

Le Train bleu : déraillement stylistique entre danse et musique ?

Le Train bleu: Were Dance and Music Off the Rails?

Jacinthe Harbec

Volume 13, Number 1-2, September 2012

Danse et musique : Dialogues en mouvement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012350ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012350ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Harbec, J. (2012). *Le Train bleu* : déraillement stylistique entre danse et musique ? *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 13(1-2), 51–60. <https://doi.org/10.7202/1012350ar>

Article abstract

Subtitled “opérette dansée”, *Le Train bleu*, libretto by Jean Cocteau set to music by Darius Milhaud and choreographed by Bronislava Nijinska, is a burlesque parody of the new modern, hedonistic society of the 1920s. The day after its premiere on June 20 1924, critics lauded the innovative ideas it contained but identified a lack of aesthetic coherence in the production. One might wonder if the theme of modernity envisioned as the epitome of frivolity may not have caused a stylistic disconnection between the different elements of the work: an avant-garde libretto combined with backward-looking, Offenbach-like music and a dance style rooted in pantomime. We will begin with a brief investigation of the work’s different artistic components through a reading of the stylistic and formal features of the composition, a discussion of the idea of autonomy between music, text, and dance, and finally, an identification of features of stylistic and kinetic disparity between music and dance in this production.

***Le Train bleu* : Déraillement stylistique entre danse et musique ?**

Jacinthe Harbec
(Université de Sherbrooke)

Le 20 juin 1924, les Ballets russes de Serge Diaghilev (1872-1929) présentent au théâtre des Champs-Élysées le ballet *Le Train bleu*, sur un livret de Jean Cocteau (1889-1963), une musique de Darius Milhaud (1892-1974), un décor d'Henri Laurens (1885-1954), des costumes de Gabrielle Chanel (1883-1971) et une chorégraphie de Bronislava Nijinska (1891-1972)¹. Sous-titrée « opérette dansée », l'œuvre est une parodie burlesque de la nouvelle société moderne des années 1920, axée sur l'hédonisme.

C'est en janvier 1924 que Diaghilev accepte que Cocteau² monte ce nouveau ballet mettant en valeur les prouesses acrobatiques de sa nouvelle recrue, le jeune danseur irlandais Anton Dolin, pseudonyme de Patrick Healey Kay (1904-1983) (Sokolova 1960, 224). Naît alors l'argument d'une opérette dansée en un acte intitulé *Le Train bleu*³, en référence au luxueux train à grande vitesse qui relie alors Paris à la Côte d'Azur. Cocteau rapporte :

J'eus l'idée en regardant le monde à la mode qui vit la vie au lieu de vivre d'après la vie, comme nous. La beauté aveuglante, décourageante de la mode, des jazz, des dancings, des réclames lumineuses, du music-hall, [...] nous essayons plutôt d'en faire le portrait, d'en dégager le style et de réussir, non point une œuvre frivole mais une sorte de statue de la frivolité⁴.

Synonyme de frivolité et d'absurdité à l'instar de cette société moderne, tout concourt à l'inattendu dans *Le Train bleu* : le titre réfère à un train qui ne passera jamais ; le ballet annonce une « opérette » qui ne sera jamais chantée ; l'action se passe sur une plage sans la moindre trace de sable. Tout n'est qu'illusion. Cet humour absurde est bien livré dans les notes de programme de la représentation donnée au Coliseum Theatre de Londres à la fin de la même année⁵ :

Cet âge étant celui de la vitesse, il [*Le Train bleu*] a déjà atteint sa destination et débarqué ses passagers. On peut les voir sur une plage qui n'existe pas, devant un casino qui existe encore moins. Au-dessus passe un aéroplane que vous ne voyez pas, et l'intrigue ne représente rien. Et pourtant quand il fut donné pour la première fois à Paris, chacun fut irrésistiblement saisi de l'envie de prendre le train bleu pour Deauville [*sic*] et d'exécuter des exercices revigorants. De plus, ce ballet n'est pas un ballet. C'est une « opérette dansée ». La musique est de Darius Milhaud, mais elle n'a rien de commun avec celle que nous associons au nom de Darius Milhaud. C'est dansé pour le vrai Ballet russe mais cela n'a rien à voir avec le Ballet russe. Il a été inventé pour Anton Dolin, un danseur classique qui ne fait rien de classique... »⁶.

Or, au lendemain de la première représentation, les critiques, tout en applaudissant les idées novatrices présentées dans l'argument, signalent une faiblesse esthétique affectant la danse et la musique. En effet, dans ce portrait de la « vie

¹ *Le Train bleu* constitue la troisième œuvre nouvellement chorégraphiée par Nijinska pour cette saison parisienne des Ballets russes. Les deux autres ballets sont : *Les Biches*, musique de Francis Poulenc, décor et costumes de Marie Laurencin ; *Les Fâcheux*, musique de Georges Auric, livret de Boris Kochno d'après le ballet comique de Molière, décor et costumes de Georges Braque. Garafola et Baer 1999, 338-339.

² À cette période précise, Cocteau, qui est plongé dans une profonde détresse à la suite du décès de son jeune amant Raymond Radiguet, le 12 décembre 1923, accepte l'invitation de Diaghilev de venir le rejoindre à Monte-Carlo pensant que le contact avec les amis musiciens qui s'y trouvent le réconforterait. En effet, Milhaud, Auric, Poulenc et Satie séjournent à ce moment dans la principauté de Monaco pour assister aux répétitions des œuvres d'opéra et de ballet faisant partie du « Festival Français », organisé par Diaghilev lui-même. Dans la programmation sont inscrits les ballets *Les Biches* et *Les Fâcheux*, créés les 6 et 19 janvier 1924, respectivement. Dans certains opéras existants, Diaghilev avait demandé à certains membres du groupe d'ajouter des récitatifs : de Charles Gounod, Satie travaille sur *Le Médecin malgré lui* et Poulenc sur *La Colombe* tandis que Milhaud se charge des récitatifs de l'opéra *Une Éducation manquée* d'Emmanuel Chabrier. Pour plus de détails sur le sujet, consulter Garafola 2009, 41 ; Aschengreen 1986, 116-117 ; Ries 1986, 83-86 ; Kelkel 1992, 133-141 ; Steegmuller 1973, 237-238.

³ Deux autres titres viennent à l'esprit de Cocteau avant de s'arrêter au titre définitif : *Le Beau Gosse* et *Les Poules*. Kochno 1973, 215.

⁴ Cité dans Caizergues 2003, 1605.

⁵ La dixième saison à Londres des Ballets russes s'est déroulée du 24 novembre 1924 au 10 janvier 1925. Bowlt, Tregulova et Giordano 2009, 316.

⁶ Cité dans Clair 1998, 117. Selon cette source, Cocteau serait l'auteur de ces lignes, ce qui ne fait pas l'unanimité. La version originale anglaise de cette citation, tirée des notes de programme de la saison de Londres (selon Caizergues 2003, 1604), est reproduite dans Beaumont 1951, 809. Pour sa part, Beaumont attribue ces lignes à Diaghilev, l'éditeur des notes de programme. Toutefois, en se penchant sur le style utilisé, certains auteurs sont convaincus que Cocteau aurait fortement contribué à la rédaction de ce résumé du *Train bleu*. À ce sujet, voir Aschengreen 1986, 125 ; Ries 1986, 97.

contemporaine», Fernand Divoire résume adéquatement la problématique que soulève le ballet: «Ce ballet n'est pas tel que M. Cocteau le concevait; il voulait des sortes de tableaux de deux minutes, indépendants de la musique comme des visions de cinéma; il ne voulait pas que la musique volontairement écrite avec une certaine vulgarité fût dansée et pût ainsi imposer son caractère à la danse (Divoire 1924, 646).» Similairement à Henry Malherbe (1924) qui constate que l'«adaptation chorégraphique diffère sensiblement du scénario qui a été imprimé», Roland-Manuel précise en quoi la danse ne transpose pas réellement les intentions de Cocteau: «On regrette seulement que Jean Cocteau n'ait pas réglé personnellement les danses du *Train bleu*, car ses intentions sont ici alourdies, défigurées, et une chorégraphie qui ressortit uniquement à la pantomime et à la gymnastique, ne nous montre plus que le fantôme dérisoire de la danse» (Roland-Manuel 1924). Du côté de la musique, Raoul Brunel reproche à Milhaud de s'être adonné «à collectionner, de parti pris, les formules les plus banales du music-hall (Brunel 1924b)». Comme le reporte Jane Catulle-Mendès, «Il est visible que M. Jean Cocteau a voulu synthétiser la bêtise élégante, sa viduité, sa moutonnaire agitation, animer une image outrancière, moqueuse et mélancolique du modernisme. M. Darius Milhaud, pour le suivre dans cette voie, a usé de thèmes banaux, de valse fades, de rythmes plats, sans surprises, sans la moindre discordance tant soit peu émoustillante. Certes, cela est dans l'esprit du livret. Toutefois, on eût aimé une œuvre moins négative, moins facilement soumise, plus inventive, plus acerbe, plus humoristique, et même, au besoin, plus grinçante» (Catulle-Mendès 1924).

Cet article repose sur cette question d'incohérence soulevée par la critique. Plus précisément, nous nous demandons si la thématique de la modernité traitée sous l'angle de la frivolité poussée à son paroxysme a pu provoquer un déraillement stylistique entre les composantes artistiques du *Train bleu*, plus particulièrement, entre le livret, la musique et la danse. Avant de nous pencher sur cette problématique de la dichotomie entre les compositions musicale et chorégraphique, nous proposons d'examiner brièvement les divers constituants artistiques du ballet, de jeter un regard stylistique et formel sur la composition, de traiter la question d'indépendance entre la musique, le texte et la danse

et, enfin, d'identifier les éléments de disparité stylistique et cinématique entre la musique et la danse.

Les constituants artistiques du ballet

Le symbole d'extase et d'évasion associé au *Train bleu* est clairement évoqué dans le rideau de scène qui reproduit de façon monumentale une toile de Picasso intitulée *Deux femmes courant sur la plage*⁷. Diaghilev fut réellement ravi d'avoir finalement obtenu la griffe de Picasso au sein de la production, l'ayant sollicité pour la création des décors⁸.

L'imposant rideau, qui sert de préambule au ballet, se lève sur un décor sobre réalisé par un autre cubiste, le sculpteur Henri Laurens⁹. Pour sa première participation au théâtre, Laurens crée un décor permettant d'intégrer des éléments sculpturaux, comme les immenses poissons aux lignes arrondies qui ornent les côtés de l'avant-scène, ce qui tranche avec les autres composantes scéniques de facture cubiste¹⁰ (ill. 1).

Illustration 1 Photo de la maquette du décor du *Train bleu*, reconstitué par Selim Saïah pour l'Opéra de Paris, 1992.



L'arrangement des différents éléments de ce décor permet de situer l'action, qui se déroule sur une de ces plages courues par la mondanité française. À droite, juste devant la mer qui se trouve complètement à l'arrière-scène, s'élèvent de grands panneaux rectangulaires tenant lieu de murs du casino anonyme. Ces panneaux sont déposés sur une plate-

⁷ La reproduction a été réalisée par le prince Alexandre Schervachidzé à partir d'une petite gouache datant de l'été 1922. Selon Kochno, Diaghilev, lors d'une visite à l'atelier de Picasso au printemps 1924, est particulièrement séduit par cette peinture et lui demande l'autorisation de la reproduire sur le rideau d'avant-scène. C'est ainsi que Picasso lui offre cette toile en cadeau. Diaghilev aurait par la suite commandé à Auric une *Fanfare* pour accompagner le rideau. Kochno 1973, 219.

⁸ À cette période, Picasso préparait les décors pour le ballet *Mercury* (musique de Satie, livret et chorégraphie de Léonide Massine). *Mercury* est créé le 15 juin 1924 au Théâtre de la Cigale dans le cadre des Soirées de Paris du comte Étienne de Beaumont. D'après Anne Nardin, Picasso s'est vu refuser par Diaghilev ses projets de décor pour l'opéra *Philémon et Baucis*. Dans ces circonstances, Cocteau ne pouvait vraiment demander la collaboration du peintre cubiste dans son projet *Le Train bleu*. Nardin 1992, 82, n. 17.

⁹ Georges Braque, qui travaillait alors sur les décors du ballet *Les Fâcheux*, aurait suggéré à Diaghilev d'offrir le nouveau contrat à Laurens, sculpteur moins connu du milieu des spectacles et des activités mondaines. Nardin 1992, 72.

¹⁰ Les propos servant ici à la description du décor de Laurens sont inspirés de l'étude de Nardin 1992, 76-77.

forme simulant la plage de sable qui descend en pente vers d'immenses volumes géométriques noirs faisant allusion aux rochers d'une falaise. En plein centre sont disposées deux cabines de bain qui rappellent les constructions cubistes. Se mêlant à l'action, ces cabines servent d'accessoires dans les nombreux tours auxquels s'adonnent les personnages.

Profitant de la tenue des Jeux olympiques à Paris durant l'été 1924¹¹, Cocteau bâtit une intrigue fondée sur le milieu sportif pour camper les comportements compétitifs et superficiels découlant de cette nouvelle vie moderne. Ainsi défile sur la plage un groupe de personnages insolites, nommés les Poules et les Gigolos, vêtus d'un maillot de bain dernier cri signé Chanel. Le succès que remportent ces habits de plage donne raison à Cocteau d'avoir insisté auprès de Diaghilev pour que la modiste la plus courue de Paris se joigne à l'équipe de création du ballet¹².

En tenue légère, les Gigolos s'exhibent en faisant leurs exercices physiques, « pendant que les Poules [...] prennent les poses gracieuses de cartes postales en couleurs. Il faut bien donner, par l'ensemble des gestes et leur ridicule, l'illusion d'un chœur d'opérette », écrit Cocteau dans son argument (sc. I)¹³. Puis arrivent à tour de rôle quatre sportifs saugrenus : le baigneur Beau-Gosse aux talents acrobatiques ; la baigneuse Perlouse toute vêtue de rose ; la Championne de tennis habillée selon la vedette sportive Suzanne Lenglen ; le Joueur de golf aux attitudes empruntées au prince de Galles (Leymarie 1987, 93-94)¹⁴.

Tout au long de l'action, ils se livrent à des jeux de séduction et d'attrape rivalisant les uns avec les autres en adoptant des attitudes anodines inspirées des photographies de magazines (sc. VI), du cinéma d'actualités et des films de Chaplin (sc. IX). Il importe qu'« entre chaque fin et chaque reprise d'orchestre, les danseurs [conserver] la pose comme chez un photographe » (Sc. II). Promoteurs de la vie moderne, les personnages se dotent d'appareils des plus technologiques. Ainsi, au cours d'une « **engueulade** » **entre les quatre prota-**

gonistes, les Poules et les Gigolos, munis de « kodaks » ou de « cinémas portatifs », « prennent des films, des instantanés, tournent les pellicules, [...], etc... » (sc. IX)¹⁵.

Comble d'absurdité, les faits et gestes des protagonistes se déroulent sur une musique d'opérette qui ne sera jamais chantée. En effet, sous la recommandation de Cocteau, Diaghilev offre à Milhaud¹⁶ de composer une opérette sans paroles dans le style d'Offenbach. En lui transmettant une consigne aussi précise, le compositeur ne peut s'empêcher de tirer sa propre conclusion : « 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 » (Milhaud 1998, 132-133). Aussi se limite-t-il à exclure ses exploits polytonaux et à composer, comme il le dit lui-même, « une musique de flemme, nonchalante, très Monsieur qui siffle en se promenant les mains dans les poches et en clignant parfois de l'œil »¹⁷.

Dans son journal, Milhaud livre ses impressions :

Le ballet pour Diaghilev sera une folie. Musique genre Offenbach, Maurice Yvain¹⁸ et un final Verdi avec de vraies harmonies plates d'un bout à l'autre. Pas une syncope. C'est Paris, vache, cochon et sentimental, puis très polka, galop, valse, etc... Je suis un peu effrayé, mais très amusé par cette aventure¹⁹.

Regard stylistique et formel de la composition : une rencontre entre le passé et le présent

Dédicacée spécifiquement à Diaghilev, l'œuvre débute par une introduction lente aux sonorités cuivrées (ex. 1) qui nous plongent dans cette atmosphère chaude des plages du Sud. Après une progression de cadence traditionnelle (mes. 8-13) caricaturant le langage des symphonistes classiques²⁰ s'en suit une série de dix mouvements qui évoluent sur des rythmes de danses légères de polka, de valse, de galop et de cancan. Exempte de toutes distorsions harmoniques propres au compositeur, la partition du *Train bleu* étonne par la

¹¹ D'ailleurs, le théâtre des Champs-Élysées fait la promotion de sa programmation estivale sous l'étiquette « Grande Saison de la VIII^e Olympiade » (Batson 2005, 208). Dans la période de l'entre-deux-guerres, le sport occupe une place considérable tant dans les loisirs que dans les arts et la littérature. On voit apparaître des ballets de sport, de la littérature de sport, etc. À ce sujet, consulter entre autres ; Batson 2005, 211-214 et Voilley 1998, 327-337.

¹² Précisons que Chanel avait déjà collaboré avec Cocteau en créant les costumes de sa pièce *Antigone* (1922). Pour plus de détails sur la description des costumes du *Train bleu*, voir Buckle 1979, 432-433. Ces costumes de plage vont réellement influencer le prêt-à-porter des prochaines années (Wallach 1998, 62-64).

¹³ Cocteau 1924. À propos de son livret, Cocteau ne l'a étrangement jamais publié. Son insatisfaction face à cette production en serait-elle la cause ? Outre la partition de piano, on peut retrouver une reproduction du livret dans l'ouvrage dirigé par Michel Décaudin (Cocteau 2003, 56-61).

¹⁴ D'après Kochno, Cocteau aurait montré à Nijinska les photographies de ces personnalités pour l'influencer dans la conception des chorégraphies du *Train bleu* (Kochno 1973, 216).

¹⁵ Toutes les citations de ce paragraphe proviennent du livret de Cocteau (1924 ou 2003, 51-61).

¹⁶ Selon Buckle, Diaghilev aurait rendu visite à Milhaud le 14 février 1924 (Buckle 1979, 423). Avant cette visite, Diaghilev lui avait déjà proposé la commande puisque Milhaud y fait allusion dans une lettre adressée le 10 février 1924 au couple Hoppenot (Milhaud et Hoppenot 2005, 82-83).

¹⁷ Cité dans Collaer 1982, p. 125.

¹⁸ D'après Buckle, l'opérette *Dédé* de Maurice Yvain, populaire à l'époque, serait la source d'inspiration de la commande de Diaghilev à Milhaud (Buckle 1979, 425).

¹⁹ Cité dans Collaer 1982, 125. Ries précise que cette citation proviendrait d'un journal inédit de Milhaud (Ries 1986, 219, n. 29).

²⁰ L'usage de l'introduction lente est aussi un clin d'œil aux compositeurs classiques.

Exemple 1 Darius Milhaud, *Le Train bleu*, « Introduction », mes. 1-16

simplicité du langage tonal utilisé et par le caractère « pompeux » déployé, respectant ainsi les indications de Cocteau. « Ne pas craindre une certaine pompe qui fera le style », dicte le librettiste dans la première scène (Cocteau 1924).

Pour sa composition, Milhaud s'approprie ni plus ni moins des éléments stylistiques et formels typiques des opérettes populaires de l'époque. Il se restreint à un langage tonal simple parsemé de quelques modulations se limitant en grande partie aux tons voisins. Les constructions de phrases sont particulièrement régulières (allant de quatre à huit mesures) menant à des structures formelles couramment utilisées dans le répertoire populaire²¹. Le tableau 1 reproduit les formes rencontrées dans *Le Train bleu*.

La colonne gauche du tableau révèle que l'œuvre comporte 10 numéros musicaux précédés d'une « Introduction ». Le

dixième morceau, intitulé « Final », reprend le matériel entendu dans l'« Introduction ». Conformément à la partition, chaque numéro est suivi d'un titre qui correspond respectivement à chacune des dix scènes du livret de Cocteau²². La partie de droite du tableau illustre la structure formelle utilisée dans chacun des morceaux. Les lettres majuscules s'associent à un thème principal ou subordonné énoncé dans une section donnée ; les lettres minuscules, quant à elles, réfèrent à du matériel d'importance secondaire dérivé de transformations thématiques²³ ou présentant une fonction transitoire entre deux sections.

Ce tableau démontre que la forme ternaire de type *da capo*²⁴, à l'instar des airs d'opérette, prime dans la composition. À l'exception du septième mouvement, qui est de coupe binaire²⁵, tous les mouvements dessinent une grande forme ternaire²⁶. À l'intérieur de ces grandes structures tripartites, d'autres formes ternaires émergent : notamment aux sections extrêmes et, parfois même, au sein de la section centrale. C'est le cas pour les numéros 2 et 5 dont les structures renvoient plus spécifiquement à des variantes de la forme en arche.

En somme, ces schémas formels nous informent que l'organisation des morceaux repose sur la répétition thématique, ce qui contribue à faire ressortir la dimension du rondo, voire de la chanson populaire où les multiples reprises du refrain s'intercalent entre les couplets. Du point de vue des spécificités stylistiques et formelles, Milhaud réussit à nous transporter dans cet univers des cabarets en vogue.

Question d'indépendance entre la musique, le texte et la danse

La question d'indépendance entre les constituants artistiques du ballet se pose notamment lorsque l'on se penche sur l'enregistrement vidéo réalisé lors de la reconstitution du ballet-présentée à l'Opéra Garnier de Paris en 1992²⁷. Étonnamment, cette version qui, d'après le générique du vidéodisque, est fondée sur la chorégraphie de Nijinska, exclut les numéros 6, 8 et 10 de la composition²⁸. Ainsi, les sept morceaux retenus se partagent les dix scènes du ballet tel qu'il est démontré dans le schéma 1. Les chiffres romains situés dans la partie supérieure de ce schéma réfèrent aux

²¹ La grande période de 16 mesures que l'on retrouve dans le répertoire classique est la structure de phrases la plus employée dans cette œuvre. Pour une définition de cette structure spécifique, consulter Caplin 1998, 65-69.

²² Les mêmes titres sont utilisés dans les deux versions, à savoir la partition de piano et la partition d'orchestre (Milhaud 1924a, 1924b).

²³ Dans les types de transformations, on inclut le changement de tonalité, la variation mélodique, rythmique ou harmonique et également l'utilisation partielle du thème.

²⁴ Par forme *da capo*, on entend une structure plus élaborée que celle présentée au XVII^e siècle. Mis à part la métrique à trois temps, la structure du « menuet *da capo* » sert de canevas de base à ce type formel. Pour une explication du « menuet *da capo* », voir Caplin 1998, 220.

²⁵ Tout au long de la première section du morceau n° 7, Milhaud utilise le procédé de thème et variations.

²⁶ On exclut de cette observation l'« Introduction » et le « Final ».

²⁷ Picasso p1994. Frank W.D. Ries et Irina Nijinska (la fille de Bronislava) ont été les consultants artistiques pour la reconstitution du *Train bleu*. Un extrait de cette version correspondant aux pas de deux de Beau-Gosse et de Perlouse (scène VIII du schéma 1) est disponible sur Internet : <http://www.youtube.com/watch?v=7wEFYT6Y39g>.

²⁸ D'autres enregistrements présentent les mêmes coupures dans l'œuvre. Voir Milhaud p1989 et p2003.

Tableau 1 Analyse formelle du ballet *Le Train bleu*

Titre des morceaux		Structure formelle											
	Introduction	A											
N° 1.	Chœur des Poules et des Gigolos	A	b	a	C	d	A	b	a				
N° 2.	Entrée de Beau-Gosse	A	b	a	C a	Da	Ca	A	b	a			
N° 3.	Entrée de Perlouse	A	b	a	C	a	A	b	a				
N° 4.	Rentrée de Beau-Gosse	A	b	a	b	C	d	A	b	a	b		
N° 5.	Chœur des Poules et des Gigolos (Farce des cabines et scène de l'avion)	A B	aba	A B a	C d	E	Cd	A	b	a			
N° 6.	Entrée de la Championne de Tennis et Couplets avec Beau-Gosse	A	B	a	C	d	C	d	A				
N° 7.	Entrée du Joueur de golf et Valse avec Perlouse	A	b	a	b	a	a	baba	A	C	d	C	
N° 8.	Introduction et Duo de Beau-Gosse et Perlouse	A	b		C	d	C	d	A	b			
N° 9.	Chœur des Poules et des Gigolos <i>Fugue de l'engueulade</i>	A	b	a (intro)		Fugue		A	b	a			
N° 10.	Final (thème de l'Introduction)	A	b	a									

Schéma 1 Relation texte-musique dans la version reconstituée de 1992

Sc.	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
R i d e a u	P & G	B-G	Perl	B- G	P & G - Cab - Avion	Ch-T - Couplets Ch-T et B-G	Golf - Valse - Golf et Perl	Cab Duo B-G et Perl	P & G - Fugue - P & G	Ch a p e a u
Intro	N° 1	N° 2	N° 3	N° 4		N° 5		N° 7	N° 9	
	A C A	A C A	A C A	A C	A	A C	E C A	A	C	A Fugue A

Légende

P & G : Poules et Gigolos Ch-T : Championne de tennis
 B-G : Beau-Gosse Golf : Joueur de Golf
 Perl : Perlouse Cab : Jeu des cabines

dix scènes du livret. Les abréviations qui figurent sous ces chiffres désignent les titres des scènes ayant été reproduits dans le tableau 1. En dessous de ces titres s'échelonne une série de numéros qui renvoient aux morceaux de la partition ayant été retenus pour la reconstitution du ballet. Les principales divisions des structures formelles de ces morceaux apparaissent en bas du schéma. Plus précisément, ce ne sont que les premières lettres de chacune des grandes sections formelles qui y sont reportées.

Ce schéma montre notamment que la nouvelle répartition scénique s'effectue à partir de la scène IV, de manière à condenser deux scènes par numéro musical, à l'exception du n° 7 qui, quant à lui, débute alors que l'action se trouve à la toute dernière partie de la scène VII (jeu de la cabine).

La désynchronisation ainsi occasionnée atteste l'absence du lien texte-musique dans le ballet, sauf pour la «Fugue de l'engueulade» qui survient dans la section centrale de la scène IX. (Nous verrons plus loin comment les constituants formels de la fugue épousent le jeu de «l'engueulade» entre les protagonistes.)

Disparité stylistique et cinétique entre la musique et la danse

À la suite de cette étude de la composition, on peut se demander comment cette musique de langage «délibérément rétrograde» (Schneider 1924)²⁹ aux structures formelles clairement définies fait alliance avec la chorégraphie. Puisqu'aucun thème musical n'est associé à un

²⁹ Dans le même sens, Raymond Charpentier écrit que l'harmonie est «volontairement la plus platement scolastique qu'il soit possible d'imaginer. (Charpentier 1924)»

personnage ou à une scène précise, la construction chorégraphique de certaines scènes (tout particulièrement celle des scènes VI à VIII) ne se coordonne pas avec les structures formelles utilisées dans la composition musicale³⁰.

La problématique soulevée dans ce spectacle se situe essentiellement dans le fossé stylistique qui semble se creuser à partir des éléments modernistes identifiés dans le livret et la scénographie. Dans son esprit, Cocteau vise une chorégraphie apte à se distancier par moments de cette « musique banale » afin d'intégrer à la danse des gestes familiers pouvant caricaturer le côté frivole et absurde issu des Années folles. « La bêtise de l'opérette, du marbre, du chic, du sport peuvent très bien se fondre et former un tout », précise Cocteau dès la scène I du livret.

De son côté, Nijinska, de personnalité sérieuse complètement à l'opposé de cette nouvelle bourgeoisie qui fréquente boîtes de nuit et stations balnéaires dont font partie Cocteau, Diaghilev et Chanel, saisit difficilement le sens donné au ballet³¹. Ainsi, bon nombre de figures de la danse classique sont incorporées à la chorégraphie : pas de deux, valse, pas de poisson. Pour sa part, Cocteau s'entête à intégrer dans la chorégraphie le plus de pantomime possible pour évoquer les gestes du quotidien et des mouvements acrobatiques se rapprochant du monde des sports. Les personnages s'adonnent ainsi à une série de gestes banals illustrant une facette de leur réalité : se « secouer la tête pour faire sortir l'eau par les oreilles, lisser les cheveux », enfiler un peignoir (sc. III), gesticuler, regarder l'avion passer, agiter des mouchoirs (sc. IV), regarder « l'heure sur son bracelet-montre » (sc. VI). D'autres passages se concentrent sur la pratique des sports : natation, « course (sur place) », « exercices physiques rapides » (sc. I), tennis (sc. VI), golf (sc. VII)³².

Leur divergence d'idées est si profonde que *Le Train bleu* faillit dérailler jusqu'aux toutes dernières répétitions, alors que Cocteau décide promptement de prendre en charge la chorégraphie et d'en modifier certaines parties³³. Boris Kochno, qui agissait à titre de secrétaire pour la compagnie russe, témoigne de la tension qui régnait entre ces deux artistes :

Constatant que Nijinska n'avait pas suivi ses indications, Cocteau l'avait persuadée de modifier sa chorégraphie, mais lorsqu'elle commença à mettre au point une nouvelle version du ballet, il intervint autoritairement dans son travail, et, interrompant les répétitions, remplaça par des scènes de pantomime les pas de danse réglés par Nijinska.

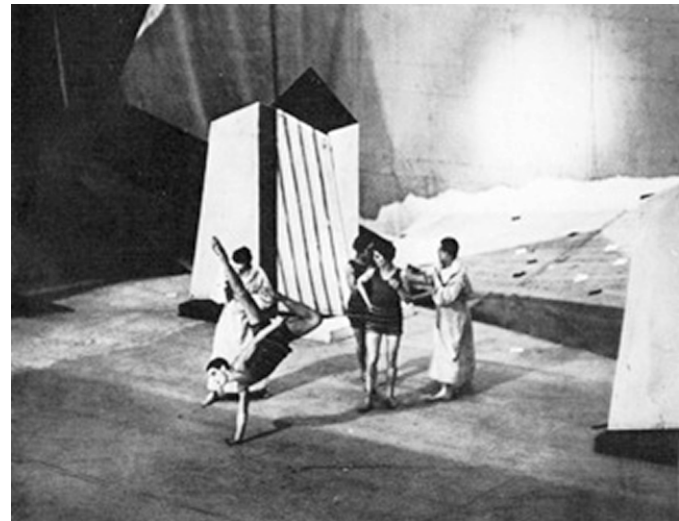
L'atmosphère de ces répétitions était dramatique et, à la veille des représentations, les danseurs ne savaient pas encore s'ils devaient obéir à Cocteau ou à Nijinska.

[...] Ce jour-là, après la répétition [générale], personne de la troupe n'avait quitté le théâtre. Les quelques heures qui restaient avant le spectacle permirent à Nijinska de réviser sa chorégraphie, aux danseurs d'apprendre leurs pas et aux habilleuses d'ajuster les costumes.

Le soir même, lors de la première, *Le Train bleu* était devenu méconnaissable et obtenait un grand succès dû, en majeure partie, aux prouesses acrobatiques de Dolin (Kochno 1973, 219).

En fait, la chorégraphie finale du *Train bleu* se solde par un métissage de la danse et du sport incluant pas classiques, figures modernes, danse sociale, acrobaties et pantomime. Même si somme toute, Cocteau trouve « la chorégraphie de Nijinska bête, petite et sans nouveauté », écrit-il à Louis Gauthier-Vignal³⁴, il n'en demeure pas moins que les mouvements acrobatiques font fureur lors de la représentation. Les acrobaties sont d'un tel niveau de difficulté qu'aucun autre danseur des Ballets russes ne pouvait reprendre ces figures, même le talentueux Serge Lifar succédant à Dolin. La scène la plus mémorable est celle où Dolin « exécute une double pirouette, puis fait la roue pour finalement se retrouver dans les bras de Woizikowsky (le Joueur de golf) dans la position qui ressemble de près au « pas de poisson classique »³⁵ (voir ill. 2). Le critique André Levinson a tout particulièrement louangé les talents du danseur : « M. Dolin, le nageur, s'est défendu vigoureusement, grâce à des dons peu communs et

Illustration 2 Photo d'une scène acrobatique



³⁰ Selon l'approche analytique de Stephanie Jordan qui met en interaction la structure musicale et la chorégraphie. Voir Jordan 2000, 105-185).

³¹ La personnalité réservée et casanière de Nijinska est décrite dans Kochno 1973, 216 et Ries 1986, 93. Dolin et Diaghilev auraient emmené Nijinska à des sorties mondaines afin qu'elle se forme une idée plus précise de l'atmosphère recherchée dans *Le Train bleu* (Aschengreen 1986, 126).

³² Toutes les citations de ce paragraphe proviennent du livret de Cocteau (1924 ou 2003, 51-61).

³³ À ce sujet, consulter Aschengreen 1986, 130 ; Ries 1986, 93 ; Caizergues 2003, 1603.

³⁴ Cité dans Aschengreen 1986, 131.

³⁵ Aschengreen 1986, 131 ; traduction de l'auteure. Cette scène est également décrite dans Ries 1986, 95.

un jarret d'acier ; ses relevés sur les pointes après la culbute sont des performances étonnantes quant à l'équilibre. Il aurait fait un acrobate ; ailleurs, il aurait fait un danseur aussi » (Levinson 1924, 2).

Outre les prouesses acrobatiques, les gestes au ralenti attirent également l'attention³⁶. En effet, s'inspirant des techniques cinématographiques³⁷, plusieurs passages du ballet sont exécutés au ralenti et à contre-courant de la musique, ce qui crée une distorsion volontaire entre la musique et la danse. Alors que la musique maintient un tempo fixe, la danse passe subitement de figures rapides à des gestes lents qui sont ou non en synchronie avec la musique³⁸. Il s'agit en fait de « chercher une sorte de disparate entre la gesticulation des danses 'qui collent' et l'air qui les accompagne » (Cocteau 1993).

Ce jeu du synchronisme-asynchronisme est manifeste dans la « Fugue de l'engueulade ». Dans l'exposition de cette fugue, les mouvements angulaires et saccadés de la Championne de tennis et du Joueur de golf³⁹, utilisés pour exprimer leur colère respective l'un par rapport à l'autre, épousent le tracé de la ligne brisée de la mélodie (ex. 2). Leur riposte gestuelle, s'interposant à tour de rôle, se synchronise aux divisions formelles de la musique, établies par l'enchaînement des quatre énonciations thématiques (du sujet et de la réponse en alternance) de cette exposition de fugue des plus traditionnelles, comme le démontre l'exemple 2⁴⁰.

Cette scène de l'« engueulade », qui prend l'allure « des batailles de Ch. Chaplin » selon les indications de Cocteau (sc. IX), se transforme dans la section du développement de la fugue en tournoi d'escrime exécuté au ralenti, sans aucun changement de tempo du côté de l'accompagnement musical. Le duel entre La Championne de tennis et le Joueur de golf est alors interrompu par l'arrivée de Beau-Gosse et de Perlouse, qui les désarment. Quelques prises de photos immobilisent leurs gestes cruels. Entre les séances photographiques s'intercalent une valse extrêmement rapide et une autre d'une lenteur affectée. L'asynchronisme ainsi réalisé entre la musique et le mouvement met en valeur la dimension théâtrale du ballet.

Exemple 2 Darius Milhaud, *Le Train bleu*, « N° 9 Chœur des Poules et des Gigolos, Fugue de l'Engueulade », mes. 34-49

Cet extrait donne un aperçu des disparités cinétiques qui peuvent s'établir entre la danse et la musique, favorisant ainsi ce que Cocteau appelle « le synchronisme accidentel », concept qu'il expérimente à partir du ballet *Le Bœuf sur le toit*, créé en 1920. Par ce concept du synchronisme accidentel, Cocteau aspire à distancier le geste de la musique afin d'éviter de produire « entre l'œil et l'oreille une sorte de pléonasme qui empêche de bien voir et de bien entendre à la fois » (Cocteau 1920)⁴¹. C'est notamment cet effet de distanciation que vise Cocteau lorsqu'il réclame « une espèce de danse lente que la musique accompagne sans 'coller' » (sc. VII).

Respectant fidèlement les consignes de l'auteur, la musique de Milhaud, composée dans le style des opérettes d'Offenbach, remplit pertinemment cette fonction de détachement des gestes chorégraphiques réglés par Nijinska et Cocteau. En effet, cette musique de caractère banal et léger

³⁶ C'est entre autres le cas des critiques Brunel (1924a), Bertrand (1924), Divoire (1924) et Levinson (1924).

³⁷ Comme le mentionne Levinson : « Il a fait du théâtre avec le cinéma, et applique au plateau stable le déroulement vertigineux du film » (Levinson 1924, 2)

³⁸ La chorégraphie présentée dans la version de 1992, réalisée à partir de la chorégraphie de Nijinska sous la supervision de sa fille Irina, montre des effets de danse au ralenti. Pour ce qui est de la notion de mouvements allant à contre-courant de la musique, nous devons par ailleurs nous appuyer sur les critiques de la presse de l'époque puisque la chorégraphie de 1992 n'accroche pas suffisamment cet élément de désynchronisation. Les gestes sont effectivement effectués au ralenti, mais à certains égards en concordance avec la métrique rapide de la musique.

³⁹ L'analyse suivante a été réalisée à partir du vidéodisque (Picasso p1994).

⁴⁰ L'exemple 2 illustre bien que cette « Fugue de l'engueulade », écrite en *do* majeur, renferme effectivement tous les éléments d'une fugue traditionnelle : une exposition énonçant un sujet qui évolue de la tonique à la dominante (mes. 34-37 et mes. 42-45), une réponse réelle (mes. 38-41 et mes. 46-49) et deux contre-sujets (mes. 38-41 et mes. 42-45, respectivement) leur servant de voix d'accompagnement. Les autres sections de la fugue respectent également les conventions établies : un développement (mes. 50-107, ex. non illustré) rassemblant quatre divertissements entrecoupés d'énonciations du sujet dans des tons voisins ; une réexposition (mes. 107-116) établie à partir d'une strette où les énoncés du sujet se réalisent sur une note pédale composée de la dominante.

⁴¹ Sujet abordé dans Harbec 2005, 51.

a le pouvoir de se détacher de l'action jouant ainsi un rôle de fond sonore ou d'ameublement qui ne possède nécessairement pas de liens réels avec l'action⁴². Il se crée alors des effets de dissonance cinétique qui s'interposent parmi les passages où musique et danse sont en complète synchronie. Car, si plusieurs passages dénotent une discorde entre la musique et la danse, d'autres au contraire révèlent une étroite alliance entre celles-ci, comme nous l'avons vu dans la « Fugue de l'Engueulade ».

C'est notamment dans cette voie de la synchronie que s'engage la dernière section de la scène IX. Cette avant-dernière scène du ballet (schéma 1) se termine en récapitulant la marche déjà entendue au début de ce mouvement⁴³, dans des rythmes rapides qui prennent l'allure du dernier cancan festif du Moulin Rouge. *Le Train bleu* se termine dans cette atmosphère d'euphorie « genre fin des films d'aventure » (sc. X). Placés en plein centre du plateau, Perlouse et Beau-Gosse tentent de s'embrasser « mais au moment où ils vont joindre leurs lèvres le chapeau de Beau-Gosse s'envole » (sc. X). Au son des accords cuivrés empruntés à l'« Introduction », le rideau commence à tomber alors que les deux amoureux accourent vers l'arrière et plongent à la mer.

Conclusion

Cette étude du *Train bleu* permet de constater que le dialogue engagé entre la danse et la musique dénote une discorde plutôt temporelle que stylistique. Bien que la critique révéla un certain manque d'invention et d'originalité au sein de la musique et de la danse par rapport au livret, il importe d'examiner l'interrelation qui se crée entre les différentes composantes artistiques du ballet pour réaliser que l'incohérence esthétique se manifeste à un autre niveau. En effet, la musique et la danse empruntent un vocabulaire et des formes conventionnelles qui s'associent difficilement à la thématique moderniste développée dans l'argument, le décor et les costumes. En revanche, la musique de Milhaud traduit entièrement l'intention de nous transporter dans cet univers mondain axé sur le divertissement que sous-entend l'argument de Cocteau. Au niveau de la danse, en intégrant des mouvements chorégraphiques qui sont asynchrones avec la métrique musicale, Cocteau permet une distanciation entre ces deux composantes artistiques du ballet. Ainsi distanciée de la musique, la danse réussit non seulement à faire valoir les qualités qui lui sont propres, mais aussi à clarifier les enjeux thématiques présentés dans l'argument.

En somme, cette dichotomie entre les compositions musicale et chorégraphique du ballet *Le Train bleu* consolide la thématique de la frivolité inhérente au style de vie des Années folles, clairement véhiculée dans le livret de Cocteau. Pour Lifar, « *Le Train bleu* devait infiniment plus à la littérature qu'à la musique et à la chorégraphie » (Lifar 1954, 287).

Avant la première représentation, Diaghilev livre ces lignes qui soulignent justement la dimension poétique du ballet :

La poésie des machines, du gratte-ciel, du transatlantique, vous est déjà connue. Acceptez maintenant cette poésie de la rue, en prenant au sérieux ses mélodies « banales ». Ne craignez pas la « banalité », accordez toute votre attention à cette musique naissante qui sera celle de demain. Les Ballets russes de Diaghilev, avant-garde artistique du monde, ne peuvent piétiner, vivre la vie d'hier, ni même celle d'aujourd'hui. Ils doivent prévoir demain, guider les foules et découvrir ce que nul n'a découvert encore. J'accorde une grande importance à ce nouveau ballet (Lifar 1954, 287).

Malgré cette reconnaissance de Diaghilev, *Le Train bleu* constitue le dernier voyage que Cocteau entreprendra avec les Ballets russes.

⁴² C'est ce que nous lisons dans le journal *Le Progrès* : « Leurs fantaisies sportives, acrobatiques, aquatiques, aéropianiques sont soutenues par une musique dont la seule ambition semble l'entraînante banalité. Elle est fort bien réussie car on ne la remarque pas. Musique d'ameublement. » ([Sans auteur], *Le Progrès*, 2 juillet 1924).

⁴³ La dernière partie du neuvième morceau (mes. 116-139) pourrait être considérée comme une coda de la fugue puisque le sujet y est énoncé de nouveau. En réalité, cette dernière section reprend le matériel précédant la fugue (mes. 1-33) à partir duquel Milhaud ajoute les composantes du sujet de la fugue faisant état de contrechant. Comme il est démontré au bas du tableau 1, cette dernière section remplit plutôt la fonction de réexposition par rapport à l'ensemble du morceau.

RÉFÉRENCES

- ASCHENGREEN, Erik (1986). *Jean Cocteau and the Dance*, Copenhagen, Gyldendal.
- BATSON, Charles R. (2005). *Dance, Desire, and Anxiety in Early Twentieth-Century French Theater : Playing Identities*, Burlington (Vermont), Ashgate.
- BEAUMONT, Cyril W. (1951 [1937]). *Complete Books of Ballets : A Guide to the principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Londres, Putnam.
- BERTRAND, Paul. « Saison olympique du Théâtre des Champs-Élysées : Ballets russes », *Le Ménestrel*, n° 26, 27 juin 1924, BnF, Bibliothèque numérique Gallica, p. 288-289.
- BOWLT, John, E., Zelfira TREGULOVA et Nathalie Rosticher GIORDANO, dir. (2009). *Étonne-moi! Serge Diaghilev et les Ballets Russes*, catalogue d'exposition (Nouveau musée national de Monaco, 9 juillet – 27 septembre 2009), Milano, Skira.
- BRUNEL, Raoul (1924a). «Théâtre des Champs-Élysées (grande saison d'art de la VIII^e olympiade), "Ballets Russes" Première représentation de *Le Train bleu*, opérette dansée de M. Jean Cocteau, musique de Darius Milhaud, chorégraphie de Mme Nijinska, costumes de M^{me} Chanel, décor de M. H. Laurens», 24 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.
- BRUNEL, Raoul (1924b). «Théâtre des Champs-Élysées, Première représentation aux Ballets russes. "Le Train bleu" Opérette dansée de M. Jean Cocteau, musique de Darius Milhaud», 24 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.
- BUCKLE, Richard (1979). *Diaghilev*, New York, Atheneum.
- CAIZERGUES, Pierre (2003). «*Le Train bleu*: Notice», Michel DÉCAUDIN (dir.), *Jean Cocteau: Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1603-1606.
- CAPLIN, William E. (1998). *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press.
- CATULLE-MENDÈS, Jane (1924). « Le Train bleu, Opérette dansée, argument de M. Jean Cocteau, Musique de M. Darius Milhaud », 25 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.
- CHARPENTIER, Raymond (1924). «Le Train bleu». Opérette dansée de M. Jean Cocteau, musique de Darius Milhaud», *Comoedia*, 24 juin, p. 1.
- CLAIR, Jean, dir. (1998). *Picasso 1917-1924*, catalogue édité sous la direction de Jean Clair et assisté de Odile Michel, Paris, Gallimard.
- COCTEAU, Jean (1920). «Un spectacle d'avant-garde — Avant 'Le Bœuf sur le toit' de M. Jean Cocteau», *Comoedia*, 21 février.
- COCTEAU, Jean (1924). «*Le Train bleu*», Darius MILHAUD, *Le Train bleu, Opérette dansée de Jean Cocteau*, partition de piano, Paris, Heugel.
- COCTEAU, Jean (1993). *Le Train bleu*, Informations de Presse, dossier d'œuvres, BnF – Bibliothèque de l'Opéra, p. 19.
- COCTEAU, Jean (2003). «*Le Train bleu*», Michel DÉCAUDIN (dir.), *Jean Cocteau: Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2003, p. 56-61.
- COLLAER, Paul (1982). *Darius Milhaud*, éd. revue et aug. accompagnée du catalogue des œuvres et d'une discographie, Paris, Éditions Slatkine.
- DE LA HAYE, Amy et Shelley Tobin (1994). *Chanel, The Coutière at Work*, New York, Overlook.
- DIVOIRE, Fernand (1924). «La Danse», *La Revue de France*, 1^{er} août, p. 644-646.
- DOLIN, Anton (1931). *Divertissement*, Londres, Samson Low, Marston & Co.
- DOLIN, Anton (1985). *Last Words : A final Autobiography*, textes réunis et présentés par Kay Hunter, Londres. Century Publishing.
- GARAFOLA, Lynn (2009). «L'atelier des Muses: Serge Diaghilev et Monte-Carlo, John, E. BOWLT, Zelfira TREGULOVA et Nathalie Rosticher GIORDANO, (dir.), *Étonne-moi! Serge Diaghilev et les Ballets Russes*, catalogue d'exposition (Nouveau musée national de Monaco, 9 juillet – 27 septembre 2009), Milano, Skira, p. 33-43.
- GARAFOLA, Lynn et Nancy Van Normand BAER, dir. (1999). *The Ballets Russes and its World*, New Haven, Yale University Press.
- HARBEC, Jacinthe (2005). «La musique dans les ballets et les spectacles de Jean Cocteau», *Jean Cocteau: Textes et musique*, sous la direction de David Gullentops et Malou Haine, Sprimont-Belgique, Mardaga, p. 33-60.
- JORDAN, Stephanie (2000). *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*, London, Dance Books.
- KELKEL, Alfred (1992). *La musique de ballet en France de la Belle époque aux années folles*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
- KOCHNO, Boris (1973). *Diaghilev et les Ballets russes*, Paris, Fayard.
- LEVINSON, André (1924). «Le Train bleu». Opérette dansée de M. Jean Cocteau, musique de Darius Milhaud», *Comoedia*, 24 juin, p. 1-2.

- LEYMARIE, Jean (1987). *Coco Chanel*, documentation de Catherine Hüschmann, Genève, Skira.
- LIFAR, Serge (1954). *Serge Diaghilev, sa vie, son œuvre, sa légende*, Préface par Jean-Louis Vaudoyer, Monaco, Éditions du Rocher.
- MALHERBE, Henry (1924). «Le Train bleu, opérette dansée en un acte de M. Jean Cocteau, musique de M. Darius Milhaud», 25 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.
- MILHAUD, Darius (1924a). *Le Train bleu, Opérette dansée de Jean Cocteau*, partition de piano, Paris, Heugel.
- MILHAUD, Darius (1924b). *Le Train bleu, Opérette dansée de Jean Cocteau*, partition d'orchestre (location), Paris, Heugel/Alphonse Leduc.
- MILHAUD, Darius (p1989). «*Le Train bleu*» *Musiciens français des Ballets russes* (enregistré en 1972), Igor Markevitch, chef, Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo, 2 disques compacts, Adès, 14.148-2.
- MILHAUD, Darius (1998). *Ma vie heureuse*, Bourg-la-Reine, Zurfluh [Paris, Éditions Pierre Belfond, 1987].
- MILHAUD, Darius (p2003). «*Le Train Bleu*», *The Concert Hall Recordings* (enregistré en 1968 et 1972), Igor Markevitch, chef, Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo, 3 disques compacts, Scribendum, SC 014.
- MILHAUD, Darius et Madeleine, Hélène et Henri HOPPENOT (2005). *Conversation. Correspondance 1918-1974*, éd. avec postface, établie et annotée par Marie France Mousli, Paris, Gallimard.
- NARDIN, Anne (1992). «À propos du Train bleu: la sculpture en scène», dans Henri Laurens, *Rétrospective*, catalogue d'exposition (Musée d'art moderne Villeneuve d'Ascq, Communauté urbaine de Lille, 12 décembre 1992-12 avril 1993), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 70-83.
- NIJINSKA, Bronislava (1981). *Early Memoirs*, traduit et édité sous la direction de Irina Nijinska et Jean Rawlinson, introduction de Anna Kisselgoff, New, York, Holt, Rinehart and Winston.
- PICASSO, Pablo (p1994), *Picasso and dance*, Ballet de l'Opéra National de Paris, David Coleman, chef d'orchestre, Orchestre des Concerts Lamoureux, DVD (81 min.; coul. ; 12 cm.), NVC Arts et Warner Music Vision, 4509-98755-2, West Long Beach (N.J.), Kultur.
- PISTONE, Danièle (1993). «Musique et société à Paris dans les années vingt», Stanilav TUKSAR, (dir.), *Music, Ideas, and Society*, Croatie, Zabreb.
- RIES, Frank William David (1986). *The Dance Theatre of Jean Cocteau*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- ROLAND-MANUEL (1924). Éclair, 23 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.
- SCHNEIDER, Louis (1924). «Ballets russes – *Le Train bleu*, opérette dansée de M. Jean Cocteau, chorégraphie de la Nijinska, musique de M. Darius Milhaud», 24 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.
- SOKOLOVA, Lydia (1960), *Dancing for Daighilev: The Memoirs of Lydia Sokolova*, dir. Richard Buckle, London, John Murray.
- STEEGMULLER, Francis (1973). *Cocteau*, trad. de l'anglais par Marcelle Jossua, Paris, Buchet/Chastel.
- Le Train bleu* (p1994), extrait (vidéodisque *Picasso and dance*, Ballet de l'Opéra National de Paris, David Coleman, chef d'orchestre, Orchestre des Concerts Lamoureux), Élisabeth Morin, Perlouse, Nicolas Le Riche, Beau-Gosse, <http://www.youtube.com/watch?v=7wEFYT6Y39g>, consulté le 26 juin 2012.
- VOILLEY, Pascale (1998). «Une mode et une mission: écrire le sport dans l'entre-deux-guerres», *Modern & Contemporary France*, vol. 6, n° 3, p. 327-337.
- VUILLERMOZ, Émile (1924). «Ballets russes», 30 juin, dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fond Rondel.
- WALLACH, Janet (1998). *Chanel, her Style and her Life*, New York, Nan A. Talese, p. 62-64
- YANG, Sandra Sedman (1997). «The Composer and Dance Collaboration in the Twentieth Century: Darius Milhaud's Ballets, 1918-1958», Ph.D. Thesis, University of California, Los Angeles.