Marguerat, 1950), 306-12.

<sup>29</sup>Pour la présentation de Londres, qui eut lieu au Coliseum le 12 juillet 1920, le spectacle portera le titre *The Nothing-Doing Bar*. Voir Frank W. D. Ries, *The Dance Theatre of Jean Cocteau* (Ann Arbor : UMI Research Press, 1986), 68.

<sup>30</sup>Cocteau, « Avant "Le Bœuf sur le toit" de M. Jean Cocteau ».

<sup>31</sup>Cocteau créa la chorégraphie de cette danse.



Figure 2. Affiche du *Bœuf sur le toit*, lithographie de Raoul Dufay, *La Vogue musicale*, n° 1, 1920. Archives Pierre Bertin.

au public en reconnaissant l'échec de ce spectacle qui annulera vite le triomphe du ballet *Les Mariés de la tour Eiffel* (figure 3).

### LES BALLETS SUÉDOIS ET *LES MARIÉS DE LA TOUR EIFFEL*

Un mois après le succès que remporte *Le Bœuf sur le toit*, un récital de danse donné par le Suédois Jean Börlin attire l'attention de la presse parisienne. Le programme de ce récital, tenu à la Comédie des Champs-Élysées le soir du 25 mars 1920, comprend sept créations chorégraphiques et six interludes, permettant ainsi au danseur soliste de changer de costume entre les numéros. Interprétées par un orchestre de 45 musiciens sous la direction de Désiré-Émile Inghelbrecht, un bon nombre d'œuvres mises au programme proviennent de compositeurs français contemporains<sup>32</sup>. La critique n'est pas tant étonnée par le fait que Börlin à lui seul « parvient à intéresser toute une salle pendant deux heures<sup>33</sup> », que par le résultat de la recherche stylistique qui confère à ses chorégraphies un caractère extrêmement moderne<sup>34</sup>.

Ce récital de danse est organisé par Jacques Hébertot selon les directives de Rolf de Maré<sup>35</sup>. Jeune aristocrate suédois captivé par la peinture<sup>36</sup>, la danse et la musique, Maré a l'intention de démarrer une troupe de ballets suédois dont le siège serait à Paris<sup>37</sup>. Influencé par Michel Fokine, qui a laissé les Ballets russes en 1913 et qui est au service de l'Opéra royal de Stockholm<sup>38</sup>, Maré élabore un plan destiné à instaurer une nouvelle troupe de ballet. Sous les conseils du peintre suédois Nils de Dardel, il permet à Fokine d'ouvrir une école de danse à Copenhague où il formera les meilleurs danseurs, tels que Carina Ari et Jean Börlin. Maré nourrit en effet beaucoup d'attentes à l'égard de ce jeune danseur très talentueux. Il lui accorde une bourse, ce qui permettra à Börlin de voyager durant une année afin de se perfectionner en danse, de suivre des leçons de chant et d'étudier les nouveaux courants européens. Maré a vu juste en choisissant Börlin comme chorégraphe de la troupe, car ce dernier démontre des qualités exceptionnelles dans l'exercice de ses fonctions :

---

<sup>32</sup>Les chorégraphies sont créées à partir de la musique de Chopin, de Scriabine, de Saint-Saëns, de Liszt et de Glazounov. La musique choisie pour les interludes était de Debussy, Borodine, Ravel, W. P. Berger, Florent Schmitt et Inghelbrecht. Voir Nancy Van Norman Baer et Tirz True Latimer, *Paris Modern : the Swedish Ballet* (San Francisco : Fine Arts Museums of San Francisco, 1995), 150.

<sup>33</sup>Louis Laloy, « Bœuf sur le toit », *Comœdia*, 26 mars 1920.

<sup>34</sup>Pierre Scize, « Bœuf sur le toit », *Bonsoir*, 26 mars 1920.

<sup>35</sup>Rolf de Maré était agriculteur de métier. Issu d'une famille suisse riche et très cultivée, il a voyagé partout dans le monde, ce qui lui a permis de s'ouvrir à toutes les formes artistiques et de collectionner des objets d'art des plus originaux, notamment des œuvres de la nouvelle peinture parisienne. De plus, Maré connaissait bien la musique jusqu'à pouvoir lire parfaitement une partition au piano et démontrait un grand intérêt pour la danse populaire et folklorique. Voir Bengt Häger, *Ballets Suédois* (Paris : Jacques Damase, 1989), 8.

<sup>36</sup>Rolf de Maré possédait une impressionnante collection d'œuvres d'art dont des masques originaires de Bangkok. Voir *ibid.*, 13.

<sup>37</sup>Rolf de Maré a été forcé de quitter son pays lorsque les dirigeants suédois l'ont surpris à recruter les meilleurs danseurs du Ballet royal de Copenhague. Sans tarder, la direction de l'Opéra de Stockholm lançait des communiqués diffamatoires dans la presse suédoise à l'endroit de Rolf de Maré, ce qui l'a poussé à s'exiler pour le reste de sa vie. Voir *ibid.*, 9.

<sup>38</sup>En colère contre Diaghilev, pour qui il a travaillé durant quatre ans, Fokine espère monter une troupe de ballet qui fera concurrence aux Ballets russes.



**Figure 3.** Les Mariés dans *Les Mariés de la tour Eiffel*, photo Isabey, collection du Dansmusett, Stockholm, 1921

Jean Borlin [*sic*] fut le grand animateur des Ballets Suédois. Excellent musicien, lisant couramment les partitions les plus difficiles, artiste jusqu'au bout des ongles, il était cependant d'une rare modestie. Ami généreux et camarade fidèle, il fut très aimé de notre troupe<sup>39</sup>.

À la suite du récital de Börlin et de l'accueil chaleureux du milieu parisien, Maré établit sa compagnie de danse au Théâtre des Champs-Élysées<sup>40</sup>. Le premier lever de rideau sur les Ballets suédois aura lieu le 25 octobre 1920. Dans la programmation de sa première saison parisienne, Maré inclut *Jeux* de Debussy, œuvre originalement dansée par Vaslav Nijinsky aux Ballets russes. Malgré la comparaison inévitable entre les deux troupes, la presse donne, dans l'ensemble, une critique favorable à la nouvelle compagnie de danse.

Grâce à ces dîners du samedi soir, Cocteau fait la rencontre du directeur de la troupe des Ballets suédois. L'écrivaine Thora de Dardel, qui est l'épouse du peintre Nils de Dardel de la compagnie suédoise, est une amie intime de Raymond Radiguet. Comme ce dernier se retrouve constamment dans l'entourage de Cocteau, la rencontre est inévitable. Cocteau noue avec Rolf de Maré une amitié étroite qui se poursuivra durant toute sa vie. Accompagné des « samedistes », il assiste régulièrement aux représentations du spectacle des Ballets suédois lancé le 18 novembre 1920 :

Nous allions chaque soir au Théâtre des Champs-Élysées qui avait accueilli la troupe suédoise. Pour remplir la salle, d'ordinaire à peu près vide, on nous donnait une loge. Borlin [*sic*], en redingote verte et maillot blanc, dansait l'insignifiant ballet des Vierges folles. Radiguet me fit remarquer que plus on assistait souvent à un même spectacle, moins il paraissait ennuyeux<sup>41</sup>.

Même si, à leurs débuts, les Ballets suédois suscitent un scepticisme quant à leur valeur artistique, Cocteau comprend que « l'entreprise de M. Rolf de Maré, le travail infatigable de Jean Borlin [*sic*], viennent d'ouvrir toute grande une porte aux explorateurs<sup>42</sup>. » L'ouverture d'esprit propre à Maré l'amène à faire appel aux littéraires, peintres et musiciens français les plus avant-gardistes de l'époque. Ses convictions artistiques et sa détermination le poussent à instaurer une stabilité au sein de la compagnie en créant des postes réguliers, une structure inédite dans le milieu de la danse. Ainsi, le personnel régulier de la compagnie des Ballets suédois comprend des administrateurs, des danseurs, un costumier, des techniciens scénographiques et un orchestre qui compte à ses débuts 90 musiciens. Selon Vuillermoz, leurs exécutions « furent d'une qualité musicale remarquable<sup>43</sup> ». Enfin, réceptive aux idées nouvelles et dotée d'un

---

<sup>39</sup>Rolf de Maré, « Naissance et évolution des Ballets suédois », Maré et al., *Ballets suédois dans l'art contemporain* (Paris : Éditions du Trianon, 1931), 25-26.

<sup>40</sup>Maré ira jusqu'à signer un bail de sept ans au Théâtre des Champs-Élysées. Voir Häger, *Ballets Suédois*, 14.

<sup>41</sup>Jean Hugo, *Avant d'oublier 1918-1931* (Paris : Fayard, 1976), 111. Même si la citation dénote une critique négative du spectacle des Ballets suédois, la situation se retourna rapidement à la suite des améliorations exceptionnelles réalisées par la troupe durant la saison de 1920.

<sup>42</sup>Cocteau, cité dans Maré et al., *Les Ballets suédois dans l'art contemporain*, 55.

<sup>43</sup>Émile Vuillermoz, cité dans *ibid.*, 12.

travail d'équipe tenace et ouvert à la critique et aux changements, cette troupe possède les qualités requises pour accéder au premier rang de la scène parisienne. Par les efforts remarquables de ses membres, la compagnie a présenté à elle seule neuf premières mondiales en l'espace de trois semaines, entre le 25 octobre et le 18 novembre 1920<sup>44</sup>.

La force artistique des membres des Ballets suédois se reconnaît non seulement dans leur capacité à travailler avec rigueur, mais aussi dans l'originalité de leur recherche esthétique, qui vise une synthèse de toutes les formes d'art. Partant du principe que « dans un ballet, la danse ne doit être qu'un élément de l'ensemble<sup>45</sup> », chaque forme artistique occupe une place considérable dans les productions de la troupe. Fernand Divoire, un critique de l'époque, décrit bien l'orientation adoptée par cette compagnie de ballet :

Les Ballets Suédois sont intelligence et peinture plus que danse, plus que musique, plus que sensibilité. Chacun d'eux se comporte comme l'illustration d'un texte. [...] Ni danse, ni musique, ni décor ne sont sacrifiés, mais restent subordonnés à un ensemble, en définitive, pictural. La danse est appropriée au décor et à la musique au point qu'on ne sait lequel des trois arts a entraîné les autres<sup>46</sup>.

Le dynamisme et l'ouverture d'esprit du directeur des Ballets suédois incitent sans contredit Cocteau à se rallier à son entreprise. Cocteau soumet ainsi à Maré l'idée d'un ballet qu'il mûrissait depuis l'été 1917, au lendemain de *Parade*, et dont le titre préliminaire était *La Noce massacrée*. Plus tard, il changera lui-même ce titre pour *Les Mariés de la tour Eiffel*. Selon Hugo, Maré accepte alors le projet sans hésitation : « il [Cocteau] lui en fit lecture chez moi et le contrat fut signé<sup>47</sup>. »

Le poète se réjouit de travailler avec une équipe au sein de laquelle il détient toute l'autorité, à l'opposé des concessions qu'il avait dû faire pour des réalisations antérieures, dont *Parade*. Comme l'auteur vise un spectacle original doté d'une grande cohésion artistique, il croit fermement que le travail collectif doit être le reflet d'un seul concepteur :

Une pièce de théâtre devrait être écrite, décorée, costumée, accompagnée de musique, jouée dansée par un seul homme. Cet athlète complet n'existe pas. Il importe donc de remplacer l'individu par ce qui ressemble le plus à un individu : un groupe amical<sup>48</sup>.

[...] J'ai la chance d'en former un avec quelques jeunes musiciens, poètes et peintres. *Les Mariés de la Tour Eiffel*, en bloc, sont l'image d'un état d'esprit poétique auquel je suis fier d'avoir déjà beaucoup contribué<sup>49</sup>.

<sup>44</sup>Häger, *Ballets Suédois*, 19.

<sup>45</sup>Fernand Divoire, cité dans Maré et al., *Les Ballets suédois dans l'art contemporain*, 17.

<sup>46</sup>Ibid., 16.

<sup>47</sup>Hugo, *Avant d'oublier 1918-1931*, 111.

<sup>48</sup>Cocteau, « Préface de 1922 », *Antigone* suivi de *Les Mariés de la tour Eiffel* (Paris : Gallimard, 1948), 70.

<sup>49</sup>Ibid., 70-71.

Pour ce qui est de son « groupe amical », Cocteau fait référence aux musiciens du Groupe des Six, à Jean Börlin pour la chorégraphie, à Jean Hugo pour les costumes et à Irène Lagut pour le décor. Il va sans dire que le choix définitif des décorateurs de scène ne s'est pas fait sans querelles de coulisses. En fait, Cocteau regrette au départ d'avoir demandé à Lagut de dessiner les costumes, constatant dès leurs premiers échanges leurs divergences idéologiques<sup>50</sup>. Par conséquent, il se tourne finalement vers Hugo pour la création des costumes de la pièce. Mais cette situation complique quelque peu la réalisation du projet, comme le raconte Hugo :

Irène Lagut en fut un peu vexée, autant que la douceur de son caractère le lui permettait. Georges Auric, qui était épris d'elle, se fâcha et refusa de collaborer dorénavant à la partition de la *Noce*. Jean Cocteau continuait à travailler à son décor. Quand il venait chez moi, il apportait son petit théâtre et se mettait à découper et à barbouiller. Mais il se perdait un peu parmi tous ces triangles, losanges et trapèzes rouges, verts, jaunes et bleus. Il y renonça et demanda à Irène Lagut de faire la maquette du décor. Elle accepta. Auric promit aussitôt d'écrire l'ouverture et tout le monde fut content.

J'avais déjà commencé de dessiner les costumes. Dans la *Noce* — que nous appellerons désormais les *Mariés* — le poète a voulu réhabiliter les lieux communs. J'ouvris donc le dictionnaire Larousse aux mots *baigneuse*, *bottine*, *cycliste*, *lion*, *mariée*, etc. J'y trouvai des baigneuses en jupons, des mariées à taille de guêpe, un lion semblable à celui des magasins du Louvre, une cycliste en culotte, des bottines à boutons, tout un style! La plupart des maquettes furent dessinées du premier coup<sup>51</sup>.

Finalement, Cocteau est non seulement très satisfait du travail de Hugo, mais aussi de celui de Lagut :

Grâce à Jean Hugo, mes personnages au lieu d'être, comme il arrive au théâtre, trop petits, trop vrais pour supporter les masses lumineuses et décoratives, sont construits, rectifiés, rembourrés, amenés à force d'artifice à une ressemblance et à une échelle épiques. Je retrouve dans Jean Hugo [un] certain atavisme de réalité monstrueuse. Grâce à Irène Lagut, notre Tour Eiffel évoque le myosotis, les papiers guipures des compliments<sup>52</sup> (voir figure 4).

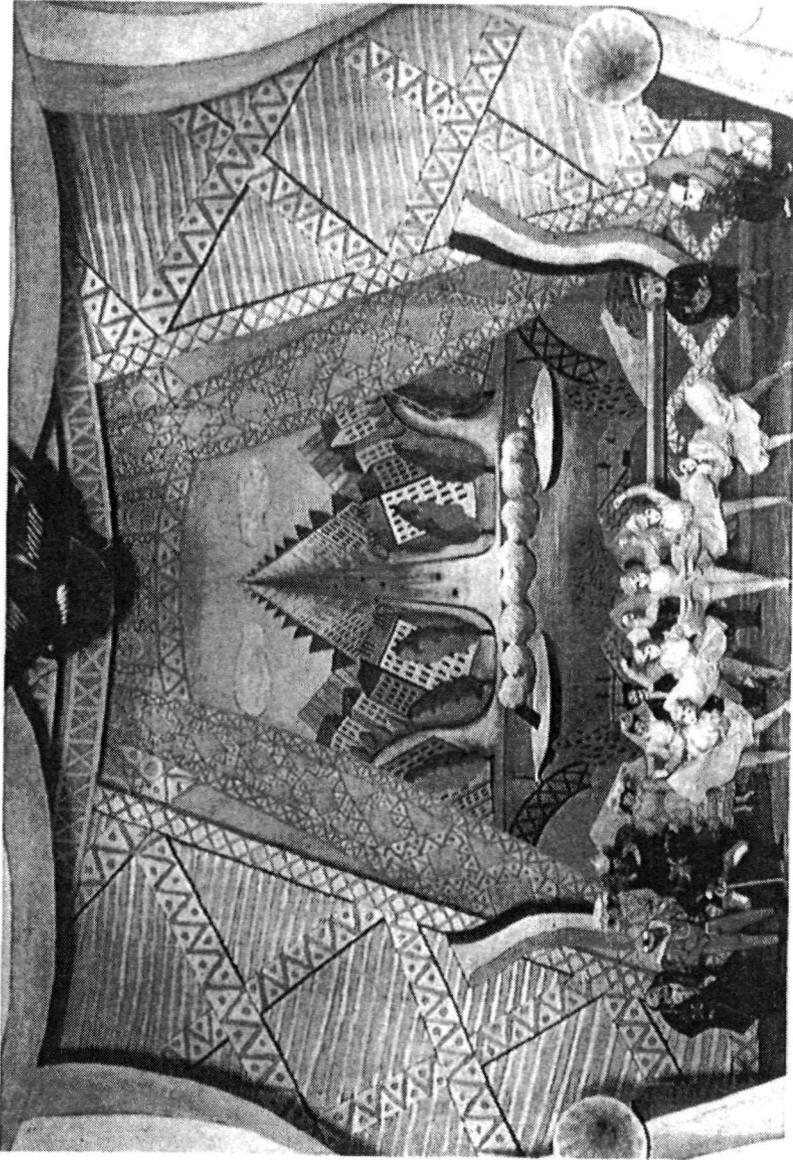
Pour Cocteau, il importe que ses personnages soient de taille surhumaine et démontrent des caractéristiques à la fois grotesques et fortement stylisées. Dans la création de ceux-ci, Cocteau développe à leur maximum des concepts appliqués antérieurement. Ainsi, il emprunte à *Parade* l'idée des superstructures des « managers » et, au *Bœuf sur le toit*, celle des masques. Partageant son intérêt pour les masques avec Maré<sup>53</sup>, le poète trouve en ceux-ci le pouvoir de pousser plus loin la parodie, ce qui répond à sa volonté de poétiser le

<sup>50</sup>Cocteau avait surtout réagi à l'idée « des lampes électriques pour faire les yeux du lion. » Mentionné dans Hugo, *Avant d'oublier 1918-1931*, 107.

<sup>51</sup>Ibid., 107-8.

<sup>52</sup>Cocteau, « Préface de 1922 », 71.

<sup>53</sup>Apparemment, Maré avait une collection de masques Nô dont les caractéristiques se comparent à certains masques de femmes dans *Les Mariés de la tour Eiffel*. Voir Häger, *Ballets Suédois*, 30.

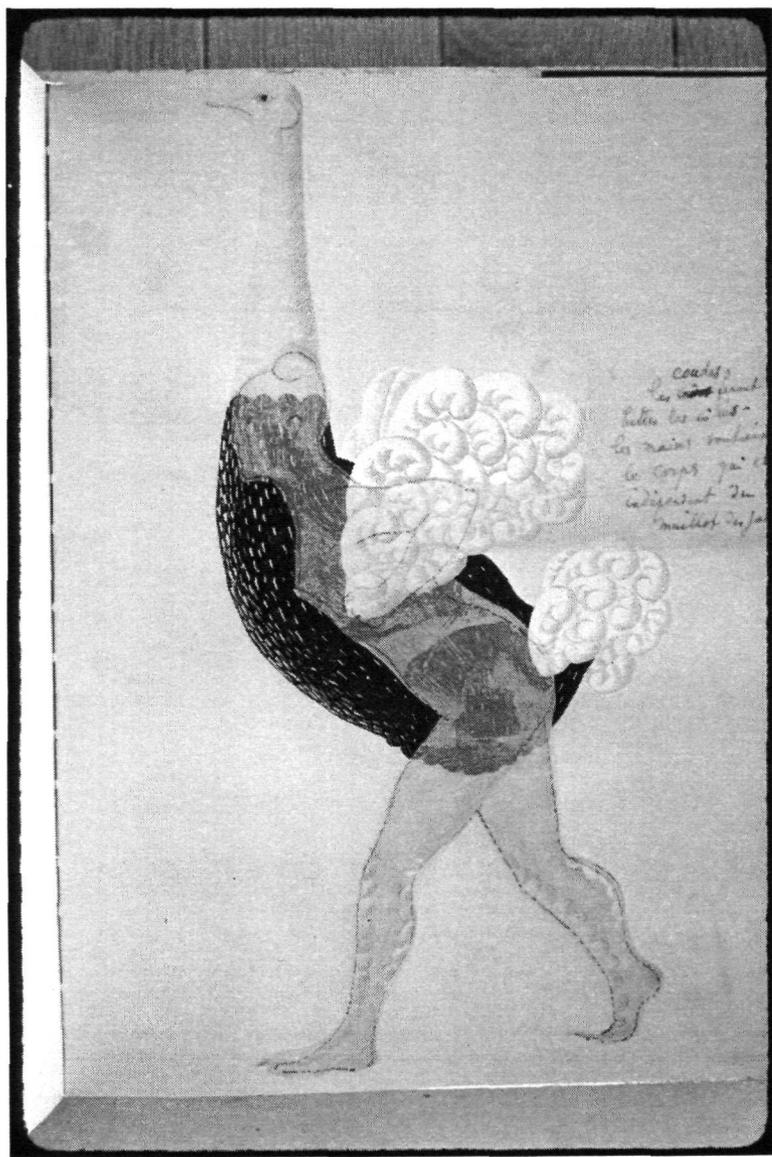


*Les Mariés de la Tour Eiffel, Paris, 1921, act. IV, 212.*

**Figure 4.** Scène finale des *Mariés de la tour Eiffel*, photo Isabey, collection du Dansmuset, Stockholm, 1921

quotidien tout en désirant « peindre plus vrai que le vrai<sup>54</sup>. » Dans l'élaboration des costumes, Cocteau accompagne le travail de Hugo en se penchant sur la liberté de mouvements des danseurs costumés d'une structure cartonnée. Ces structures sont construites à partir d'un treillis de fils de fer soutenant le rembourrage. Les contours du corps dessinés au crayon par Cocteau sur les esquisses de Hugo illustrent comment les danseurs sont insérés dans leur costume (figure 5).

<sup>54</sup>Cocteau, « Préface de 1922 », 65.



**Figure 5.** Ébauche de l'autruche des *Mariés de la tour Eiffel*, dessin de Jean Hugo et Jean Cocteau, collection du Dansmusett, Stockholm, 1921

Les structures cartonnées des costumes et les masques posaient certaines difficultés pour la mise en place de la chorégraphie. Cocteau réussit pourtant, à force de répétitions, à atteindre un degré de précision très élevé. Évidemment, Cocteau s'ingère dans le travail de Jean Börlin, lequel reçoit scrupuleusement toutes les indications de l'auteur. Mis à part les quelques numéros qui font référence à la danse classique, c'est pratiquement Cocteau qui conçoit la

chorégraphie. Il définit avec minutie chaque attitude et chaque démarche que doivent adopter les personnages qui prennent part à l'action de la pièce<sup>55</sup>. Celle-ci se résume à la présentation d'événements déroutants survenus lors d'un dîner de noce. L'argument du ballet se lit comme suit :

Première plate-forme de la Tour Eiffel.

La toile du fond représente Paris à vol d'oiseau.

À droite, au second plan, un appareil de photographie, de taille humaine. La chambre noire forme un corridor qui rejoint la coulisse. Le devant de l'appareil s'ouvre comme une porte, pour laisser entrer et sortir des personnages<sup>56</sup>.

À droite et à gauche de la scène, au premier plan, à moitié cachés derrière le cadre, se tiennent deux acteurs, vêtus en phonographes, la boîte contenant le corps, le pavillon correspondant à leur bouche. Ce sont ces phonographes qui commentent la pièce et récitent les rôles des personnages. Ils parlent très fort, très vite et prononcent distinctement chaque syllabe. Les scènes se jouent au fur et à mesure de leur description<sup>57</sup>.

Ce spectacle, défini par le poète lui-même, est « une sorte de mariage secret entre la tragédie antique et la revue de fin d'année, le chœur et le numéro de music-hall<sup>58</sup>. » L'action, dont l'objet est de railler une noce « petite-bourgeoise » en faisant se confronter le banquet traditionnel et le nouveau cérémonial de la photo, se déroule le 14 juillet, jour de la prise de la Bastille, sur une terrasse du premier niveau de la tour Eiffel. Le tout est commenté par les deux narrateurs costumés en phonographes (figure 4). Cette idée d'une narration avec mégaphones, qui germe dans l'esprit de Cocteau depuis *David*, n'avait jusqu'à maintenant pas eu l'occasion de se matérialiser sur scène, ayant été rejetée par Picasso et Satie lors de la création de *Parade*. Aussi se permet-il de concevoir un ballet avec des phonographes humains qui, « comme le chœur antique, comme le compère et la commère, parlent, sans la moindre littérature, l'action ridicule qui se déroule, se danse, se mime au milieu<sup>59</sup>. » À chaque fois que les gens de la noce — les jeunes mariés, leurs parents, les filles et les garçons d'honneur, et un vieil ami, le général — se placent pour la photo et qu'ils entendent l'expression « un oiseau va sortir », un personnage insoupçonné ressurgit de l'appareil de taille gigantesque.

Dans cette parodie de la petite bourgeoisie française endimanchée, Cocteau recourt aux « ressources populaires que la France méprise chez elle, mais qu'elle approuve dehors lorsqu'un musicien étranger les exploite<sup>60</sup>. » Plus précisément, l'auteur cherche à traduire au théâtre l'esprit du music-hall

<sup>55</sup>D'après la lettre de Jean Hugo à Erik Aschengreen, reproduite dans Aschengreen, *Jean Cocteau and the Dance* (Copenhague : Gyldendal, 1986), 106.

<sup>56</sup>Les personnages en question sont deux phonographes, l'autruche, le chasseur, le directeur de la tour Eiffel, le photographe, la mariée, le marié, la belle-mère, le beau-père, le général, les deux demoiselles d'honneur, les deux garçons d'honneur, la cycliste, l'enfant, la baigneuse de Trouville, le lion, le collectionneur, le marchand de tableaux et les cinq dépêches.

<sup>57</sup>Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel*, 75.

<sup>58</sup>Cocteau, « La Danse », 1921. Repris dans Häger, *Ballets Suédois*, 147–48.

<sup>59</sup>Cocteau, « Préface de 1922 », 64.

<sup>60</sup>Ibid., 65.

français. En parfait accord avec l'orientation donnée au spectacle, Maré songe à Auric pour composer la partition musicale. Ce dernier refuse, jugeant les délais trop courts. C'est alors que Cocteau a l'idée d'une composition collective réalisée par le Groupe des Six. Maré connaît bien cette jeune bande de musiciens travaillant présentement avec Milhaud, qui assure la composition du ballet *L'Homme et son désir*, présenté le 6 juin 1920, soit douze jours avant la présentation des *Mariés de la tour Eiffel*.

Pour sa part, le travail d'Auric se réduit à la composition d'une ouverture et de ritournelles. Ces dernières, qui consistent en la répétition de courtes cellules mélodiques de quatre mesures, servent à accompagner l'action « comme l'orchestre du cirque répète un motif pendant le numéro d'acrobates<sup>61</sup>. » Les autres du Groupe des Six devaient composer leur propre numéro basé sur chaque incident fantastique à survenir durant la séance de photos. Cependant, quatre jours avant la répétition générale, Durey se désiste. Les raisons évoquées demeurent vagues : Cocteau mentionne que c'est pour cause de maladie, d'autres avouent que ce sont ses convictions personnelles qui l'empêchent de s'associer à ce genre de parodie. Quoi qu'il en soit, Tailleferre reprend au pied levé sa part de composition, « Valse des dépêches », aidée par Milhaud qui orchestre au fur et à mesure que la partition prend forme<sup>62</sup>. À part celle-ci, le chef d'orchestre Ingelbrecht attend toujours la partition d'Auric. Comme se le remémore Hugo : « Ce ne fut qu'à la dernière minute qu'on put entendre l'exaltante fanfare de son ouverture<sup>63</sup>. » À l'audition de la partition d'Auric, Cocteau ne peut que se réjouir d'entendre cette musique typiquement française :

L'ouverture de Georges Auric, *Le Quatorze juillet*, troupes en marche dont la musique éclate au coin d'une rue et s'éloigne, évoque aussi le charme puissant du trottoir, de la fête populaire, des estrades d'andrinople semblables à la guillotine, autour desquelles tambours et pistons font danser les dactylographes, les marins et les commis<sup>64</sup>.

Pour donner un caractère de fanfare à son « Ouverture », Auric, dans son orchestration, rassemble au grand complet la famille des cuivres. Dans leur rengaine régulière, les trompettes, accompagnées du roulement de la caisse claire, semblent plutôt faire un appel de rassemblement militaire que lancer

<sup>61</sup> Ibid., 71. Le rôle donné aux « Ritournelles » d'Auric rappelle le concept de « musique d'ameublement » mis de l'avant en 1917 par Satie : « une musique faite pour satisfaire les besoins "utiles" ». Voir Satie, *Écrits*, textes réunis par Ornella Volta, nouv. éd. rév. et augm. (Paris : Champ libre, 1981), 190. Dans cette optique, Satie a composé en 1917 « Carrelage phonique », pour accompagner un repas, et « Tapisserie en fer forgé », pour accueillir les invités.

<sup>62</sup> Tailleferre, « Mémoires à l'emporte-pièce », 29. La partition d'orchestre du ballet *Les Mariés de la tour Eiffel* fut retrouvée seulement en 1956 au Musée de danse de Stockholm lors d'un voyage de Cocteau. Par contre, *La Fugue du massacre* de Milhaud n'a jamais été retrouvée et le compositeur en a écrit une nouvelle version pour l'édition datée de 1971. Voir les notes de programme d'enregistrement par Edward Johnson, *Les Mariés de la tour Eiffel*, Geoffrey Simon, chef d'orchestre du Philharmonia Orchestra, Chandos CHAN 8356, 1985.

<sup>63</sup> Hugo, *Avant d'oublier 1918-1931*, 118.

<sup>64</sup> Cocteau, « Préface de 1922 », 71.

une invitation à la noce (exemple 1)<sup>65</sup>. De cette façon, le compositeur ne voulait-il pas exprimer la vision enrégimentée qu'ont les auteurs du mariage en l'associant à un appel militaire? À mesure que se déroule cet air de fanfare, le caractère fier et éclatant s'atténue, pour laisser place à une musique d'allure plus enjouée et espiègle. Les distorsions harmoniques qui intègrent graduellement la partition laissent entrevoir un mauvais présage. En intensifiant ainsi la tension harmonique à travers l'insertion progressive de la polytonalité, Auric traduit à merveille le paradoxe « du faux et du vrai » présent dans la pièce.

**Exemple 1.** Auric, « Ouverture », *Les Mariés de la tour Eiffel* (Paris : Salabert, 1965), mes. 15–18

Au son du roulement de tambour des dernières mesures de l'« Ouverture », le rideau se lève sur une scène vide. Les deux phonographes discutent de la situation avec leur « diction noire comme de l'encre, aussi grosse et aussi nette que les majuscules d'une réclame<sup>66</sup> ». Une énorme autruche s'avance suivie d'un chasseur sot. Le photographe (figure 4, personnage à l'extrême droite) apparaît à son tour, cherchant lui aussi une autruche : celle qui est sortie de son appareil photo à la place du « petit oiseau ». Du fusil tiré par le chasseur surgit un papier : une dépêche annonçant au directeur de la tour Eiffel l'arrivée immédiate d'une noce. Sans tarder, au son de la « Marche nuptiale » de Milhaud, le cortège fait son entrée. Nous sommes loin de la majestueuse « Marche nuptiale » de Mendelssohn<sup>67</sup>. Celle de Milhaud prend l'allure d'un défilé de fête foraine. Au son éclatant des cors et clairons, « les phonos annoncent les personnages de la noce qui entrent par couples en marchant comme les chiens dans les pièces de chiens<sup>68</sup>. » Milhaud a su traduire le grotesque qui ressort de ce cortège nuptial, composé de personnages disgracieux, en mettant en opposition le solo d'un lourd tuba à celui des agiles premiers violons qui entament un air « sirupeux » (exemple 2). La « Marche »

<sup>65</sup>Cet exemple musical et les suivants sont des réductions de la partition d'orchestre effectuées par l'auteur de l'article.

<sup>66</sup>Ibid., 68.

<sup>67</sup>Nous pensons à celle qui est présentée dans le *Songe d'une nuit d'été*, op. 61 (1842).

<sup>68</sup>Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel*, 80.

Exemple 2. Milhaud, « Marche nuptiale », *Les Mariés de la tour Eiffel*, mes. 21–28

se termine par une coda des plus pompeuses où tout l'orchestre reprend avec brio les premières mesures de la pièce.

Une fois les membres du cortège assis, le général (figure 4, personnage à l'extrême gauche) se lève et prononce un discours en gesticulant avec ses bras et son torse (le visage caché derrière un masque), tout en suivant le rythme d'une polka composée par Poulenc. Les quelques ripostes moqueuses échangées entre les cornets et les *glissandi* des trombones de l'orchestre (exemple 3) illustrent musicalement le peu de sérieux émanant des propos de ce « beau parleur ».

Exemple 3. Poulenc, « Discours du général », *Les Mariés de la tour Eiffel*, mes. 8–15

Une fois le discours terminé, le général se met à raconter ses récits de chasse en Afrique, qu'il croit captivants. Mais sur ces entrefaites arrive une « charmante cycliste en jupe-culotte<sup>69</sup> » qui cherche la route de Chatou. Elle obtient pour toute réponse : « Vous n'avez qu'à suivre les rails du tramway<sup>70</sup> ». D'un

<sup>69</sup>Ibid., 84.

<sup>70</sup>Ibid., 85.

mouvement vif, elle sort si rapidement de la scène que le général croit avoir vu un mirage. Ignorant les derniers événements, le photographe revient avec son appareil photo. Puis, au moment de l'incontournable « Un oiseau va sortir » :

Sort une baigneuse de Trouville. Elle est en maillot, porte une époussette et un panier en bandoulière. Éclairage colorié. La noce lève les bras au ciel<sup>71</sup>.

La baigneuse de Trouville « blanche, rose et bleue », comme sur une « carte postale », se croit d'une beauté irrésistible. Mais avec ses rondeurs en surplus (son costume est rembourré), la baigneuse n'est plus cette jeune fille à la silhouette parfaite qui faisait tourner les regards sur les plages de Trouville. Elle fait sourire lorsqu'elle essaie de suivre le rythme rapide de la musique de Poulenc, qui parodie les french cancons. Poussant le burlesque encore plus loin, Poulenc enchaîne cette danse tapageuse avec une valse lente et larmoyante qui permet à la baigneuse d'étaler sa beauté : « elle imite avec bonheur des poses démodées, celles qui faisaient l'orgueil des élégantes au temps de Maupassant<sup>72</sup> ». Pour ne pas trop s'attarder à cette parade désuète, la musique revient aux rythmes déchaînés du début de la pièce pour terminer sur un ton de gaieté (exemple 4).

Exemple 4. Poulenc, « La baigneuse de Trouville, Carte postale en couleur », *Les Mariés de la tour Eiffel*, 4 dern. mes.

Sur ces dernières mesures de musique virevoltante de Poulenc, le photographe tente avec maints efforts de faire entrer la baigneuse dans l'appareil photo :

Phono un — Enfin, la baigneuse rentre dans l'appareil. Le phonographe lui fait croire que c'est une cabine de bains.

Fin de la danse. Le phonographe jette un peignoir éponge sur les épaules de la baigneuse. Elle rentre dans l'appareil en sautillant et en envoyant des baisers<sup>73</sup>.

Au prochain « un oiseau va sortir » :

<sup>71</sup> Ibid., 86.

<sup>72</sup> Eugène Marsan, critique des *Mariés de la tour Eiffel*, *Paris-Journal*, 26 juin 1921.

<sup>73</sup> Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel*, 86.

Il [le photographe] presse la poire. Sort un gros enfant. Il porte une couronne de papier vert sur la tête. Sous les bras des livres de prix et une corbeille<sup>74</sup>.

Physiquement plus gros que tout le monde (figure 4, 2<sup>e</sup> personnage de droite), cet « enfant terrible » se rebelle contre ses « parents terribles » et leur conformisme bourgeois<sup>75</sup>. À la vue de son regard satirique, les convives s'attendent au pire. Ils voient juste, car l'enfant, en fouillant dans son panier, trouve des balles :

Phono un — Que fait-il avec ces balles? On dirait qu'il prépare un mauvais coup. [...]

L'enfant bombarde la noce qui s'effondre en criant<sup>76</sup>.

L'atmosphère s'assombrit. Pour l'occasion, Milhaud compose une « Fugue du massacre » qui jette dans la salle la lourdeur appropriée. Le sujet de la fugue, formé d'intervalles dissonants de septième majeure, est confié d'abord aux contrebasses et au tuba, puis aux violoncelles et aux cors, ce qui ajoute à l'aspect terrifiant de l'action. Pendant l'exposition de la fugue, les autres instruments de l'orchestre plaquent d'un geste « violent<sup>77</sup> » un *cluster* qui oppose un accord de *do* avec un accord de *do* dièse, tous deux formés de quintes justes superposées (exemple 5). La strette finale, où les entrées du sujet se succèdent à un temps de distance, fait culminer le dénouement tragique de la scène.

Exemple 5. Milhaud, « Fugue du massacre », *Les Mariés de la tour Eiffel*, mes. 1–7

Cette atmosphère sinistre est rapidement rompue par l'arrivée de dépêches venues de la station télégraphique située à la tour Eiffel. Ces dépêches (figure 4, au centre) sont représentées par de jeunes filles portant un

<sup>74</sup>Ibid., 88.

<sup>75</sup>Nous référons aux deux écrits dramatiques suivants de Cocteau : *Les Enfants terribles* (Paris : Librairie Arthème Fayard, 1956) et *Les Parents terribles* (Paris : Gallimard, 1938). En lien avec ces deux œuvres, Milorad [Pavic] présente une étude psychanalytique sur les personnages des *Mariés de la tour Eiffel* en rapport avec l'enfance de Cocteau. Voir Milorad, « De «La Noce massacrée» aux «Mariés de la tour Eiffel» ou Un enfant terrible massacre ses parents terribles », *Cahiers Jean Cocteau* 5 : 32–38.

<sup>76</sup>Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel*, 90–91.

<sup>77</sup>Indication de Milhaud en haut de la partition, éditée en 1972.

tutu bleu pâle et un corsage très échancré laissant entrevoir leur généreuse poitrine artificielle. Elles « tombent sur la scène et se débattent. Toute la noce court après et leur saute dessus<sup>78</sup>. » La plus belle s'avance et dit :

Phono deux — Je suis la dépêche sans fil et, comme ma sœur la cigogne, j'arrive de New York.

Phono un, voix de compère de revue — New York! ville des amoureux et des contre-jours.

Phono deux — En avant la musique!

Danse des dépêches<sup>79</sup>.

Les dépêches défilent sur une valse « alla viennoise<sup>80</sup> » conçue par Tailleferre. Cette « Valse des dépêches » se veut une parodie de la danse classique où les danseuses font des pointes sur une mesure à trois temps non compliquée. Toutefois, les danseuses des dépêches ont de la difficulté à garder leur équilibre, comme si elles s'étourdissaient facilement par les mouvements tournoyants de la valse.

À la sortie des dépêches, le photographe revient à la charge avec ses projets :

Phono un — Ne bougeons plus. C'est parfait. Un oiseau va sortir.

Sort un lion<sup>81</sup>.

Le général croit que c'est un autre mirage. Mais non. Le lion poursuit le général (figure 6). Ils se retrouvent tous les deux sous la table d'où l'animal vorace ressort avec la botte du général :

Phono un — Après avoir mangé le général, le lion rentre dans l'appareil.

Plainte funèbre<sup>82</sup>.

Tous pleurent le général en entendant la « Marche funèbre » composée par Honegger. « Enfin, voici de la musique », s'écrie un critique de la salle<sup>83</sup>. Mais ce dernier n'a sûrement pas reconnu la *Valse de Faust* de Gounod, qu'Honegger a parodiée dans les parties de basse. La « Marche funèbre », au caractère tragique et macabre, débute par une introduction qui présente un court motif, formé de quatre notes chromatiques (de *mi* à *sol*) écrites en doubles croches, qui nécessite un jeu sec et rapide (exemple 6, le motif utilisé est le même que celui des mesures d'introduction).

Le chromatisme propre au motif de départ se développe en de longues descentes chromatiques. Attribuées à la section des bois, ces descentes servent de motif d'accompagnement lorsque survient le premier thème de la marche, joué sévèrement dans les parties de contrebasses et de cors. À la fin de cette marche, le basson, accompagné du motif d'ostinato de départ des contrebasses, fait écho aux premières mesures du deuxième thème. Son chant est une sorte

<sup>78</sup>Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel*, 94.

<sup>79</sup>*Ibid.*, 95.

<sup>80</sup>Tel qu'inscrit sur le manuscrit de « Valse des dépêches » de Tailleferre, au n° 1 de répétition.

<sup>81</sup>Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel*, 96.

<sup>82</sup>*Ibid.*, 98.

<sup>83</sup>Milhaud, *Notes sans musique*, 116.



**Figure 6.** Le Général et le Lion dans *Les Mariés de la tour Eiffel*, photo Isabey, collection Édouard Dermit, Milly-la-Forêt, 1921

Exemple 6. Honegger, « Marche funèbre », *Les Mariés de la tour Eiffel*, finale, mes. 45–52

de plainte funèbre précédemment entendue au violon. Sa sonorité lointaine donne l'effet que le cortège se trouve déjà à cent lieux.

L'atmosphère ténébreuse de la « Marche funèbre » est subitement dissipée par la tenue d'un quadrille de la « Garde républicaine ». Tailleferre, pour la composition du « Quadrille », s'inspire du *Quadrille des lanciers* que sa mère jouait au piano pour faire danser ses enfants<sup>84</sup>. D'autres airs s'y sont ajoutés de sorte que la pièce rassemble cinq parties : « Pantalon », « Été », « Poule », « Pastourelle » et « Final ». Ce final, dont le *tempo* ne cesse d'accélérer, transforme le *Quadrille* en un tourbillon de figures de notes qui se termine par un « Ouf! quelle danse » exclamé par les invités exténués<sup>85</sup>.

À partir de ce moment se bousculent une série d'événements : réapparition de l'autruche suivie du chasseur qui la poursuit. Le photographe excité finit par faire entrer l'autruche dans l'appareil et réussit enfin à prendre la noce en photo. Un marchand de tableaux opportuniste et un collectionneur d'art moderne profitent de la noce pour faire de bonnes affaires. La noce ainsi immobilisée sur sel d'argent, le marchand la transforme en un tableau d'art et la vend au collectionneur à un prix dérisoire. Le général à la botte manquante réparaît et joint les rangs des invités. Le photographe essaie une dernière fois son appareil :

Phono deux — Allons, mesdames et messieurs, je vais compter jusqu'à cinq.

Regardez l'objectif. Un oiseau va sortir.

Phono un — Une colombe!

Phono deux — L'appareil marche.

Phono un — La paix est conclue<sup>86</sup>.

À chaque chiffre annoncé dans le mégaphone, les invités entrent en couple dans l'appareil. Le rideau se ferme sur les dernières mesures de la « Marche nuptiale » de Milhaud entendue au tout début de la cérémonie.

<sup>84</sup> Tailleferre, « Mémoires à l'emporte-pièce », 13. En évoquant ce souvenir, Tailleferre ajoute : « Qui aurait pu soupçonner que mon quadrille, plein de réminiscences, provoquerait un scandale "hernaniquesque"? ».

<sup>85</sup> Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel*, 100.

<sup>86</sup> Ibid., 109.

Le soir de la première au Théâtre des Champs-Élysées, le 18 juin 1921, les Ballets suédois scandalisèrent le public parisien par ce spectacle délirant. Cette réaction était prévisible si on se fie à celle du public « averti » qui assistait à la générale que Hugo décrit en ces termes : « La répétition générale fut houleuse et les sifflets se mêlèrent aux applaudissements. Le poète n'eût peut-être pas goûté les bravos sans les huées<sup>87</sup>. »

La farce grotesque à la fois triste et drôle qui se camoufle dans ce ballet, raillant la mesquine vie bourgeoise, n'a certes pas eu l'effet escompté sur le public.

*Les Mariés de la Tour Eiffel*, à cause de leur franchise, déçoivent davantage qu'une pièce ésotérique. Le mystère inspire au public une sorte de crainte. Ici, je renonce au mystère. J'allume tout, je souligne tout. Vide du dimanche, bétail humain, expressions toutes faites, dissociations d'idées en chair et en os, férocité de l'enfance, poésie et miracle de la vie quotidienne : voilà ma pièce, si bien comprise par les jeunes musiciens qui l'accompagnent.

[...] La jeune musique se trouve dans une situation analogue. Il s'y crée de toutes pièces une clarté, une franchise, une bonne humeur nouvelles. Le naïf se trompe. Il croit entendre un orchestre de café-concert. Son oreille commet l'erreur d'un œil qui ne ferait aucune différence entre une étoffe criarde et la même étoffe copiée par Ingres<sup>88</sup>.

Même si certains dénoncent la valeur discutable de la partition musicale du ballet<sup>89</sup>, il reste qu'on y devine une grande homogénéité qui n'apparaît pas si évidente lorsque l'on fait appel à une collaboration entre des musiciens aux personnalités si diverses. À la demande de Cocteau, il fallut d'abord que les musiciens consentent à se lancer dans cette aventure avant-gardiste qui avait pour but de ridiculiser les coutumes contraignantes de la petite bourgeoisie française. Il leur fallait du courage pour se rallier à l'art de la musique populaire issue du music-hall et de la fête foraine, un art qui dérangerait à coup sûr les critiques si fidèles à la grande tradition musicale. Sans trop s'attarder à cette question, les cinq musiciens se sont joint à l'auteur avec enthousiasme dans l'élaboration du spectacle en prenant au sérieux la thématique du ballet dans la composition de la partition. Malgré leur divergence d'idées, ils ont su donner une orientation stylistique uniforme à la composition du ballet, de sorte que l'enchaînement des neuf pièces différentes qui le composent se réalise si harmonieusement qu'on attribuerait sa création à un seul compositeur.

Il arrive souvent qu'un succès prometteur couve sous les réactions tumultueuses du public lors des soirs de première. Cocteau a pu le reconnaître : « Trois ans après, les détracteurs applaudissent et ne se souviennent plus

---

<sup>87</sup>Hugo, *Avant d'oublier 1918-1931*, 119. La réaction du public était réellement forte, si l'on se fie aux souvenirs de Tailleferre : « Quant à moi, terrifiée par tant de colères, je m'étais cachée par terre, au fond de la loge, derrière ma vieille maman tout éberluée, et mes deux nièces, deux petites filles blanches et roses ». Tailleferre, « Mémoires à l'emporte-pièce », 29.

<sup>88</sup>Cocteau, « Préface de 1922 », 64-65.

<sup>89</sup>Voir la critique d'Alexandre Tansman, « Les Ballets Suédois et la Musique », dans Maré et al., *Les Ballets suédois dans l'art contemporain*, 125, et celle de Milhaud, *Notes sans musique*, 116-17.

d'avoir sifflé. C'est l'histoire de *Parade*, et de toutes les œuvres qui changent les règles du jeu<sup>90</sup>. » Telle fut la destinée du ballet *Les Mariés de la tour Eiffel*, qui fut joué 50 fois en cinq ans, et qui est considéré comme l'une des œuvres les plus importantes du répertoire des Ballets suédois.

Entièrement satisfait, Rolf de Maré n'a pas tardé à montrer sa reconnaissance pour l'excellent travail accompli par toute l'équipe de production régie par Cocteau. Hugo évoque le geste de gratitude manifesté par le directeur de la troupe :

Avant le départ de la troupe suédoise, Rolf de Maré offrit un déjeuner sur la première plate-forme de la tour Eiffel aux danseurs et aux collaborateurs du ballet. On porta des toasts en buvant de l'eau de vie et en mangeant des poissons fumés. Après le repas, le lion, l'autruche, le photographe, les belles dépêches, toute la noce grimpa au sommet de la tour où soufflait la brise de mer. Nous nous souvînmes de « la cycliste rêvant un cœur entre les jambes » qui, dans notre ballet, en demandait la route au général<sup>91</sup>.

### APRÈS LA NOCE ...

*Les Mariés de la tour Eiffel* fut le dernier projet du groupe ainsi constitué. « Chacun allait désormais suivre sa voie », comme le disait Tailleferre<sup>92</sup>. La pièce revêt toutefois une grande importance, car elle sert de tremplin à chacun des Six dans leur création de musique de scène. En effet, toute une série de ballets émergea bientôt de cette esthétique propre aux *Mariés de la tour Eiffel*.

Au cours des dernières années de l'existence des Ballets suédois, soit de 1922 à 1925, Rolf de Maré produit trois ballets dont la composition musicale est confiée à un membre du Groupe des Six. Honegger compose la musique de *Skating Rink* (20 février 1922) à partir d'un « poème dansé » du futuriste Ricciotto Canudo, sur un décor et des costumes de Fernand Léger<sup>93</sup>. Tailleferre se voit confier la partition musicale du ballet *Marchand d'oiseaux* (25 mai 1923) dont le livret et la scénographie sont de l'artiste Hélène Perdriat. Finalement, Milhaud travaille avec l'écrivain Blaise Cendrars et le peintre Léger dans la production de *La Création du monde* (23 octobre 1923), conçue à partir de mythes et légendes d'Afrique.

La compagnie des Ballets russes, que les productions suédoises inspirent — elle répète même dans leurs locaux du Théâtre des Champs-Élysées — retient deux musiciens du Groupe des Six, Poulenc et Auric, pour les productions prévues à l'Opéra de Monte-Carlo en janvier 1924. Pour sa part, Poulenc assure la composition musicale du ballet avec chant en un acte intitulé *Les Biches* (6 janvier 1924), élaboré avec la contribution de Marie Laurencin pour les décors et les costumes. Auric, quant à lui, travaille à la partition du ballet *Les Fâcheux*, présenté treize jours après *Les Biches*, soit le 19 janvier 1924. Le

<sup>90</sup>Cocteau, « Préface de 1922 », 70.

<sup>91</sup>Hugo, *Avant d'oublier 1918-1931*, 119.

<sup>92</sup>Tailleferre, « Mémoires à l'emporte-pièce », 29.

<sup>93</sup>Le poème est paru dans l'article de Ricciotto Canudo, « *Skating Rink* », *Mercure de France*, 15 mai 1920.

cubiste Georges Braque conçoit les décors et costumes de ce ballet en un acte de Boris Kochno à partir du texte de Molière. Ayant déjà travaillé avec une comédie de Molière comme toile de fond, Auric présente une partition tirée d'une œuvre existante. Les deux compositeurs partent pour Monte-Carlo afin d'assister aux répétitions. Cocteau, qui traverse à ce moment-là une période difficile à la suite du décès de Radiguet, décide de les accompagner<sup>94</sup>. De nombreux textes louangeurs sortiront de la plume de Cocteau au cours de ce voyage.

Le retour de Cocteau au Ballet avec l'un des Six se confirme en 1924 avec *Le Train bleu* (13 juin 1924). Dans cette opérette dansée, la partition est confiée à Milhaud. Après de Diaghilev, les auteurs ne retrouvent pas l'ouverture d'esprit qu'ils avaient connue avec Maré dans la production des *Mariés de la tour Eiffel*. Aussi, Milhaud avoue-t-il : « En me demandant de traiter ce sujet de Cocteau, léger, frivole et gai, dans le style d'Offenbach, Diaghilev savait bien que je ne pourrais pas me livrer au genre de musique qui m'était familier et qu'il n'aimait pas<sup>95</sup>. » La forte personnalité de Cocteau entre inévitablement en conflit avec les opinions plus arrêtées des Ballets russes.

Il faudra trente ans à Cocteau pour comprendre que les idées théâtrales préconisées en 1921, en collaboration avec les Ballets suédois, étaient en avance sur leur temps. En se remémorant cette expérience exceptionnelle, Cocteau écrit en 1951 :

Quand je pense à un spectacle pareil à notre époque je comprends que ce serait impossible. Ce serait d'abord trop coûteux; et il fallait je ne sais quoi, il fallait vivre beaucoup ensemble, ce qui n'est plus le fait. Nous étions à certaines époques de ma vie, toujours les uns avec les autres et parlant, brassant les mêmes choses, essayant notre travail avant de le mettre au jour. Ce n'est pas pareil, il n'y a plus que solitude. Et peut-être mettions-nous encore plus, comment dirais-je? dans ce jeu, plus de nous-mêmes que dans les œuvres de gravité fausse. Je veux dire qu'un poète se doit d'être un homme très grave, et par politesse d'avoir un air léger. Je crois que là nous donnions un aspect de jeu à quelque chose qui avait peut-être plus d'importance<sup>96</sup>.

## Résumé

Dès ses premières activités artistiques, Jean Cocteau est à la recherche de manifestations avant-gardistes multidisciplinaires dans lesquelles se mêlent poésie, danse et musique. Le ballet est la forme d'expression qui répond le mieux à ses aspirations. En présentant d'abord les premières collaborations de Cocteau dans le domaine de la danse, l'auteure retrace les circonstances qui ont amené le poète à collaborer avec Rolf de Maré, directeur de la compagnie des Ballets suédois, ainsi qu'avec les jeunes compositeurs du Groupe des Six dans un projet collectif intitulé *Les Mariés de la tour Eiffel*. Les spécificités

<sup>94</sup>Radiguet meurt le 12 décembre 1923.

<sup>95</sup>Boris Kochno, *Diaghilev et les Ballets russes* (Paris : Fayard, 1973), 216.

<sup>96</sup>Steegmüller, *Cocteau*, 199.

avant-gardistes propres à cette production seront mises en lumière par le biais de la scénographie et de la musique.

**Abstract**

From his very earliest artistic activities, Jean Cocteau explored the avant-garde through multidisciplinary creations in which poetry, dance and music were intertwined. Ballet provided the medium most responsive to his aspirations. Beginning with a survey of Cocteau's early collaborations in dance, the author will focus on the circumstances which led the poet to work with Rolf de Maré, the director of the Ballets suédois, as well as with the young composers of the Groupe des Six on a collective project entitled *Les Mariés de la tour Eiffel*. Avant-garde elements of both scenography and music will be explored in this paper.