PHILHARMONIE DE PARIS
ORCHESTRE
DE PARIS

RESSOURCES PÉDAGOGIQUES 2019/2020

ORCHESTRE DE PARIS

CORINNA NIEMEYER, DIRECTION
ELLIOT JENICOT & RAPHAËLLE CAMBRAY, TEXTE, MISE EN SCÈNE ET COMÉDIEN/NE
LAURENT NATRELLA, COMÉDIEN

PABLO, SERGE, COCO ET LES AUTRES...
LES BALLETS RUSSES DES ANNÉES FOLLES

Serge Diaghilev et les artistes de la compagnie des Ballets russes à Séville.
Léonide Massine, Lidia Lopokova, Lioubov Tchernicheva, Sergueï Grigoriev.

CONCERTS EDUCATIFS
MARDI 24 MARS/14H30 - MERCREDI 25 MARS/10H30 - JEUDI 26 MARS/10H30 & 14H30

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ - PHILHARMONIE DE PARIS

Mardi 24 mars - 14h30 (CM1 à 5e)
Mercredi 25 mars - 10h30 (CM1 à 5e)
Jeudi 26 mars - 10h30 (CM1 à 5e)
Jeudi 26 mars - 14h30 (4e à Terminale)

PABLO, SERGE, COCO ET LES AUTRES...

LES BALLETS RUSSES DES ANNÉES FOLLES

ORCHESTRE DE PARIS

CORINNA NIEMEYER, DIRECTION
ELLIOT JENICOT & RAPHAËLLE CAMBRAY, TEXTE, MISE EN SCÈNE ET COMÉDIEN/NE
LAURENT NATRELLA, COMÉDIEN

monsieur-onde.com

Connectez-vous à monsieur-onde.com, la plateforme numérique musicale de l'Orchestre de Paris et laissez-vous guider par M. Onde, qui vous révèlera les histoires des grandes oeuvres du répertoire.
Videos à découvrir au gré de vos émotions, et jeux musicaux pour grands et petits.

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Eduthèque

La Philharmonie de Paris propose sur le portail Eduthèque un ensemble de ressources pour l'enseignement du premier et du second degré. Eduthèque est réalisé en collaboration avec le Ministère de l'Education nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

. Accès direct étuthèque : https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/accueil-de-edutheque.aspx?_ga=2.211874900.1537571397.1569235713-788178464.1569235713

philharmoniedeparis.fr

Pour l'enseignant et sa classe, activités autour des concerts

Le Musée de la musique propose des visites de l'exposition "Les Musiques de Picasso" : une visite-découverte "Les Musiques de Picasso" d'1h30 et une visite-atelier "Les tableaux de Picasso" de 2h comprenant une visite de l'exposition et un atelier dans l'espace pour enfants "L'Atelier de Pablo". À partir du 7 avril 2020.

renseignements et inscriptions : education@philharmoniedeparis.fr

SOMMAIRE

INTRODUCTION : LE PARIS DES ANNÉES FOLLES P. 4

I. SERGE DIAGHILEV (1872-1929) P. 5

I. 1 Éléments biographiques
I. 2 Serge Diaghilev et les Ballets russes

II. LE TRICORNE (1919) P. 7

II. 1 Contexte de création
II. 2 Argument
II. 3 Musique et guide d'écoute
II. 4 Éléments biographiques des créateurs : Manuel de Falla - Léonide Massine - Pablo Picasso

III. PULCINELLA (1920) P. 12

III. 1 Contexte de création
III. 2 Argument
III. 3 Musique
III. 4 Igor Stravinski

IV. LE TRAIN BLEU (1924) P. 15

IV. 1 Contexte de création
IV. 2 Argument
IV. 3 Musique
IV. 4 Éléments biographiques des créateurs : Jean Cocteau - Darius Milhaud - Bronislava Nijinska - Coco Chanel

V. LES BICHES (1924) P. 20

V. 1 Contexte de la création
V. 2 Argument
V. 3 Musique
V. 4 Éléments biographiques des créateurs : Marie Laurencin - Francis Poulenc

VI. L'ORCHESTRE ET LE CHEF D'ORCHESTRE P. 23

VI. 1 Le premier orchestre symphonique
VI. 2 L'organisation de l'orchestre sur scène
VI. 3 Un chef d'orchestre pour diriger
VI. 4 Quelques éléments pour lire une partition

VII. CAHIER D'ACTIVITÉ P. 31

VI. 1 Autour de Serge Diaghilev
VI. 2 Un peu de géographie
VI. 3 Un peu de musique
VI. 4 Un peu de dessin
VI. 5 Jeux
VI. 6 Idées de sorties

VIII. ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES ET RESSOURCES INTERNET POUR ALLER PLUS LOIN P. 42

INFORMATIONS SUR LES CONCERTS

Les concerts éducatifs "Pablo, Serge, Coco et les autres..." de l'Orchestre de Paris ont été conçus pour plonger les auditeurs dans l'ambiance révolutionnaire, mais légère ! de la période des "années folles" et des Ballets russes, crées et portés par Serge Diaghilev.

Serge Diaghilev est une figure majeure de ce tourbillon musico-chorégraphique. Il crée la Compagnie des Ballets russes et réunit autour de la troupe les artistes du moment pour composer la musique, imaginer les chorégraphies, créer les décors, écrire les livrets, dessiner les costumes des danseurs. Les plus grands se sont prétés à ce jeu et l'ont suivi... Des collaborations dont le fruit perdure puisque les oeuvres sont aujourd'hui encore jouées et dansées.

Il est toutefois important de préciser que les extraits des oeuvres présentées au cours des concerts éducatifs "Pablo, Serge, Coco et les autres..." seront donnés en version de concert et qu'aucune chorégraphie ne sera réalisée sur scène.

Pour évoquer cette période, trois comédiens se donneront la réplique, prenant tour à tour le rôle des protagonistes de l'époque, dans quatre saynètes musicalement illustrées par des extraits d'oeuvres de quatre compositeurs emblématiques des Ballets russes.

Nous espérons que le présent dossier vous permettra de familiariser vos élèves aux oeuvres musicales, aux protagonistes dont vous trouverez des éléments de biographie, mais aussi, de découvrir ce qu'étaient les Ballets russes....

INTRODUCTION : LE PARIS DES ANNÉES FOLLES

Après la Grande Guerre, Paris devient une capitale très attractive. Entre 1920 et 1929, alors que la France est en plein deuil national, la capitale française connaît dix années d'effervescence et de libération totale : les années folles. Les Parisiens et les Parisiennes vivent dans une sorte de frénésie culturelle et sociale. Alors que la ville se métamorphose au gré des constructions de style Art Déco, les automobiles envahissent les rues et l'électroménager révolutionne le quotidien. Ces différents changements participent activement à l'émancipation des femmes, qui ont déjà pris goût à une certaine indépendance, involontairement vécue suite au départ des hommes pour le front.

Paris, alors très cosmopolite, devient la ville de toutes les avant-gardes. Elle attire des artistes du monde entier, notamment des Américains, qui y trouvent une atmosphère de liberté, un monde nouveau où, jusqu'à la crise de 1929, tout semble possible. Autour d'eux, gravite une jeunesse avide de fêtes et de plaisirs au cours de folles nuits où se mêlent souvent des membres de l'aristocratie traditionnelle et le demi-monde de la « bohème ».

La musique, la danse, en particulier le jazz, le swing et le tango argentin sont très en vogue, notamment avec la danseuse noire-américaine Joséphine Baker. Vêtue de sa célèbre jupe en bananes, elle devient rapidement la vedette du théâtre des Champs Elysées et le symbole de la libération sexuelle parisienne. Le quartier de Montmartre est délaissé au profit des brasseries et cafés du quartier de Montparnasse. Des artistes comme André Breton, Man Ray, Constantin Brancusi, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso ou encore Gertrude Stein se rassemblent autour du carrefour Vavin. Entre 1925 et 1930, le quartier attire les étrangers en grand nombre, et une multitude de cafés et de restaurants – américains, russes, suédois ou polonais – concurrencent La Rotonde, le Dôme, La Coupole et le Jockey.

La crise économique de 1929, provoquée par le krach de Wall Street, surnommé le « Jeudi noir », met fin à cette période d'insouciance, d'ébullition artistique. Elle coïncide aussi avec la mort de Serge Diaghilev, animateur, depuis 1909, des Ballets russes.

I. SERGE DIAGHILEV (1872-1929)

« Je suis : premièrement, un charlatan, d'ailleurs plein de brio : deuxièmement, un grand charmeur ; troisièmement, un insolent ; quatrièmement, un homme possédant beaucoup de logique et peu de scrupules ; cinquièmement, un être affligé semble-t-il d'une absence totale de talent. D'ailleurs, je crois avoir trouvé ma véritable vocation : le mécénat. Pour cela, j'ai tout ce qu'il faut, sauf l'argent. Mais ça viendra ! »

Lettre de Serge Diaghilev à sa belle-mère, vers 1905

« J'ai pensé à créer une nouvelle forme de ballet plus concise, qui serait un phénomène d'art autosuffisant, et qui inclurait les trois facteurs importants du ballet - la musique, le dessin et la chorégraphie. Ces aspects seraient fusionnés beaucoup plus intimement qu'ils ne l'étaient dans le passé. »

Serge Diaghilev, *Mémoires* (1928)

I. 1. BIOGRAPHIE

Serge Diaghilev est né le 31 mars 1872 à Selistchev dans la région de Novgorod, au Nord-Ouest de la Russie, dans la caserne où son père est affecté comme colonel de l'armée impériale. Diaghilev consacre un minimum de temps et de forces à ses études au lycée car elles l'ennuient, en revanche, c'est avec enthousiasme qu'il étudie les langues, lit des livres, apprend le piano, prend des leçons de composition et participe à des spectacles.

En 1890, parallèlement à ses études à la faculté de droit de l'Université de Saint-Pétersbourg, il prend des leçons de composition auprès de Nikolaï Rimski-Korsakov au Conservatoire. Il a l'espoir de devenir musicien professionnel. Il obtient son diplôme en 1892. S'il ne parvient pas à devenir musicien professionnel, Diaghilev assiste à de nombreux concerts ou spectacles et, grâce à son cousin Dimitri Philosophoff, fréquente un cercle de jeunes artistes.

En 1898, avec ses amis peintres Alexandre Benois, Léon Bakst et Valentin Serov, il fonde l'association d'artistes *Mir iskousstva* (*Le Monde de l'Art*) et, avec le concours financier de Savva Mamontov, directeur de l'Opéra privé russe, et de la princesse Maria Tenicheva, la revue du même nom qui lui est associée. Elles réunissent et promotionnent les artistes russes d'avant-garde.

En 1899, Diaghilev devient assistant particulier du prince Serge Volkonski, qui a récemment pris la direction des Théâtres impériaux. Dès l'année suivante, il devient responsable de l'édition du luxueux *Annuaire des Théâtres impériaux*, ce qui lui permet de favoriser l'engagement de ses amis peintres, Bakst et Benois. Mais, dès 1900, en raison de divergences d'opinion avec la direction, Diaghilev refuse d'éditer l'*Annuaire des Théâtres impériaux* dont il est finalement déchargé en 1901. En disgrâce, Diaghilev fait ses premières armes dans le monde du théâtre et s'entoure d'une équipe de collaborateurs qui lui restent fidèles.

La révolution russe de 1905 met fin à l'aventure du *Monde de l'Art* mais Diaghilev décide d'organiser ses expositions à l'étranger. En 1906, il organise au Salon d'Automne à Paris une exposition d'art russe qui retrace, à travers des tableaux et des sculptures, l'histoire des arts plastiques de son pays depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine. Le succès de la manifestation l'incite à proposer, l'année suivante, cinq concerts russes historiques à Paris grâce au soutien de la comtesse Greffulhe. Il met à l'honneur la musique de Nicolaï Rimski-Korsakov et Serge Rachmaninov. En 1908, il présente l'opéra *Boris Godounov* de Modeste Moussorgski à l'Opéra de Paris avec une troupe complète d'artistes russes et notamment la basse vedette Fédor Chaliapine. À partir de cette époque, il rajoute la particule « de » à son nom dans ses correspondances avec les mécènes français et multiplie les apparitions dans les salons parisiens, où il trouve des soutiens pour réaliser ses projets.
En 1909, la production d'une saison entière d'opéras russes étant trop coûteuse et complexe, Diaghilev crée une troupe de ballet composée de danseurs du théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg et du Bolchoï de Moscou. Il les réunit durant leurs congés d'été pour présenter des spectacles à Paris. Bien que préparée à la hâte, la première saison des Ballets russes de Diaghilev organisée au théâtre du Châtelet est un triomphe artistique et mondain. Vaslav

Nijinski, Anna Pavlova et Tamara Karsavina subjuguent les spectateurs parisiens. En 1910, Diaghilev organise une nouvelle saison dont le succès le conduit à en proposer ensuite chaque année jusqu'en 1929, à Paris puis à Londres et Monte-Carlo à partir de 1911, et enfin dans l'ensemble de l'Europe et l'Amérique. Seule la mort prématurée de Diaghilev (57 ans) à Venise, en 1929, interrompt l'aventure.

I.2. SERGE DIAGHILEV ET LES BALLETS RUSSES

À partir de 1909, Diaghilev est à la fois impresario, organisateur et commanditaire de spectacles. Lors de ses saisons de ballets, il parvient à créer un spectacle total, ou *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale), alliant peinture (décors et costumes), musique (partition), littérature (livret) et danse sous l'égide du ballet.
En 1911, la troupe créée deux ans auparavant devient la Compagnie des Ballets russes, indépendante des théâtres impériaux, composée principalement de danseurs du Théâtre Mariinski qui ont accepté de le suivre, tels Tamara Karsavina et Vaslav Nijinski. Elle se fixe à Monte-Carlo, Paris et Londres, sans être attachée à un quelconque théâtre en particulier. L'absence de financement stable et un enchaînement infini de tournées obligent Diaghilev à renoncer aux ballets en plusieurs actes pour privilégier les ballets en un acte d'une durée d'environ trente minutes, ce qui lui permet de présenter trois spectacles différents en une soirée.
Sans cesse en quête de modernité, Diaghilev pousse ses artistes à expérimenter de nouvelles voies de créations en proposant de nouveaux styles dans chacun des arts constitutifs du ballet. Il n'hésite pas à se séparer de ses collaborateurs, qu'ils soient peintres, compositeurs, chorégraphes ou danseurs, afin de toujours proposer des nouveautés.
Certaines de ses créations les plus marquantes, comme *L'Après-Midi d'un faune* (musique de Claude Debussy, chorégraphie de Nijinski, décors et costumes de Bakst, 1912), *Le Sacre du printemps* (Stravinski, Nijinski, Nicola Roerich, 1913) et *Parade* (Erik Satie, Leonide Massine, Pablo Picasso, 1917), font scandale lors de leurs créations respectives mais restent, aujourd'hui encore, des œuvres marquantes du début du XXe siècle. D'autres, comme *L'Oiseau de feu* (Stravinski, Fokine, Bakst, 1910), *Petrouchka* (Stravinski, Fokine, Benois, 1911) et *Les Noces* (Stravinski, Nijinska, Gontcharova, 1923) connaissent immédiatement le succès et sont aujourd'hui encore au répertoire de nombreuses troupes.
S'il ne signe aucune création de sa compagnie, Diaghilev est le commanditaire de chacune d'entre elles et marque chacune de son empreinte.

Léonide Massine, Léon Bakst et Igor Stravinsky à Bellerive, demeure de Serge Diaghilev à Lausanne (été 1915)

Léonide Massine, Natalia Gontcharova, Michel Larionov, Igor Stravinski, Léon Bakst sur la terrasse de Bellerive, demeure de Serge Diaghilev à Lausanne (été 1915)

II. LE TRICORNE (1919)

Le Tricorne (*El Sombrero de tres picos*) est un ballet en un acte, qui allie classicisme, modernisme et caractère espagnol dans la musique, le décor et la chorégraphie.

Manuel de Falla (1876-1946)

LE TRICORNE

LIVRET : adaptation de la pièce de Petro Antonio de Alarcon y Ariza *El sombrero de tres picos* (1874) par Gregorio Martinez Sierra

MUSIQUE : Manuel de Falla

CHORÉGRAPHIE : Léonide Massine

DÉCORS ET COSTUMES : Pablo Picasso

CRÉATION MONDIALE : 22 juillet 1919 à l'*Alhambra Theatre* de Londres.

INTERPRÈTES PRINCIPAUX : Léonide Massine, Tamara Karsavina et Léon Wojcikowski

DIRECTION DE L'ORCHESTRE : Ernest Ansermet

II.1. CONTEXTE DE CRÉATION

Depuis mai 1916, évitant les pays en guerre, Diaghilev a passé beaucoup de temps en Espagne ; sa compagnie y a donné de nombreuses représentations. Les Ballets russes ont été aidés par le roi Alphonse XIII, fervent admirateur et commanditaire de Diaghilev. En reconnaissance de l'aide et de l'hospitalité que l'Espagne lui a offertes pendant les difficiles années de guerre, Diaghilev, qui aime le pays et se passionne pour ses danses traditionnelles, rêve de créer un ballet hispanique. En 1916, il signe un contrat avec le jeune compositeur espagnol, Manuel de Falla (1876-1946), pour une musique de ballet dont certains épisodes sont tirés du célèbre roman de Pedro de Alarcón, *El Sombrero de tres picos, historia...* (*Le Tricorne*, 1874)[1] et adaptés par Gregorio Martinez Sierra. Le 7 avril 1917, Diaghilev crée une version réduite de l'ouvrage au Théâtre de l'Eslava à Madrid. Il est présenté comme une *farsa mimica*, ou mimodrame avec chant, accompagné d'un orchestre de chambre et joué sous le titre *El Corregidor y la Molinera* (*Le Gouverneur et la meunière*). Après avoir entendu la musique, Diaghilev et Massine s'accordent tous deux à penser que la musique pourrait accompagner le grand spectacle espagnol auquel ils aspirent. Le directeur des Ballets russes demande à Falla de retravailler la partition pour grand orchestre et de l'allonger pour en faire un ballet beaucoup plus long.

À l'été 1918, Diaghilev rencontre le jeune danseur de flamenco Félix Fernandez, qu'il engage dans sa compagnie pour qu'il forme ses danseurs à la danse espagnole. Vers avril 1919, Diaghilev décide de préparer la production du nouveau ballet. Début mai 1919, Pablo Picasso, chargé du rideau de scène, des décors et des costumes, s'installe au *Savoy Hotel* de Londres avec la troupe et, pendant trois mois, travaille intensément aux côtés des danseurs.

Le Tricorne rappelle à Picasso ses racines andalouses et lui permet d'exprimer sa passion pour la corrida : pour le rideau de scène, il représente une arène, un jour de corrida. Le rideau se lève ensuite et révèle un décor simple.

Pour les costumes, Picasso s'inspire des tenues traditionnelles andalouses. Il propose des costumes très colorés en mélangeant les tons – écarlate, jaune et noir ; vert, bleu et noir ; jaune, noir et bleu ; rose, marron, mauve, noir et bleu –, pour leur donner un éclat théâtral. Il emploie sans restriction des couleurs vives en opposition au noir et utilise beaucoup les rayures et les arabesques. Pour différencier visuellement les classes sociales, il joue avec le nombre de couleurs et les ornements des costumes. Il souhaite aussi distinguer le caractère des individus en mettant en avant le

faste et l'absurdité du gouverneur, la sévérité des alguazils[2], la coquetterie de la femme du meunier, la joie de vivre et l'élégance naturelle du meunier ainsi que l'air désinvolte, la résistance, l'indestructible bonne nature et la jovialité des villageois.

Rideau de scène du *Tricorne* de Pablo Picasso

Esquisse du décor de Pablo Picasso pour *Le Tricorne*

Maquettes de costumes de Pablo Picasso pour *Le Tricorne*

II.2. ARGUMENT

Le Tricorne est une farce qui évoque les mésaventures d'un vieux Gouverneur despotique (Corregidor) épris d'une meunière. Dans ce récit traitant de l'abus de pouvoir, le magistrat, qui porte un tricorne, est ridiculisé par la meunière et son époux.

Voici l'argument présenté dans le programme de la soirée du 2 juin 1930 donnée par les Ballets Russes à Paris :

« C'est une histoire du XVIIIe siècle. Le meunier et sa femme mènent une vie paisible et apprennent à leur oiseau favori à chanter les heures du jour. Beaucoup de gens passent devant le moulin ; parmi eux, un jeune homme qui est épris de la meunière et une jeune fille du village qui batifolerait volontiers avec le meunier. On entend approcher un cortège qui fait escorte au corregidor, gouverneur de la province, et sa femme.

Le corregidor remarque la délicieuse meunière. Il vient lui faire sa cour ; mais adroitement elle ne veut pas s'en apercevoir, et quand il s'approche d'elle, elle joue la surprise. Le meunier parait alors sur la scène et sa femme s'efforce de lui expliquer de façon bouffonne la présence du gouverneur qui s'aperçoit qu'on le berne et part en menaçant.

Le meunier et sa femme continuent leur danse, libres de tout souci, et les voisins viennent se joindre à eux, quand soudain arrivent des sbires qui arrêtent le meunier. Laissée seule, toute anxieuse, la meunière voit dans la lumière du crépuscule le corregidor qui essaie de pénétrer au moulin.

Elle veut se venger et l'éblouit par une danse de séduction. Au moment le plus passionné, elle lui échappe, mais il la poursuit et en traversant le pont, il tombe dans le canal du moulin. La meunière, épouvantée, court appeler du secours. Le gouverneur, cependant, réussit à se tirer de l'eau par ses propres forces et rentre au moulin. Il se dépouille de ses vêtements mouillés, les suspend pour qu'ils sèchent et, en attendant, se couche dans le lit du meunier.
À son retour, le meunier trouve le gouverneur dans son lit. Il est furieux et veut le brimer. Il échange ses vêtements pour ceux du gouverneur et s'en va après avoir écrit sur la muraille : « Votre femme n'est pas moins belle que la mienne. » Le corregidor, en lisant l'inscription, est réduit à endosser les vêtements du meunier pour le poursuivre, mais il tombe dans un groupe facétieux qui le reconnaît et, devinant l'intrigue, se met à lui jouer toutes sortes de farces et exprime enfin sa gaieté dans une Jota dansée par toute la troupe. »

II.3. MUSIQUE ET GUIDE D'ÉCOUTE

Manuel de Falla transforme son mimodrame, *El Corregidor y la Molinera* (*Le Magistrat et la meunière*), en un ballet sur des thèmes andalous, *Le Tricorne* (*El sombrero de tres picos*), puis en tire deux suites symphoniques qui présentent quelques extraits du ballet dont plusieurs, précisés en gras, ont été sélectionnés pour le spectacle de l'Orchestre de Paris :

La première suite est composée de :

- ***Introducción***
- *La Tarde* (*Après-midi*)
- ***Danza de la molinera*** (*Danse de la meunière,* un *fandango*)
- *Danza del Corregidor* (*Le Corregidor*)
- *Danza final*

La deuxième suite est formée de trois danses :

- *Danza de los vecinos* (*Danses des voisins*, une *seguidilla*)
- ***Danza del molinero*** (*Danse du meunier*, une *farruca*)
- ***Danza final*** (une *jota*)

Instrumentation :

2 flûtes (2 piccolos), 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons
2 cors, 2 trompettes
Timbales, cymbales, glockenspiel, xylophone
Piano, harpe
Violons I et II, altos, violoncelles et contrebasses

Le Tricorne : Introduccion - Fichier audio 05

L'*Introducción* est très théâtrale. Après les coups de timbales, les trompettes annoncent le début du ballet en guise d'*Introducción* **(jusqu'à 0'15)**. La clarinette et le cor anglais accompagnés des cordes nous plongent ensuite dans le climat d'une chaude après-midi espagnole, *La Tarde* **(à partir de 0'19)**.

Le Tricorne : Danse de la meunière (2'17 à 4'47) - Fichier audio 05

Pour la *Danse de la meunière*, Falla propose un fandango, danse de couple traditionnelle espagnole. Afin de marquer le rythme, les vents et les cordes débutent la danse en staccato (notes détachées) accompagnés par les timbales. Celles-ci renforcent régulièrement le rythme avec parfois les castagnettes **(2'43 à 2'59, de 4'30 jusqu'à 4'40)**, ce qui accentue le caractère hispanisant du passage. Falla introduit de nombreux changements d'atmosphères en confiant tour à tour une mélodie aux violons **(de 3'00 à 3'36)** avec un contrepoint du basson **(3'19)**, puis au hautbois **(à partir de 3'35)** et enfin au cor anglais **(à partir de 4'05).**
À partir de 4'30, c'est le retour du début de la danse avant une rapide accélération finale et l'arrêt brusque de la danse avec l'apparition du basson. Celui-ci incarne le personnage du Corregidor et introduit un nouveau mouvement de la suite **(de 4'51 à 5'10)**

Le Tricorne : Danse du meunier - Fichier audio 06

Dans la *Danse du meunier*, Falla nous plonge dans des incantations du style *cante jondo* (flamenco le plus profond) et de la *Farruca*, danse andalouse masculine très acrobatique. Le mouvement débute par un accord des cordes avant que le cor n'entame une mélodie saccadée avec le soutien des violons en pizzicati puis ceux-ci introduisent le cor anglais (**jusqu'à 0'43**). Falla propose ensuite une alternance de passages legato (liés) (**hautbois de 1'06 jusqu'à 1'22, de 1'28 jusqu'à 1'38, de 2'20 jusqu'à 2'43**) et des accords violents accompagnés de dissonances répétés (**à partir de 0'45 puis à partir de 1'26, à partir de 1'55**). Ils évoquent le caractère percussif de ces danses scandées par le *taconeo* des talons. Enfin, alors que le cor reprend des éléments mélodiques du début de la pièce (**à partir de 2'27 puis à partir de 2'37),** les violons en pizzicati proposent un rythme dansant qui s'accélère jusqu'à la fin pour conclure le mouvement (**à partir de 2'44**), attestant la présence du *duende*, cet esprit passionné et empreint de noirceur qui s'empare de l'artiste gitan et le conduit à la transe.

Le Tricorne : Finale - Fichier audio 7

Dans le *Finale* (**jusqu'à 6'00**), très joyeux, virtuose et enlevé, Falla propose une nouvelle succession d'atmosphères, dont les rythmes sont régulièrement accentués par les percussions, telles les timbales, cymbales, caisse-claire, grosse-caisse, triangle et castagnettes.
Après une introduction très rapide, les violons introduisent une *Jota* (**à partir de 0'17),** danse emblématique de l'Espagne apparentée au fandango, dont la musique est utilisée pour accompagner les matadors qui banderillent lors des corridas. Elle est reprise plusieurs fois au cours du final : **à partir de 3'12** avec accompagnement des castagnettes, **et à partir de 4'35**. Après la jota, Falla propose une succession de thèmes qu'il répète également, notamment **à partir de 0'38,** un thème qui s'accélère, qu'il reprendra **à partir de 3'36 puis de 5'00**. À partir de **1'37**, les violons annoncent le début d'un thème plus martial, repris à **3'48**. A partir de **1'56,** une nouvelle atmosphère avec les flûtes, piccolos, hautbois, cor anglais et clarinettes ponctuée par les triangles précède un nouveau thème au caractère martial (**à partir de 2'11),** avec les cuivres et notamment, à partir de **2'26,** les cors ; le thème est repris à **4'17.**
Pour conclure la pièce, Falla propose une accélération finale à partir de **5'40** avec un « roulement » de castagnettes et un roulement de caisse-claire.

II.4. ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES DES CRÉATEURS

Manuel de Falla (1876-1946)

Né à Cadix le 23 novembre 1876, Manuel de Falla (Manuel Maria de los Dolores Falla y Matheu) est le quatrième enfant d'un commerçant originaire de Valence et d'une mère d'ascendance catalane. Il débute le piano à l'âge de huit ans avec sa mère avant de poursuivre ses études musicales avec plusieurs maîtres. Il commence à composer et donne son premier concert de piano à l'âge de douze ans. À partir de 1890, il se rend régulièrement à Madrid pour travailler sous la direction de José Tragó, l'un des pianistes espagnols parmi les plus réputés de son temps. De 1896 à 1898, il suit les cours du Conservatoire royal de Madrid, où il obtient son prix de piano dans la classe de Tragó. Parallèlement au piano, Falla débute la composition et, de 1900 à 1902, acquiert une certaine notoriété avec quelques *zarzuelas*[3]. En juillet 1907, il part pour Paris, où il séjourne pendant sept ans (1907-1914). Il y rencontre Claude Debussy, Maurice Ravel et Paul Dukas, se lie avec Isaac Albéniz (professeur à la Schola Cantorum), le pianiste Ricardo Viñes et d'autres musiciens comme Florent Schmitt, Gabriel Fauré et Igor Stravinski, qui deviennent ses amis.
En 1912, atteint d'une maladie vénérienne, il est hospitalisé pendant dix mois, ce qui le marque à jamais et l'amène, à sa sortie, à devenir ascète et à vivre dans la crainte permanente du châtiment divin. En raison de la guerre, Falla rentre en France en 1914, il a signé un contrat avec l'éditeur français Max Eschig, et revient avec le manuscrit quasi définitif des *Sept Chansons espagnoles* ainsi que l'ébauche des *Nuits dans les jardins d'Espagne*. Il retourne en Espagne et vit d'abord à Madrid, puis, à partir de 1919, à Grenade, dans le silence d'une maisonnette près de l'Alhambra, où il mène pendant vingt ans près de sa sœur María del Carmen une vie de réclusion coupée de rares voyages à Londres, à Paris et en France. Il achève les *Nuits*, créées à Barcelone en 1915, peu avant la première version de *L'Amour sorcier*, la même année. Il compose ensuite *Le Tricorne* (1917), qui obtient un brillant succès à Londres en 1919. Après la guerre civile espagnole (1936-1939), Falla part pour l'Argentine, où il vit dans la nostalgie de son pays natal, jusqu'à sa mort, dans la sierra d'Alta Gracia, le 14 novembre 1946.

Léonide Massine (1896-1979)

Léonide Massine est né à Moscou le 9 août 1896 dans une famille de musiciens : sa mère est soprano et son père

membre de l'orchestre du Bolchoï. À l'âge de huit ans, il devient élève en danse et en art dramatique à l'École impériale de Moscou.
En 1913, après le départ de Vaslav Nijinski, il est engagé par Diaghilev au sein de la compagnie des Ballets russes. Il complète sa formation auprès du professeur de danse Enrico Cecchetti et du peintre Mikhaïl Larionov. Dès 1914, il connaît ses premiers succès comme danseur soliste dans *La Légende de Joseph*. L'année suivante, il règle sa première chorégraphie : *Soleil de nuit* (musique de Rimski-Korsakov, décors de Larionov, 1915). Très proche de Diaghilev, dont il est un temps l'amant, il règle ensuite *Parade* (1917), *La Boutique fantasque* (musique de Gioacchino Rossini orchestré par Ottorino Respighi, décors et costumes d'André Derain, 1919) et *Le Tricorne* (musique de Falla, décors et costumes de Picasso, 1919).
En 1920, Massine quitte les Ballets russes et, pendant quatre ans, se partage entre Londres et Paris. Il est rappelé par Diaghilev en 1924 et reste dans sa compagnie jusqu'à la mort de ce dernier en 1929. Il y règle *Les Matelots* (George Auric, Pedro Pruna, 1925), *Le Pas d'Acier* (Serge Prokofiev, George Yakoulov, 1927) et *Ode* (Nicola Nabokov, Pavel Tchelitchev, 1928).

Pablo Picasso (1881-1973)

Né le 25 octobre 1881 à Malaga, en Andalousie, Pablo Ruiz Picasso grandit à Barcelone, où son père est professeur à l'Ecole des Beaux-Arts La Llotja. Picasso y est lui-même admis en tant qu'élève à quatorze ans. En 1897, Picasso entre à l'Académie royale de Madrid. En 1900, il fait un premier séjour à Paris. Il y revient en 1901 et 1902. Il se lie d'amitié avec le poète Max Jacob, qui l'invite à partager sa chambre du boulevard Voltaire. À partir de 1904, il s'installe définitivement en France et emménage tout d'abord dans un misérable atelier de Montmartre, le « Bateau-Lavoir ». En 1916, alors que Picasso reste seul à Paris encore quasiment inconnu, Cocteau le persuade d'exécuter pour Diaghilev et ses Ballets russes les décors du ballet *Parade* (musique d'Erik Satie). Il rejoint ainsi la troupe en France, où il rencontre Olga Kokhlova, une des danseuses de la compagnie qu'il épouse l'année suivante et avec qui il a un fils, Paulo, en 1921. C'est durant cette période de prospérité et d'accalmie sentimentale que Picasso crée les décors et costumes de *Pulcinella*, œuvre d'esthétique néo-classique sur la musique d'Igor Stravinski.

Vera Nemchinova et Léonide Massine
dans *Le Tricorne*

Tamara Karsavina et Léonide Massine
dans *Le Tricorne*

Tamara Toumanova et Leonide Massine
dans *Le Tricorne*

III. PULCINELLA (1920)

Pulcinella, ballet avec chant en un acte et huit scènes, pour trois chanteurs solistes et orchestre de chambre d'après Giambattista Pergolesi (Jean-Baptiste Pergolèse ; 1710-1736).

PULCINELLA

LIVRET : Léonide Massine

MUSIQUE : Igor Stravinski

DÉCORS ET COSTUMES : Pablo Picasso

CHORÉGRAPHIE : Léonide Massine

CRÉATION MONDIALE : 15 mai 1920, Palais Garnier

INTERPRÈTES : Tamara Karsavina (Pimpinella), Léonide Massine (Pulcinella), Enrico Cecchetti (Il Dottore), Lubov Tchernicheva (Prudenza), Vera Nemtchinova (Rosetta)

DIRECTION DE L'ORCHESTRE : Ernest Ansermet

III.1. CONTEXTE DE CRÉATION

En avril 1917, les Ballets russes sont en tournée en France, puis en Italie (Rome, Naples). Alors que Picasso travaille sur *Parade*, Diaghilev et Massine rassemblent des matériaux pour un nouveau ballet, inspiré de la commedia dell'arte. Adaptant une pièce du théâtre napolitain du XVIIIe siècle, Massine écrit l'argument de *Pulcinella* quelques mois plus tard. De son côté, Diaghilev collecte des manuscrits attribués à Pergolèse et d'autres compositeurs italiens du XVIIIe siècle et propose à Stravinski de s'en servir pour composer une nouvelle musique de ballet. La perspective de ce travail séduit Stravinski que « la musique napolitaine de Pergolèse a toujours charmé par son caractère populaire et son exotisme espagnol. » Il accepte, non sans avoir au préalable hésité « devant la tâche délicate d'insuffler une vie nouvelle à des fragments épars et de construire un tout avec des morceaux détachés d'un musicien pour qui il a toujours ressenti une inclination et une tendresse particulières. »

Diaghilev lui fournit ainsi des copies de manuscrits provenant de bibliothèques italiennes et du British Museum.

III.2. ARGUMENT

L'argument choisi est tiré d'un recueil relatant les diverses aventures amoureuses de *Pulcinella*, personnage issu de la commedia dell'arte napolitaine. Pulcinella, qui signifie « petit poussin », est un personnage qui piaille pour attirer l'attention. Symbolisant la fourberie, il est souvent représenté comme un valet d'origine paysanne, rusé, grossier, simple, disgracieux, spirituel et gourmand.
Il est vêtu d'une large blouse de toile blanche, serrée au-dessus du ventre par une grosse ceinture de cuir, à laquelle un sabre en bois et une bourse sont attachées. Son pantalon est également très large. Son cou est orné d'une large collerette molle. Il est coiffé d'une sorte de grande calotte blanche ou d'un haut bonnet sans bord.

Pulcinella italien

Toutes les jeunes filles du pays soupirent d'amour pour Pulcinella, ce qui lui attire les foudres de leurs jeunes fiancés qui, jaloux, cherchent à l'éliminer. Florindo et Cloviello chantent une sérénade pour leurs fiancées respectives : Prudenza et Rosetta. Les deux jeunes femmes repoussent leurs avances et le père de Prudenza, un docteur, les chasse. Rosetta finit par danser pour Pulcinella et l'embrasse. Mais la fiancée de Pulcinella, assiste à la scène et les interrompt. Florindo et Cloviello mettent en œuvre une machination pour se débarrasser de Pulcinella. Pulcinella qui a eu vent du complot, combine avec Furbo le simulacre de son propre assassinat. Florindo et Cloviello croient poignarder à mort Pulcinella. Mais, coup de théâtre, celui-ci s'est fait remplacer par un sosie, lequel a feint de mourir pour déjouer leur complot. Pulcinella se déguise en magicien et vient ressusciter son double devant la foule assemblée. Au moment où Florindo et Cloviello viennent chercher leurs fiancées, Pulcinella apparaît et arrange tous les mariages. À commencer par le sien avec Pimpinella sous la bénédiction de son double, Furbo, qui prend l'aspect du magicien.

III.3. MUSIQUE

Avec *Pulcinella*, Stravinski, débute sa période de composition « néoclassique » au cours de laquelle il emprunte des thèmes, des procédés d'écriture ou des instrumentations aux compositeurs d'époques antérieures. Ainsi, entre 1919 et le 20 avril 1920, il s'inspire de nombreux manuscrits du XVIIIe siècle transmis par Diaghilev pour « écrire un ballet sur un scénario déterminé avec des scènes de différents caractères qui se succèdent les unes aux autres ». Les sources principales qu'il retient pour *Pulcinella* sont deux opéras comiques, des sonates en trio et autres œuvres instrumentales de Pergolèse et d'autres compositeurs italiens. Il « recompose » les harmonies et instrumente dans l'esprit du XVIIIe siècle c'est pourquoi la version initiale du ballet est écrite pour un orchestre de chambre (bois par deux sans clarinette, deux cors, trompette, trombone, et cordes se divisant en *concertino* (instruments solistes) et *ripieno* (le reste de l'orchestre) comme dans le *concerto grosso* traditionnel, avec l'intervention de trois chanteurs, qui ne représentent pas des personnages mais s'ajoutent parfois à l'orchestre à la manière d'instruments supplémentaires, comme pour commenter l'action. Il n'y a ni clarinette ni percussion.
La partition commence par une ouverture à laquelle succèdent les différentes parties du ballet. Celles-ci s'enchaînent ensuite le plus souvent sans interruption et font chacune appel à une combinaison instrumentale différente. Stravinski tire de son ballet une suite symphonique, la *Suite italienne*, dont une partie des numéros, précisés en gras, sont repris par l'Orchestre de Paris :

1. *Sinfonia*
2. *Serenata*
3. a) *Scherzino*
b) *Allegretto*
c) *Andantino*
4. *Tarantella*
5. *Toccata*
6. *Gavotta* (*con due variazioni*)
7. *Vivo*
8. a) *Minuetto*
b) *Finale*

Instrumentation :

2 flûtes (1 piccolo), 2 hautbois, 2 bassons
2 cors, 1 trompette, 1 trombone
5 violons I (dont 1 solo), 5 violons II (dont 1 solo), 5 altos (dont 1 solo), 4 violoncelles (dont 1 solo), 4 contrebasses (dont 1 solo)

Pulcinella : Sinfonia - Fichier audio 01

Pour la *Sinfonia*, Igor Stravinski propose une ouverture joyeuse et majestueuse dans laquelle l'ensemble de l'orchestre expose de manière homorythmique un thème exposé deux fois de suite **(jusqu'à 0'10)** et qui revient plusieurs fois au cours de la pièce **(à partir de 0'37, à partir 1'21)** tandis que, tour à tour, le basson, le hautbois, le violoncelle solo **(de 0'58 jusqu'à 1'04)** et le violon proposent des soli, ponctués par les cordes, les cuivres ou l'ensemble de l'orchestre. Le retour du thème par les cuivres **(à partir de 1'20)** puis par les violons **(à partir de 1'24)**, et les violons la seconde partie du thème **(à partir de 1'30)** permettent de conclure la pièce.

Pulcinella : Serenata - Scherzino - Fichier audio 02

En contraste, la *Serenata* **(jusqu'à 2'42)** débute par une complainte lente du hautbois solo soutenu par un ostinato rythmique des cordes **(jusqu'à 0'48)** avant que le thème ne soit repris par le violon **(à partir de 0'48)**. Les deux instruments réalisent un dialogue toujours complété par un ostinato des cordes tantôt à l'archet, tantôt en pizzicati (les cordes des violons sont pincées). Le timbre du hautbois et l'ostinato renforce le sentiment de tristesse de ce mouvement. La *Serenata* s'arrête avec le retour du thème au hautbois **(1'56 à 2'42)**.
Le *Scherzino* **(à partir de 2'44)**, qui enchaîne, est beaucoup plus rapide, joyeux et dansant. Alors que dans la *Serenata* le hautbois donnait un caractère très mélancolique, son association aux flûtes et bassons lui donne un caractère pastoral dans le *Scherzino*.

Pulcinella : Vivo - Fichier audio 03

Dans le *Vivo*, Stravinski utilise la contrebasse et les trombones pour donner un caractère clownesque au morceau. Les trombones et les cors exposent le thème puis laissent place aux violoncelles et contrebasses dans le registre grave avant de jouer ensemble puis de dialoguer en reprenant le thème initial **(à partir de 0'20 puis à partir de 0'40 et à partir de 1'09).**

Pulcinella : Finale - Fichier audio 04

Le *Finale* **(à partir de 2'28)** reprend des thèmes proposés par Stravinski dans l'ensemble de *Pulcinella*. Il débute de manière très enlevée dans un tutti orchestral homorythmique. Stravinski propose ensuite une partie plus legato (liée) aux cordes **(à partir de 2'40)** et entraîne l'auditeur dans un enchaînement d'atmosphères qui rappellent le caractère clownesque **(à partir de 2'58),** le caractère mélancolique **(à partir de 3'22)**, ou le caractère sensuel **(à partir de 3'52, même thème qu'à partir de 2'40)** introduits dans son ballet.

III.4. ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES D'IGOR STRAVINSKI

Issu d'une famille de musiciens, Igor Stravinski est né le 17 juin 1882 à Oranienburg (actuellement Lomonossov) en Russie. Son père, chanteur, et sa mère, pianiste, ne souhaitent pas qu'il fasse une carrière de musicien. Il suit donc des cours de Droit à l'université de Saint-Pétersbourg à partir de 1901 mais, parallèlement, prend des leçons d'harmonie et de contrepoint. Et, à la mort de son père (1902), sous l'influence de Nicola Rimski-Korsakov qui lui enseigne la composition et l'orchestration, il abandonne peu à peu le droit pour se consacrer entièrement à la musique. Grâce à lui, Stravinski rencontre Diaghilev qui lui commande *L'Oiseau de feu* (1910). Le triomphe du ballet permet au compositeur de connaître un succès international immédiat. Diaghilev lui fait aussitôt une seconde commande pour sa compagnie, *Petrouchka* (1911), qui connaît également le succès. Stravinski compose ensuite régulièrement pour les Ballets russes jusqu'à la mort de Diaghilev. En 1913, *Le Sacre du printemps* dans la chorégraphie de Nijinski provoque un scandale public. Durant la Première Guerre mondiale, il séjourne en Suisse avant de revenir en France, où, en raison de ses problèmes financiers liés à la révolution russe de 1917, il vit deux ans avec sa famille chez Coco Chanel. Par ailleurs, la fréquentation de Cocteau et des compositeurs français l'amène à développer une esthétique néoclassique dont la première œuvre est la commande de Diaghilev : *Pulcinella*.

Tamara Karsavina (Pimpinella), Léonide Massine (Pulcinella), Enrico Cecchetti (Il Dottore), Lubov Tchernicheva (Prudenza) dans *Pulcinella*

IV. LE TRAIN BLEU (1924)

LE TRAIN BLEU

CRÉATION : 20 juin 1924
Ballet en 1 acte et 3 tableaux

SCÉNARIO : Jean Cocteau

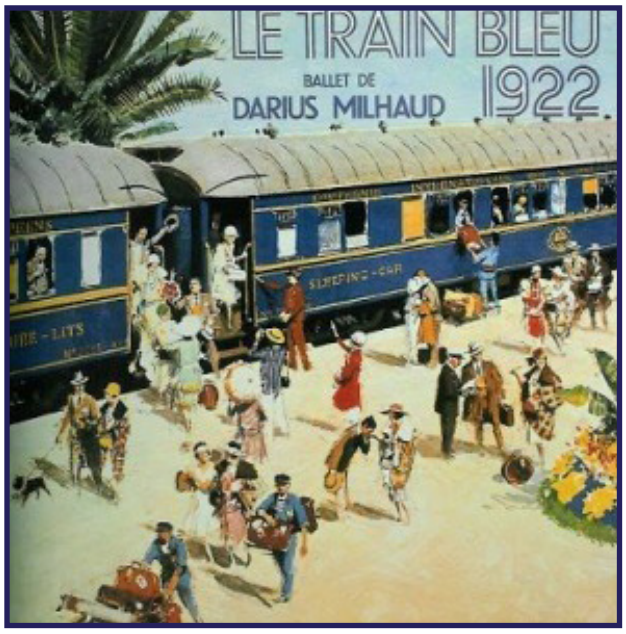
MUSIQUE : Darius Milhaud

CHORÉGRAPHIE : Bronislava Nijinska

DÉCORS : Henri Laurens

RIDEAU DE SCÈNE : Pablo Picasso

COSTUMES : Gabrielle Chanel



IV.1. CONTEXTE DE CRÉATION

En 1923, Diaghilev commande à Cocteau un ballet célébrant l'insouciance des années folles. Ce sera l'opérette dansée *Le Train bleu*. Pour établir l'argument, Cocteau se souvient :
« 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 frivolité. »
Coco Chanel, chargée des costumes, propose des costumes proches de ceux utilisés dans la réalité. Ils reflètent l'envie d'émancipation de la femme qui fait du sport et se « libère ». Edmonde Charles-Roux décrit ainsi les costumes créés par Chanel :
« Maillots-chandails, taillés dans un jersey qui moulait assez imparfaitement le corps, laissant apparaître un bout de caleçon arrêté à mi-cuisse. Gabrielle n'avait pas cherché à faire pittoresque mais à parer ses danseurs des charmes du réel. »

IV.2. ARGUMENT

Le ballet *Le Train bleu*, sous-titré « opérette dansée », est une parodie burlesque de la société des années 1920 célébrant la fête du corps retrouvé.
Bien que son titre le laisse penser, il n'y a pas de train dans ce ballet axé sur l'hédonisme, mais le Train bleu, fameux train reliant alors Paris à la Côte d'Azur, a amené les danseurs dans la station balnéaire où se situe l'action. À travers quatre personnages principaux, Beau Gosse, Perlouse, la Championne de tennis, le Golfeur, et de nombreuses jolies filles et beaux garçons en maillot de bain, Cocteau évoque la société riche et frivole d'après-guerre qui s'amuse pour oublier l'horreur de la Grande Guerre. Ils bronzent, font du sport, paradent, minaudent, exhibent leurs corps musclés et leur jeunesse, flirtent et immortalisent le tout par des photos pour montrer leur belle vie.
Dans le dernier tableau, la Championne de tennis et le Golfeur se battent à coup de club et de raquette, tout en prenant la pause avec sourire jusqu'aux dents pour les photos qui paraîtront dans le journal du lendemain puis se battent aussitôt la photo terminée.

IV.3. MUSIQUE

En ce qui concerne la musique, Darius Milhaud se souvient :
« *Le Train Bleu* était une opérette sans paroles. En me demandant de traiter ce sujet de Cocteau, léger, spirituel, 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. »[4]

Milhaud conçoit sa musique comme une suite de pièces qu'il adapte ensuite facilement en une suite symphoniques dont une partie des numéros, précisés en gras, sont repris par l'Orchestre de Paris. Les références internet précisées ci-dessous dans le commentaire d'écoute vous permettent de consulter les extraits sonores.

0. Introduction
1. *Chœur des Poules et des Gigolos*
2. *Entrée de Beau-Gosse*
3. *Entrée de Perlouse*
4. *Rentrée de Beau-Gosse*
5. *Chœur des Poules et des Gigolos (Farce des cabines et scène de l'avion)*
6. *Entrée de la championne de tennis – couplet avec Beau-Gosse*
7. *Entrée du joueur de golf et valse avec Perlouse*
8. *Introduction et duo Beau-Gosse et Perlouse*
9. *Chœur des Poules et des Gigolos* : fugue de l'engueulade
10. *Finale du chapeau*

Instrumentation :

2 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 1 cor anglais, 3 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba
Timbales, batterie
Violons I et II, altos, violoncelles et contrebasses

Milhaud propose une introduction du *Train bleu* lente et majestueuse à laquelle les cuivres et les timbales donnent un caractère très hiératique. Le compositeur souhaite plonger l'auditeur dans l'atmosphère chaude des plages de la Côte d'Azur.
Il expose ensuite une série de dix numéros dans lesquels il adopte souvent le plan tripartite ABA', dit plan da capo.

N°1 : Le chœur des poules et des gigolos - Extrait sonore sur internet : https://www.youtube.com/watch?v=gu0mg0YPOpQ

Le Chœur des Poules et des gigolos est d'un caractère joyeux et léger. Les flûtes, clarinettes et violons exposent le thème régulièrement repris au cours du numéro **(à partir de 0'14, à partir de 0'56),** notamment en tutti pour conclure **à partir de 1'09**. Dans le développement, Milhaud introduit la trompette et le tambour pour caractériser les gigolos tandis qu'il propose des passages legato aux violons évoquant la sensualité des « poules » accompagnés des cuivres, et notamment le tuba, qui évoquent les gigolos.

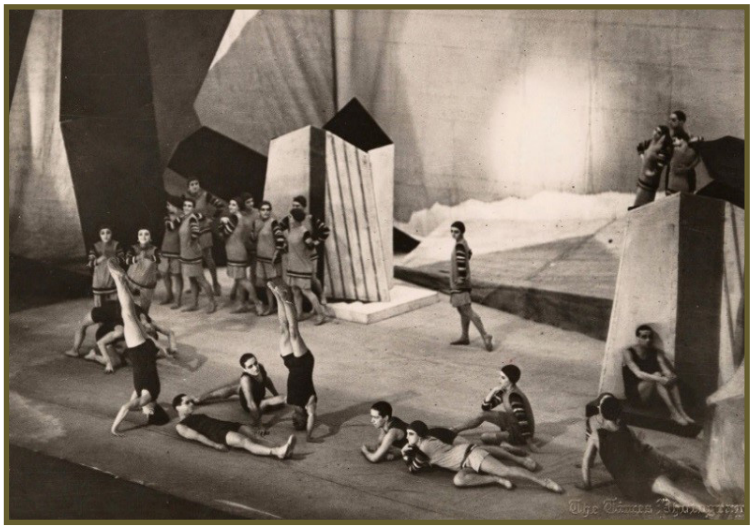
N°7 : La valse avec Perlouse - Extrait sonore sur internet : https://www.youtube.com/watch?v=5aZTyd-aiqY (à partir de 2'20)

Après l'entrée du joueur de golf, Milhaud compose une valse dont le thème est exposé deux fois à la trompette avec accompagnement de cordes, bois et cors puis les cordes. Il est repris deux fois dans le numéro, **à partir de 2'56 puis à partir de 4'08.**

N°5 : Chœur des poules et des gigolos (Farce des cabines et Scène de l'avion) - Extrait sonore sur internet : https://www.youtube.com/watch?v=VU0zUWZpK28 (à partir de 3'06)

Milhaud débute son numéro avec deux nouveaux thèmes, l'un très enlevé et rythmé **(à partir de 3'06, repris à partir de 3'56)** et l'autre plus legato **(à partir de 3'36),** le second chœur des poules et des gigolos (Farce des cabines et Scène de l'avion) reprend une instrumentation avec la caisse claire et les cuivres pour évoquer les gigolos, tandis que les violons symbolisent les poules. Puis, après une transition dans le registre aigu du violon, Milhaud reprend le thème des poules et des gigolos déjà exposé dans le n°1 **(à partir de 4'44)**.

Photographies du *Train bleu*, vers 1924



Lydia Sokolova, Anton Dolin, Leon Woïzikovsky, Bronislava Nijinska dans *Le Train bleu* (1924)

IV.4. ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES DES CRÉATEURS

Jean Cocteau (1889-1963)

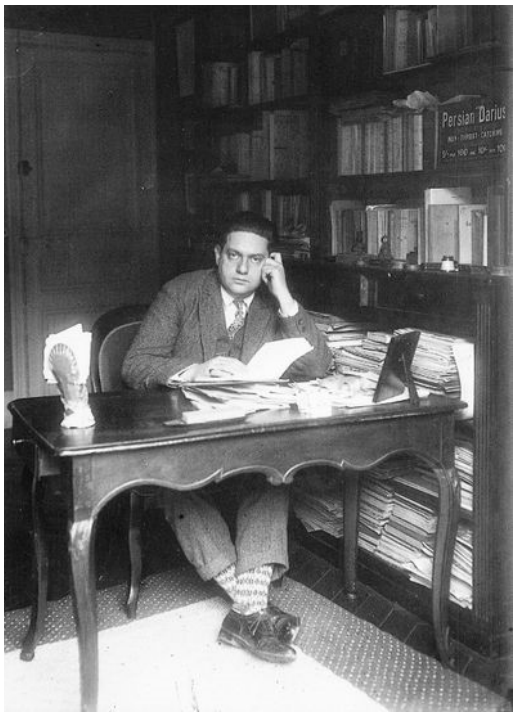
Né à Maisons-Laffitte, le 5 juillet 1889 dans une famille de la grande bourgeoisie parisienne, Jean Cocteau fait ses études au lycée Condorcet à Paris. Il est âgé de neuf ans lorsque son père se suicide. Artiste et esthète au tempérament de dandy, il publie ses premiers poèmes dès 1909 et devient une des figures à la mode du Tout-Paris et des salons parisiens grâce en partie à son parrain, Marcel Proust. En 1913, la création du *Sacre du Printemps* de Stravinski avec les Ballets russes de Diaghilev est pour lui une révélation, qui influence l'ensemble de son œuvre protéiforme. Engagé comme ambulancier pendant la Première Guerre mondiale, il se lie d'amitié avec Guillaume Apollinaire. Après la création avant-gardiste de *Parade*, Cocteau collabore plusieurs fois pour la compagnie de Diaghilev, notamment pour *Le Train bleu* et *Les Biches*.

Jean Cocteau vers 1920

S'il brille dans les salons parisiens, Cocteau préfère la Côte d'Azur, qui lui permet de fuir la société parisienne qu'il hait mais dont il ne peut se passer. Il sait frapper aux bonnes portes pour trouver un mécène. Coco Chanel lui a toujours fait confiance et n'a jamais hésité à payer ses traites, ni à créer les costumes de ballets avant-gardistes, notamment pour *Le Train bleu*. Cocteau fréquente les fameuses soirées de Misia Sert, côtoie les comtesses de Greffulhe et de Chevigné, qui ont inspiré à Proust le personnage de la duchesse de Guermantes, ainsi que les Polignac et Étienne de Beaumont.

Darius Milhaud (1892-1974)

Darius Milhaud est né le 4 septembre 1892 à Aix-en-Provence. Il se désigne comme « Français de Provence, de religion israélite »[5]. Fils unique d'un couple de musiciens amateurs - son père fonde la Société Musicale d'Aix en Provence, et sa mère, Sophie Allatini chante les chants traditionnels juifs -, il montre des dons précoces pour le violon et la composition qu'il étudie dans sa ville natale. En 1904, l'audition du *Quatuor* de Debussy est une révélation. En 1909, il s'installe à Paris pour étudier au Conservatoire de Paris. Il suit les cours d'harmonie de Xavier Leroux, les cours de fugue de Charles Marie Widor, fait la connaissance d'Arthur Honegger dans le cours de contrepoint d'André Gédalge et se rapproche également des jeunes compositeurs Jacques Ibert et Georges Auric. Il est également auditeur du cours d'analyse musicale de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum. Alors qu'en 1915, il termine le Conservatoire, l'année suivante, Milhaud accompagne Paul Claudel à Rio de Janeiro en qualité de secrétaire d'ambassade. Son séjour sud-américain le marque durablement et l'amène à développer un langage musical dans lequel il explore les principes de la polytonalité. Rentré à Paris en 1918, Milhaud rejoint Cocteau, Satie et les « Nouveaux Jeunes » qu'Henri Collet nomme le *Groupe des Six*. Compositeur mais aussi chef d'orchestre, critique musical et conférencier, Milhaud s'impose dans le Paris des années folles mais également à Londres et aux États-Unis. Le 21 février 1920, il crée avec beaucoup de succès *Le Bœuf sur le toit*, fantaisie sur des thèmes sud-américains (argument de Cocteau, décors de Dufy, masques de Fauconnet) au Théâtre des Champs-Élysées et participe à la création des *Mariés de la Tour Eiffel* (1921) sous la houlette de Cocteau et Satie. Le 6 juin 1921 a lieu la création du ballet *L'Homme et son désir* pour les Ballets suédois. Il s'intéresse aussi à la musique de chambre, à l'opéra et à la musique de film.



Darius Milhaud dans les années 1920

Bronislava Nijinska (1890-1972)

Fille du couple de danseurs polonais, Eleonora Bereda et Thomas Nijinski, et sœur du célèbre danseur Vaslav Nijinski, Bronislava Nijinska est née le 8 janvier 1891 à Minsk en Russie. Ses parents lui enseignent de nombreuses danses folkloriques polonaises, hongroises et russes tandis qu'elle est formée à la danse classique par Enrico Cecchetti qui lui permet d'intégrer l'école impériale de ballet de Saint-Pétersbourg. Elle acquiert ses premières expériences professionnelles avec le ballet du Théâtre Mariinski. Toutefois, dès 1909, elle fait partie des Ballets russes de Diaghilev. Elle danse dans *Le Carnaval* et *Schéhérazade* de Michel Fokine. Elle est remarquée dans le rôle de la danseuse de rue dans *Petrouchka* (1911) de Fokine. Mais la plus grande influence dans la carrière de Nijinska est celle de son frère, Vaslav Nijinski, qu'elle assiste dans sa création du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1912) et du *Sacre du Printemps* (1913). En 1915, elle présente ses premiers solos avant, quatre ans plus tard, d'ouvrir une école de danse à Kiev, l'École du mouvement, où Serge Lifar est l'un de ses élèves. En 1921, à la faveur d'une brouille entre Diaghilev et son maître de ballet Massine, elle est engagée comme chorégraphe des Ballets russes. Elle crée *Renard* (1922) et *Les Noces* (1923) sur des musiques de Stravinski. En 1924, elle chorégraphie *Le Train bleu*, *Les Fâcheux* (musique d'Auric) et *Les Biches* (musique de Poulenc).

Coco Chanel (1883-1971)

Gabrielle Bonheur Chasnel, dite Coco Chanel, est née à Saumur en 1883. Orpheline à douze ans, elle grandit dans un orphelinat avec ses sœurs. À dix-huit ans, elle apprend la couture auprès de sa tante et débute sa carrière en 1903 dans un atelier qui fabrique trousseaux et layettes. Dès 1907, attirée par la scène, Coco Chanel se produit dans les cafés de Vichy, où, chantant « Qui qu'a vu Coco sur le Trocadéro ? », elle prend le surnom de « Coco ». Elle y rencontre son futur protecteur, Etienne Balsan, qui l'introduit dans la vie mondaine et lui présente Arthur Capel, dit Boy Capel, joueur de polo dont elle devient la maîtresse. Boy la convainc de se lancer dans la fabrication de chapeaux et, en 1910, lui prête de quoi créer un salon de modiste, rue Cambon à Paris. Entre 1913

et 1915, grâce à lui, Chanel ouvre des boutiques à Deauville et Biarritz, où la haute société se réfugie un temps pendant la Grande Guerre. Ses chapeaux simples et sophistiqués sont très appréciés.

Très inspirée par la mode masculine, Chanel est l'une des premières à lancer la mode des cheveux courts, et s'oppose résolument à la sophistication prônée par le couturier Paul Poiret. Elle privilégie une simplicité très étudiée, des tenues pratiques, crée les premiers pantalons pour femmes, la jupe plissée courte, le tailleur orné de poches. Elle propose une mode qui joue avec les codes féminins/masculins et s'inspire du vêtement de sport des lieux balnéaires (golf, tennis, plage, nautisme). Elle crée des robes droites et propose des tenues conférant à la femme une allure androgyne. Au sortir de la guerre, son entreprise est prospère et emploie environ 300 ouvrières. En 1921, elle est la première créatrice à lancer son parfum, le célèbre N°5 de Chanel.

Pendant l'entre-deux-guerres, Chanel est proche des artistes parisiens. Elle dessine les costumes pour les pièces de Cocteau, est amie avec Marcel Proust, Toulouse-Lautrec et Auguste Renoir. En 1920, elle rencontre pour la première fois Diaghilev lors d'un séjour à Venise grâce à son amie Misia Sert. Elle tombe aussitôt sous le charme du directeur des Ballets russes. De retour à Paris, lorsqu'elle apprend la venue de Diaghilev, elle cherche à le voir et devient l'une de ses mécènes.

Lydia Sokolova, Anton Dolin, Leon Woïzikovsky et Bronislava Nijinska dans *Le Train bleu* (1924)

Cocteau entouré des créateurs du *Train bleu* (1924) Lydia Sokolova, Anton Dolin, Leon Woïzikovsky, Bronislava Nijinska

V. LES BICHES (1924)

LES BICHES
ballet en un acte avec chants sur des paroles du XVIIe siècle

LIVRET : Jean Cocteau

CHORÉGRAPHIE : Bronislava Nijinska

MUSIQUE : Francis Poulenc

DÉCORS ET COSTUMES : Marie Laurencin

RÉALISATION DES DÉCORS : le prince Alexandre Scherva-chidzé

CRÉATION : 6 janvier 1924 au Théâtre de Monte-Carlo.

INTERPRÈTES : **Bronislava Nijinska** (l'Hôtesse), Vera Nemtchinova (la Dame en bleu), Alexandra Danilova, Lubov Tchernitcheva et Lydia Sokolova (les jeunes filles en gris), Felia Doubrovska, Ninette de Valois, Anton Dolin, Léon Wojcikowski, Anatole Vilzak et Nicolas Zverev (les trois sportifs).

V.1. CONTEXTE DE LA CRÉATION DES BICHES

En 1923, alors qu'il souhaite proposer une version moderne du ballet conçu par Fokine, *Les Sylphides* (1909), pour lequel Alexandre Glazounov a orchestré diverses pièces de Frédéric Chopin, Diaghilev commande une musique pour « un ballet d'atmosphère » au jeune compositeur français Francis Poulenc, membre du groupe des Six, comme Darius Milhaud.
Poulenc s'inspire de l'ambiance libertine évoquée par les toiles d'Antoine Watteau (1684-1721) représentant Louis XV (1710-1774) et ses jeunes maitresses s'ébattant dans les sous-bois. L'endroit légendaire où le monarque faisait ses fredaines se situait dans un quartier de Versailles nommé Le Parc aux Cerfs, d'où le terme dérivé de « biches ».
Le mot « biches », choisi pour le titre, renvoie par ailleurs à la fois aux femmes enfants et aux femmes aux mœurs légères appelées aussi « cocottes » ou « poules ».

La fête de l'amour de Jean-Antoine Watteau (1718-1719)

Qualifié parfois de « ballet érotique », *Les Biches* est bien plus qu'un simple divertissement. Il plonge le spectateur dans la grande modernité des années folles et fait revivre un instant ces femmes pionnières qui ont eu le courage de faire face à la désapprobation de la société durant la décennie 1920-1930. Certains curés refusaient d'accorder la communion aux femmes portant les cheveux courts.

La peintre Marie Laurencin conçoit des décors et costumes inspirés de la mode et de l'atmosphère des années folles.

Esquisse du rideau de scène de Marie Laurencin pour *Les Biches* (1924)

Aquarelle de *Marie Laurencin* pour *Les Biches*

V.2. ARGUMENT

Si *Les Biches* n'est pas un ballet abstrait, c'est-à-dire sans références et sans significations autres que le déploiement de figures chorégraphiques, il ne possède pas d'argument narratif traditionnel. Il n'y a pas de fable structurée, avec une action et un sens clair, ni de véritables personnages, mais plutôt des types humains conduits par des pulsions et liés par des rapports de désir et de plaisir. Poulenc décrit l'œuvre comme « *une réception dans un salon contemporain baigné d›une atmosphère de libertinage que vous ressentez seulement si vous êtes initié, mais dont une jeune fille innocente ne serait pas consciente.* »

Il résume en quelques mots l'argument :

> *« Une vingtaine de femmes ravissantes et coquettes, trois solides beaux gars en costume de rameurs, réunis, par une chaude journée de juillet, dans un énorme salon blanc ayant comme seul meuble un immense canapé bleu-Laurencin, j'estimais que cela suffisait à créer l'atmosphère érotique que je souhaitais : l'atmosphère de mes vingt ans. »*

V. 3 MUSIQUE

Pour évoquer les amours ambiguës du ballet, le compositeur conçoit, dans l'esprit des *Sylphides*, une suite de pièces indépendantes les unes des autres ne cherchant pas à traduire un argument, mais plutôt à juxtaposer des climats différents comme dans les traditionnelles suites de danse de l'époque baroque. Poulenc tire ensuite une suite symphonique à partir des principaux numéros instrumentaux de la musique de son ballet dont une partie des numéros, précisés en gras, sont repris par l'Orchestre de Paris :

1. *Rondeau*
2. *Adagietto*
3. ***Rag-Mazurka***
4. *Andantino*
4. ***Final***

Instrumentation :

2 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contrebasson
4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba
Timbales, batterie, glockenspiel, célesta
Harpe
Violons I et II, altos, violoncelles et contrebasses

Les Biches : Rag-Mazurka - Fichier audio 08

Le *Rag-mazurka* est un mouvement rapide, joyeux aux changements de rythmes fréquents tantôt influencés par le ragtime (rythme binaire syncopé), genre précurseur du jazz alors très en vogue dans les salons parisiens, tantôt par la mazurka (rythme ternaire), danse traditionnelle polonaise très en vogue au XIXe siècle. Le numéro oscille ainsi toujours entre deux atmosphères très différentes et Poulenc crée une dynamique joyeuse et dansante en confiant des thèmes ou bouts de thèmes tour à tour à chaque instrument de l'orchestre. Il débute par un presto à trois temps et l'exposition d'un thème aux hautbois et cor anglais qui sera repris à partir 4'38 avant la conclusion du numéro. À partir de 1'03, les flûtes, hautbois, clarinettes, violons, altos et violoncelles exposent un thème scandé par les bassons, trompettes, contrebasses, le tambour puis le tambour militaire et le petit tambour ce qui confère à cette marche un caractère martial. En contraste, à partir de 1'22, on retrouve une rythmique et un esprit espiègle proche du premier thème. Vers 2'54, Poulenc propose un nouveau passage plus martial dans lequel il fait référence à la *Polonaise en fa dièse mineur* de Frédéric Chopin. Après le retour du thème du début à partir 4'38, l'évocation du thème au caractère martial à partir de 4'56, Poulenc conclut son numéro très calmement avec un passage legato des cordes et des bois, un solo du tuba (5'40) et, après un passage des bois, cuivres et cordes, un accord très sec d'une partie de l'orchestre en guise de point final.

Les Biches : Finale - Fichier audio 09

Le *Finale*, Presto, est très joyeux et très rapide. Poulenc y expose un thème qui sera repris à partir de 2'51 peu avant la conclusion (à partir de 3'15). Dans son développement, il propose une succession de thèmes variés évoquant l'ensemble des atmosphères de son ballet et inspirés parfois de ses confrères. Faisant écho à son rag-mazurka, à partir de 1'30, il reprend un ragtime tandis que plusieurs passages rappellent des œuvres de Stravinski, tel le thème qu'il propose à partir de 1'53, qui évoque *L'Histoire du soldat*. À partir de 2'26, Poulenc compose un passage plus legato (lié) auquel l'introduction du glockenspiel confère un aspect un peu féérique comme dans certaines œuvres de Tchaïkovski.

V.4. ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES DES CRÉATEURS

Marie Laurencin (1883-1956)

Marie Laurencin est née à Paris le 31 octobre 1883. En 1903-1904, elle fréquente l'Académie Humbert et y rencontre Georges Braque qui l'introduit auprès de Picasso et des artistes du Bateau-Lavoir de Montmartre. À partir de 1907, elle expose au Salon des Indépendants. Elle peint alors des portraits, des autoportraits et des groupes de personnages. Compagne et muse du poète Guillaume Apollinaire jusqu'en 1912, elle est, un temps, sensible au fauvisme. Elle simplifie et idéalise les formes sous l'influence des peintres cubistes. À partir de 1910, sa palette vire au gris, au rose, aux tons pastel. La guerre la prive de ses nouveaux marchands, des ressortissants allemands. En 1914, elle épouse le peintre Otto von Watgen. Dès la déclaration de guerre, le couple s'exile en Espagne (1914 à 1920). Marie Laurencin divorce de son mari et revient à Paris en 1921. Paul Guillaume, qu'elle a certainement rencontré grâce à Apollinaire vers 1912, devient un temps son marchand dans les années 1920. À cette époque, elle commence à peindre des personnages féminins élancés et vaporeux qu'elle met également en scène. Elle devient portraitiste officielle du milieu mondain féminin parisien et développe dans ses œuvres un goût pour la métamorphose, réunissant deux de ses thèmes favoris, les jeunes femmes et les animaux, d'où sa participation aux *Biches* pour les Ballets russes.

Francis Poulenc (1899-1963)

Francis Poulenc est né à Paris le 7 janvier 1899 dans une famille bourgeoise et fortunée : son père, Émile Poulenc, dirige un laboratoire pharmaceutique, Poulenc Frères, qui fusionnera en 1928 avec la Société chimique des usines du Rhône pour donner naissance à Rhône-Poulenc. Formé en dehors de l'enseignement officiel, il étudie le piano avec l'Espagnol Ricardo Viñes, qui l'initie à la musique de Gabriel Fauré, Debussy, Ravel, Falla, et le présente à Satie et Auric. Entre 1921 et 1924, Poulenc approfondit l'étude de la composition auprès de Charles Koechlin. Entre 1917 et 1923, membre du groupe des Six, il compose des œuvres brèves qui sont alors très à la mode : *Trois Mouvements perpétuels* pour piano (1918), *Le Bestiaire*, six mélodies sur des poèmes d'Apollinaire (1919), *Cocardes*, trois chansons populaires sur des poèmes de Jean Cocteau (1919) et collabore, avec Auric, Germaine Tailleferre, Milhaud et Arthur Honegger pour *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921).
Parallèlement à sa formation musicale, depuis son enfance, Poulenc est lié d'amitié avec Raymonde Linossier, qui disparaît très jeune mais qui est le « véritable ferment intellectuel de son adolescence » et son initiatrice en littérature.

Avec elle, il fréquente la célèbre librairie de la rue de l'Odéon, Aux Amis des Livres, tenue par Adrienne Monnier. Il rencontre ainsi Paul Valéry, André Gide, Paul Claudel, Valery Larbaud, Léon-Paul Fargue, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard ainsi que les Américaines Sylvia Beach, Gertrude Stein et Alice Toklas. Francis Poulenc fait aussi la connaissance de nombreux peintres, tels Picasso, Juan Gris, Braque, Amedeo Modigliani, Derain et Laurencin, avec qui il collabore lors de la création de sa première œuvre pour grand orchestre : *Les Biches*. La commande et la réussite des *Biches* lance véritablement la carrière de compositeur de Poulenc. À ce propos, il confie à Claude Rostand :
« Je vois cette collaboration aux Ballets russes comme une chance inespérée, un grand bonheur, le plus chaud de mes souvenirs de jeunesse. »

Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*

Francis Poulenc

Claude Rostand a défini Francis Poulenc ainsi :
« Il y a chez lui du moine et du voyou. »

VI. L'ORCHESTRE ET LE CHEF D'ORCHESTRE

VI. 1. LE PREMIER ORCHESTRE SYMPHONIQUE

L'orchestre symphonique apparaît au XVIIIe siècle. Pour répondre aux besoins de la symphonie, on réunit plusieurs familles d'instruments : les instruments à cordes frottées (violons, altos, violoncelles, contrebasses), les instruments à vents divisés en deux "sous-familles" : les bois qui comprennent les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les bassons et contrebassons ; et la "sous-famille" des cuivres : trompettes, trombones, tubas. Les percussions constituent la troisième grande famille d'instruments d'un orchestre symphonique.
Au début, l'orchestre comprend entre 35 et 40 musiciens. Le pupitre des cordes compte environ 25 musiciens et celui des vents entre 4 et 10 musiciens selon les compositeurs.

Entre le XVIIIe siècle et la fin du XIXe, la taille de l'orchestre est multipliée par deux et peut atteindre une centaine de musiciens chez des compositeurs comme Gustav Mahler.

Les familles d'instruments

LES CORDES FROTTÉES	LES INSTRUMENTS À VENT		LES PERCUSSIONS
	LES BOIS	LES CUIVRES	
Violons	Flûtes	Cors	Timbales
Altos	Hautbois	Trompettes	Tambours, tambour militaire, caisse claire, glockenspiel,....
Violoncelles	Clarinettes	Trombones	Triangle, castagnettes....
Contrebasses	Bassons	Tubas	

Mannheim (vers 1750) :le berceau de l'orchestre symphonique.

C'est dans cette ville allemande, dès les années 1720, que la musique connaît un essor important. Karl Theodor, Electeur palatin de la Chapelle princière, réunit vers 1750, un ensemble de musiciens sous la direction de Johann Stamitz (1717-1757). Ce cercle musical devient une véritable école où des compositeurs comme Mozart viendront se former.

Les compositeurs de l'Ecole de Mannheim, Stamitz et Christian Cannabich, développent une écriture musicale comprenant des nuances et des coups d'archets notés avec précision, ce qui n'était pas le cas auparavant. Ils installent la forme de la symphonie classique en quatre mouvements avec l'ajout de quelques instruments à vent : le hautbois, le basson, et le cor.

Symphonie, « symphonia » en latin ou « sumphônia » en grec, veut dire accord de sons.
Une symphonie est une œuvre musicale jouée par de nombreux exécutants ; généralement entre 26 et 30 violonistes, entre 10 et 12 altistes, entre 10 à 8 violoncellistes, 6 à 8 contrebasses, plus les bois, les cuivres, les percussions, parfois une ou plusieurs harpes, un célesta, un orgue.... Le nombre de musiciens sur scène atteint généralement 85 à 90, parfois moins, notamment pour les symphonies de Haydn ou de Mozart, ou parfois davantage comme pour certaines symphonies composées plus récemment.
La symphonie est, à partir du XVIIIe siècle, le genre orchestral le plus important de la musique occidentale. Elle se caractérise par :

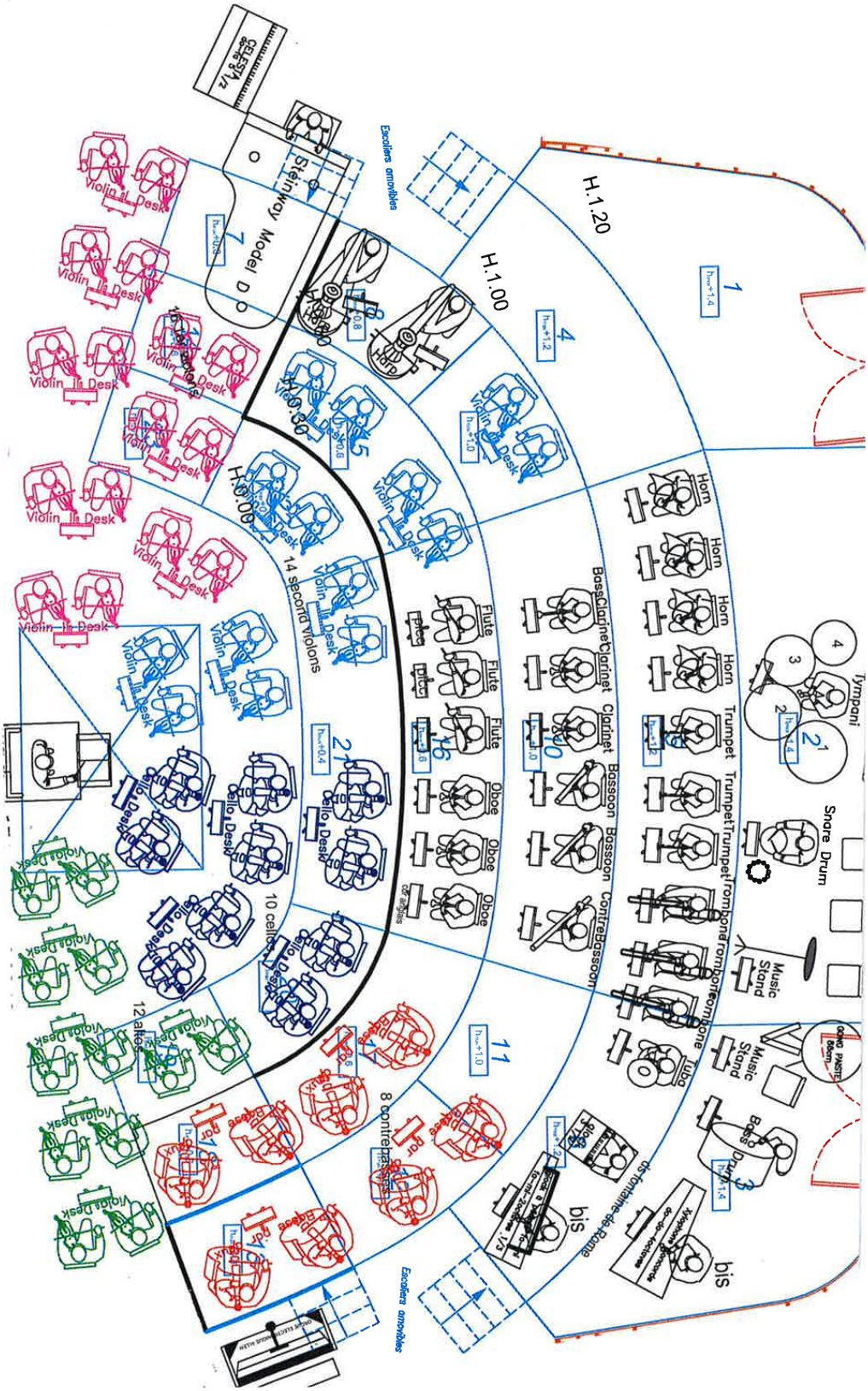
- l'emploi de l'orchestre comme ensemble-masse, sans qu'il y ait comme dans un concerto, dialogue permanent entre l'ensemble des instruments et un soliste ;
- un plan en 4 mouvements généralement constitué comme suit : un mouvement allant et rythmé, dit « allegro » ; un mouvement lent, dit « adagio » ou « andante » ; un troisième mouvement plutôt dansant, aussi appelé « scherzo », et un finale, mouvement rapide et brillant ;
- des proportions qui, après Haydn, « fondateur » de la symphonie au sens moderne, et à partir de Beethoven, tendent à être du plus en plus importantes. En effet, une symphonie dure généralement 45 à 50 minutes, mais certaines sont plus longues, jusqu'à lh30 chez Gustav Mahler...

VI. 2. L'ORGANISATION DE L'ORCHESTRE SUR SCÈNE

La disposition des instruments de l'orchestre privilégie des considérations acoustiques au profit de la clarté du discours musical. Un instrument comme le triangle, bien que de taille petite, est installé au fond car son timbre traverse la salle, on dit qu'il projette le son. En somme, plus un instrument a un timbre perçant et un potentiel dynamique puissant, plus il est au fond de l'orchestre. Ainsi, les instruments à cordes se situent devant, puis les bois, les cuivres et les percussions.

Sur la page suivante, on voit l'implantation d'un orchestre symphonique sur scène :

Il y a en tout 30 violonistes, 12 altistes, 10 violoncellistes, 8 contrebassistes, 3 flûtistes, 3 hautboïstes, 3 clarinettistes, 3 bassonistes (soit 12 bois), 4 cornistes, 3 trompettistes, 3 trombonistes, 1 tubiste, (soit 11 cuivres), 6 percussionnistes, 2 harpistes + 1piano et un célesta. Au total, 93 musiciens s'apprêtent à jouer une symphonie qui sera dirigée par une seule personne, le chef d'orchestre.



- les violons 1
- les violons 2
- les altos
- les violoncelles
- les contrebasses
- les vents sont placés devant les cuivres :

- les bois sont sur 2 rangées : flûte, hautbois (oboe), clarinette basse (bassclarinet) , clarinettes, bassons et conrebasson (bassoons- contrebassoon) ;
- les cuivres sur sur 1 rangée : cors (horns) ; trompettes (trumpets) ; trombones ; tuba.

- les percussions

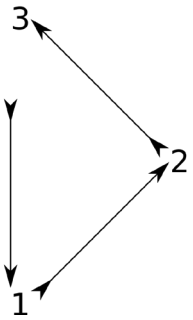
VI. 3. UN CHEF D'ORCHESTRE POUR DIRIGER

Le rôle du chef d'orchestre est essentiel. Il doit veiller à la cohésion sonore du groupe (env. 80 personnes, parfois plus..) et à ce que chaque musicien, respecte bien les signes écrits sur la partition (notes, nuances, vitesse...). Pour cela il existe des codes. Ce sont les gestes du chef appelés « la battue » qui donnent ces indications.
Chaque chef d'orchestre a sa propre lecture de l'œuvre qu'il dirige. Avec ses gestes et/ou sa baguette, il transmet cette sensibilité aux musiciens en leur demandant de faire des nuances ou des changements de tempi qui ne sont pas forcément indiqués sur la partition d'orchestre.
Lorsque l'orchestre était de petite taille, dans la première moitié du XVIIIe siècle, c'était le premier violon solo qui dirigeait avec son archet. A la fin du XVIIIe siècle, le rôle du chef d'orchestre s'est séparé de celui du premier violon solo ; la mèche blanche de l'archet qui était un repère pour l'ensemble des musiciens a été matérialisée en baguette blanche, plus visible. D'ailleurs, Edouard Deldevez, chef d'orchestre français du XIXe siècle, appelle la baguette « l'archet du chef d'orchestre »; il différencie l'archet du bâton du chef qui lui, est de plus grosse facture.

Chaque chef d'orchestre lit la partition qu'il dirige avec sa propre sensibilité…

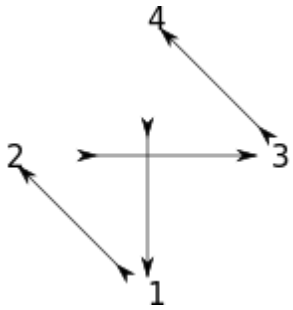
La battue à 2 temps

La baguette descend sur le 1er temps et remonte sur le 2e.



La battue à 3 temps

La baguette descend sur le 1er temps, remonte en oblique sur le 2e et le 3e, pour redescendre tout droit sur le 1er temps de la mesure suivante.



La battue à 4 temps

1er temps : vers le bas

2e temps : remontée en oblique vers l'extérieur

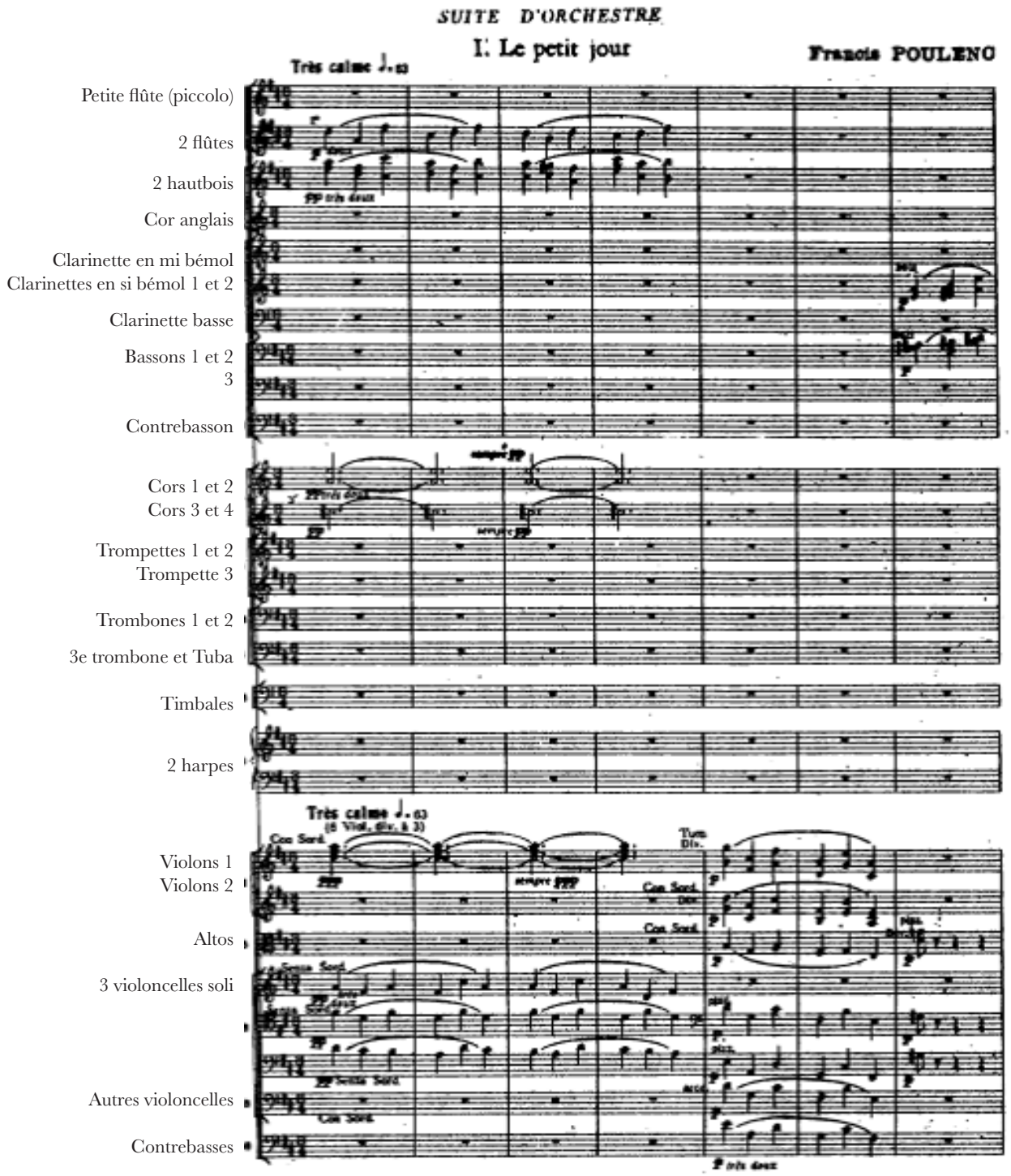
3e temps : la baqguette trace une ligne fictive horizontale

4e temps, remontée vers le point de départ du 1er temps pour aborder la mesure suivante.

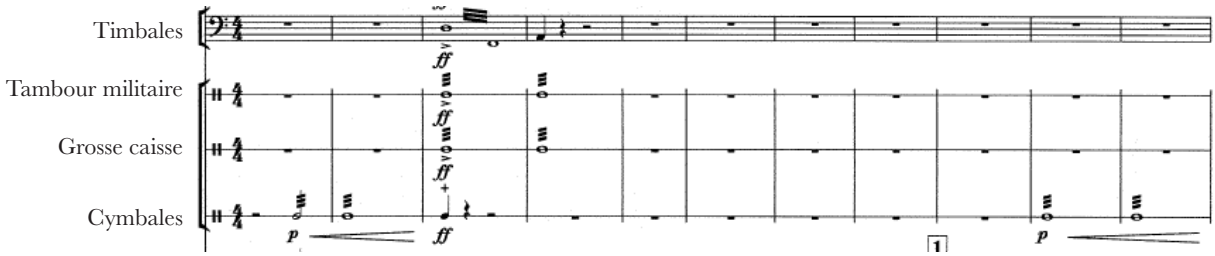
VI. 4. QUELQUES ÉLÉMENTS POUR LIRE UNE PARTITION D'ORCHESTRE

Pour un orchestre symphonique d'une centaine de musiciens, la partition ne dispose pas de cent portées car certains instrumentistes jouent la même chose. On regroupe ainsi les instruments par pupitre. Onaura donc les pupitres des violons, des altos, etc...

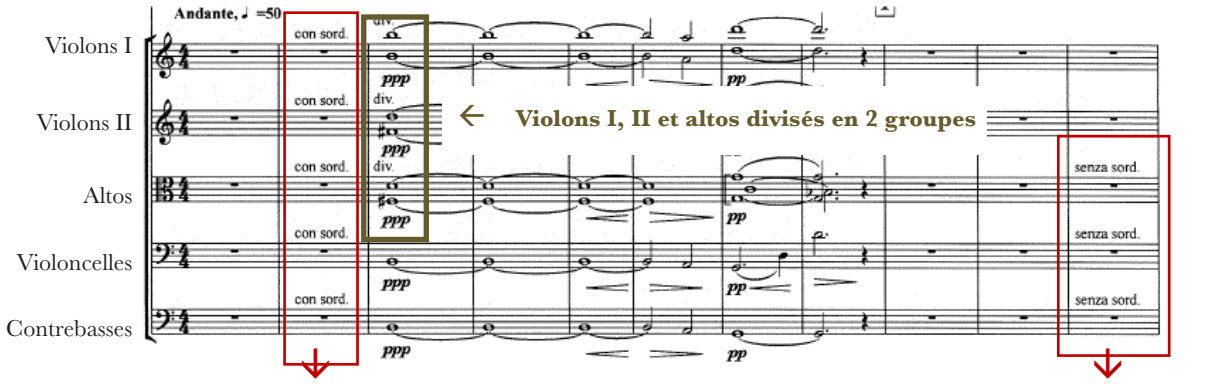
Généralement, en tête de la partition d'orchestre, on trouve les bois, des plus aigus au plus graves du haut vers le bas, puis les cuivres en commençant par les cors et ensuite l'ensemble des autres cuivres des plus aigus aux plus graves en partant des cornets à piston et trompettes jusqu'aux tubas. Pour l'ensemble des instruments à vents, chaque instrument différent est écrit sur une portée différente mais les voix de deux instruments sont écrites sur une même portée, les notes du haut sont alors jouées par les uns et celles du bas par les autres. Parfois, pour distinguer les deux voix, les hampes (ou queues) des notes sont vers le haut pour la première voix et vers le bas pour la seconde. S'il y a trois ou quatre instruments, deux portées sont nécessaires.


SUITE D'ORCHESTRE
I. Le petit jour
Francis POULENC
Très calme
Petite flûte (piccolo)
2 flûtes
2 hautbois
Cor anglais
Clarinette en mi bémol
Clarinettes en si bémol 1 et 2
Clarinette basse
Bassons 1 et 2
3
Contrebasson
Cors 1 et 2
Cors 3 et 4
Trompettes 1 et 2
Trompette 3
Trombones 1 et 2
3e trombone et Tuba
Timbales
2 harpes
Violons 1
Violons 2
Altos
3 violoncelles soli
Autres violoncelles
Contrebasses

Viennent ensuite les percussions, dont l'essor se développe principalement à partir de la fin du XIXe siècle et au XXe siècle avec l'utilisation des percussions à clavier (xylophone, célesta, glockenspiel…). Étant donné la variabilité des percussions présentes, chaque compositeur utilisant ses instruments de prédilection en fonction du son qu'il veut faire entendre, leur organisation sur la partition n'est pas aussi déterminée que pour les autres instruments d'autant plus qu'un même percussionniste peut jouer dans la même œuvre aussi bien de la caisse-claire que du célesta et du tambourin. En théorie, on a un musicien, le timbalier, qui ne joue que les timbales, tandis que plusieurs autres percussionnistes se répartissent le reste des instruments. Pour la notation, on distingue les percussions à hauteur déterminée, c'est-à-dire celles qui peuvent jouer des notes, comme les timbales, le xylophone, le célesta ou le glockenspiel, écrites sur une ou deux portées, des percussions à hauteur indéterminées qui sont écrites sur une simple ligne car seul le rythme est pris en compte, la hauteur des sons émis n'étant pas précise.



Le bas de la partition est consacré aux cordes (sur cinq portées). Elles sont généralement réunies en premiers et seconds violons, altos, violoncelles et contrebasses. Les cordes frottées sont plutôt des instruments monodiques, c'est-à-dire qu'ils émettent un son à la fois, mais en jouant sur plusieurs cordes en même temps (double, triple ou quadruple cordes) ils sont capables d'émettre plusieurs sons simultanément. Par ailleurs, comme il y a plusieurs instruments par pupitre, on peut également scinder les parties de cordes en deux. Ainsi, si rien n'est mentionné, tous les instruments joueront des doubles cordes, si on voit la mention « div. » qui est l'abréviation de « divisées », on divise le pupitre en deux, une moitié jouera la note du haut et l'autre la note du bas. L'expression « tous » ou « unis » annule le « div » précédent. Quand la division devient plus complexe, on ajoute des portées pour chaque groupe différent. Les instrumentistes à cordes peuvent jouer en *pizzicato* (« pizz »), ce qui signifie que les cordes sont pincées avec le doigt, ou avec l'archet (« arco »). Les différents modes de jeu « arco » sont le *martellato*, le *staccato*, le *legato*, le détaché, le jeté, « *sul tasto* » (sur la touche) ou « *sul ponticello* » (sur le chevalet). L'instrumentiste peut par ailleurs ajouter une pièce, la sourdine, que l'on fixe sur le chevalet pour atténuer le son de l'instrument. On prend alors soin d'indiquer sur la partition : « *con sord.* » (avec la sourdine), puis « *senza sord.* » (sans la sourdine).



L'ensemble des instruments a la possibilité de jouer suivant des intensités, ou nuances, identiques ou différentes. Celles-ci sont notées sous chacune des portées selon les codes suivants :

Pianississimo *(ppp)* : très très faible
Pianissimo *(pp)* : très faible
Piano *(p)* : faible
Mezzo-piano *(mp)* : moyennement faible
Mezzo-forte *(mf)* : moyennement fort
Forte *(f)* :fort
Fortissimo *(ff)* : très fort
Fortississimo *(fff)* : très très fort
Crescendo (<, ou *cresc.*): en augmentant progressivement le son
Decrescendo (>, ou *decresc.*) en diminuant progressivement le son

L'ensemble des vents = fortissimo (***ff***)

↗

→

↘

Andante, ♩ =50

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno inglese

Contrafagotto

Corni 1 e 2

Corni 3 e 4

Cornetto a pistone

2 Trombe

Tromboni 1 e 2

Trombone 3

Tuba

Timpani

Tamburo militare

Gran cassa

Piatti

Andante, ♩ =50

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

L'ensemble des cordes : pianissimo (***ppp***)

↗

→

↘

← Les cors 1 et 2 : mezzo-forte (***mf***), puis crescendo (***cresc.***)

← Les cors 3 et 4 : forte (***f***), puis crescendo (***cresc.***)

← Cymbales (*piatti*) : piano (***p***) puis crescendo

VII. CAHIER D'ACTIVITÉ

VII. 1 AUTOUR DE SERGE DIAGHILEV

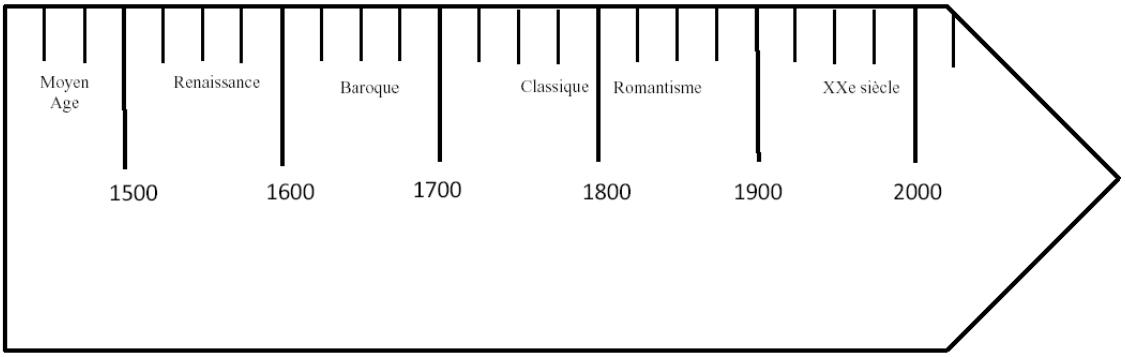
Activité 1 : Compléter une biographie de Serge Diaghilev

Serge Diaghilev est né en _ _ _ _ en _ _ _ _ _ _. En 1890, il entre à l'université de droit de Saint-Pétersbourg et suit, parallèlement, des études de composition au __ __ __ __ __ __ __ __ _ _ _ _ _. Il ne parvient pas à devenir musicien professionnel mais il organise de nombreux _ _ __ __ __ __ __ __ et __ __ __ __ __ __ __ __ __ __ __. En 1898, il fonde l'association *Mir Iskousstva* avec les peintres Alexandre _ _ _ _ _ _, Léon _ _ _ _ _ et Valentin _ _ _ _ _. Il continue d'organiser de nombreuses manifestations culturelles et, en 1899, devient l'assistant du directeur des __ __ __ __ __ __ __ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _, Serge Volkonski. Deux ans plus tard, il tombe en disgrâce mais il continue à organiser des expositions. En 1909, il propose la première saison des _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ au théâtre du _ _ _ _ _ _ _ _ à Paris. Le succès de cette saison et de la suivante l'amène à créer une compagnie permanente et à proposer des spectacles de ballets jusqu'à sa mort en _ _ _ _. Avec sa troupe de danseurs, il propose de nombreux ballets qui deviendront très célèbres dans le monde entier, tels *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka, Le Sacre du printemps et Pulcinella d'Igor* _ _ _ _ _ _ _ _ _.

Solution :
1892 – Russie – Conservatoire – concerts – expositions – Benois – Bakst – Serov – Théâtres impériaux – Ballets russes – Châtelet – 1929 – Stravinski

Activité 2 : Compléter une frise chronologique

Sur cette frise chronologique, inscrire :
- les dates de naissance et de mort de Serge Diaghilev (1892-1929)
- les dates des saisons des Ballets russes de Serge Diaghilev (1909-1929)
- les dates de Jean-Baptiste Pergolèse (1710-1736)
- les dates de Manuel de Falla (1876-1946)
- les dates d'Igor Stravinski (1882-1971)
- les dates de Darius Milhaud (1892-1974)
- les dates de Francis Poulenc (1899-1963)



VII. 2 UN PEU DE GÉOGRAPHIE

Activité 3 : Découvrir l'Europe

Découvrir l'Europe et l'Union européenne à travers l'origine des compositeurs, créateurs et interprètes des Ballets russes :
- Russie (Serge Diaghilev, Igor Stravinski, Léonide Massine, Bronislava Nijinska…)
- Espagne (Manuel de Falla, Pablo Picasso, Gregorio Martinez Sierra)
- France (Darius Milhaud, Francis Poulenc, Coco Chanel, Marie Laurencin, Jean Cocteau, André Ansermet)
- Italie (Giambattista Pergolesi)

Carte de l'Europe avec, en couleur, les membres de l'Union européenne et leur capitale[6]

Placer sur la carte la capitale et le nom des pays d'où sont originaires :
Serge Diaghilev et Igor Stravinski (Russie), Manuel de Falla et Pablo Picasso (Espagne), la France (Darius Milhaud et Francis Poulenc) et Giambattista Pergolesi (Italie) :

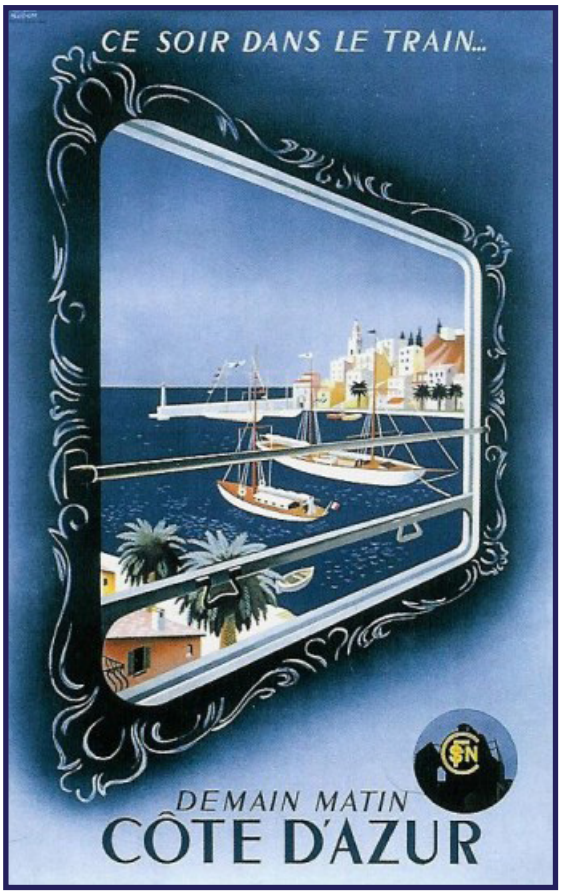
Carte de l'Europe muette avec les capitales des pays de l'Union européenne[7]

Activité 4 :Découvrir la France avec le trajet du Train bleu

Le *Train bleu* est un train de luxe, officiellement baptisé « Calais-Méditerranée-Express ». Il a été inauguré en 1886 par la Compagnie des wagons-lits (CIWL) et circulait entre Calais (correspondance de et vers l'Angleterre) et Vintimille en Italie via Paris, Dijon, Marseille, Toulon, Saint-Raphaël, Cannes, Juan-les-Pins, Antibes, Nice, Monaco, Monte-Carlo et Menton.

Carte du parcours du « Train bleu » en France

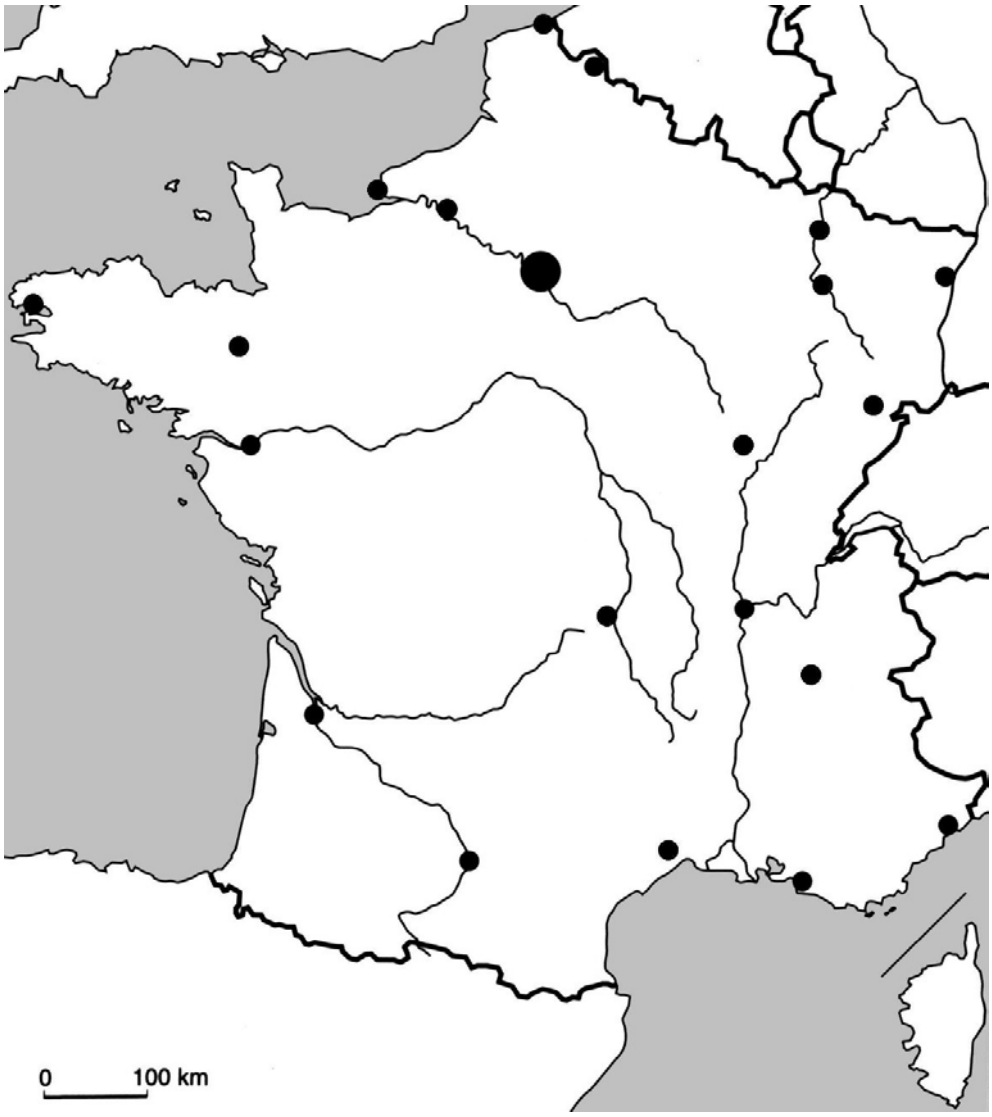
Interrompu pendant la Grande Guerre, le Calais-Méditerranée-Express est remis en route le 16 novembre 1920 avec des voitures classiques. De nouvelles voitures en acier sont inaugurées le 9 décembre 1922. Le train est tout de suite surnommé le « Train bleu », surnom qui devient son nom officiel en 1947 en raison de ses nouveaux wagons-lits métalliques (de type LX : L pour « luxe » et X pour « 10 compartiments ») bleus et or. Le choix de cette couleur est dû au directeur de la CIWL, André Noblemaire, qui voulait rappeler la couleur bleu foncé rehaussée de galons d›or de son uniforme de chasseur alpin de son service militaire, la livrée des voitures étant de plus ornée des armes belges d'origine de la compagnie. Ce bleu sera progressivement assimilé au bleu de la Méditerranée.
Fréquenté par une clientèle aisée, le train bleu est exclusivement composé de voitures-lits, d'une voiture-restaurant et d'une voiture-bar très raffinée, qui feront sa célébrité. Parmi ses fidèles habitués, il y a : Sacha Guitry, Marlène Dietrich, le prince Aga Khan ou encore Coco Chanel et Jean Cocteau, qui ont participé au ballet de la Compagnie des Ballets russes créé en son honneur.



Affiches pour le train bleu, ancien Calais Méditerranée Express.

Affiche du Train bleu de Darius Milhaud par Albert Brenet

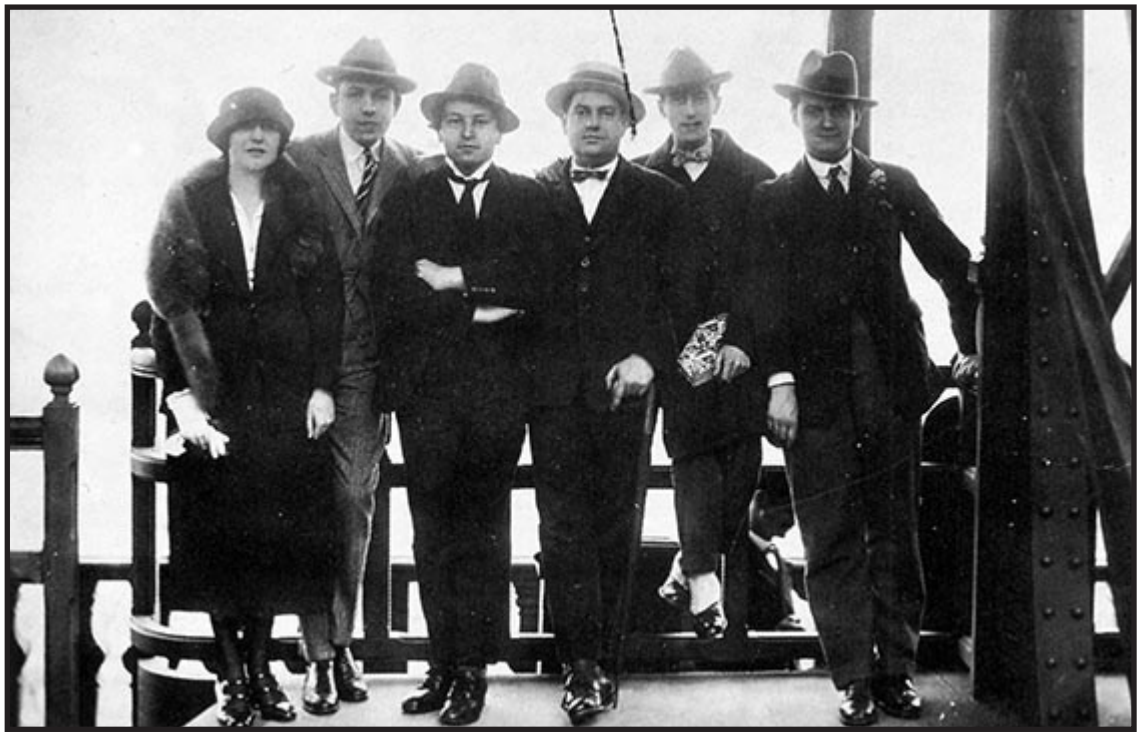
Placer les villes de Calais, Paris et Nice sur cette carte de France :



VII. 3 UN PEU DE MUSIQUE

Activité 5 : Découverte du Groupe des Six

En 1918, dans *Le Coq et l'Arlequin*, Jean Cocteau propose un manifeste auquel adhère le « groupe des Six », constitué de six amis compositeurs : Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre. S'ils n'ont pas les mêmes esthétiques, ils partagent la même volonté d'opposition à la musique allemande de Richard Wagner. Très marqués par le nationalisme ambiant, ils proposent des musiques aux structures simples avec des mélodies claires. Ils puisent leurs sources d'inspiration dans la culture populaire, le folklore, le cirque, le cabaret ou encore le jazz importé des Etats-Unis. Comme les surréalistes, ils cherchent l'effet de surprise, l'humour. Ils sont tous très influencés par les idées musicales d'Erik Satie et l'esthétique de Jean Cocteau.



Le groupe des six : Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric

Dans le tableau *Le Groupe des Six* de Jacques-Émile Blanche (1922) ci-dessous, où sont Darius Milhaud et Francis Poulenc ? :

Réponse : Darius Milhaud est le premier homme assis en partant de la gauche. Francis Poulenc est le deuxième homme debout en partant de la droite.

Activité 6 : Ecoutes musicales et reconnaissances d'instruments

1) Dans l'extrait 2 de *Pulcinella*, quel est l'instrument soliste que vous entendez au début de l'extrait ?

2) Au début de l'extrait 3 de *Pulcinella* (10 premières secondes), pouvez-vous nommer au moins l'un des instruments à cordes et l'un des instruments à vent que vous entendez ?

3) Comment se nomment les instruments de percussion que vous entendez au début de l'introduction du *Tricorne* (extrait 5) ?

4) Comment se nomme la danse que vous entendez dans l'extrait 7 du *Train bleu*, à partir de 2'20 ? Savez-vous comment elle se danse ?

Réponses :
1) le hautbois - 2) on entend les cors, les trombones, puis les violoncelles et les contrebasses - 3) les timbales - 4) La valse. Elle se danse en couple.

Activité 7 : Relier les instruments au nom de la famille instrumentale à laquelle ils appartiennent

Le trombone

La timbale

Le hautbois

INSTRUMENTS À VENT
(FAMILLE DES BOIS)

PERCUSSIONS

INSTRUMENTS À CORDES

INSTRUMENTS À VENT
(FAMILLE DES CUIVRES)

Le violon

La harpe

La trompette

Les cymbales

La flûte traversière et la flûte piccolo

VII. 4 UN PEU DE DESSIN

Activité 8 : Autour de ***Pulcinella***

Découverte du personnage de Pulcinella (ou Polichinelle en français) par le dessin, le coloriage ou la fabrication de son masque.
En fonction de l'âge des élèves, faire dessiner Pulcinella et/ou faire colorier le personnage de la commedia dell'arte. Afin d'aider les élèves à le représenter, montrer une ou plusieurs iconographies et évoquer ses traits caractéristiques :

- valet d'origine paysanne, il est rusé, grossier, simple, disgracieux, spirituel et gourmand.
- vêtu de blanc, il porte un demi-masque noir avec un nez crochu en bec d'oiseau, un bonnet gris pyramidal, une camisole blanche sans fraise, un large pantalon blanc serré à la ceinture par une grosse ceinture de cuir à laquelle un sabre en bois et une bourse sont attachés. Il peut avoir une bosse et un gros ventre.

Activité 9 : Autour du ***Train bleu***

Pour les plus grands, faire dessiner le Train bleu ou l'un de ses wagons. Pour les plus petits, colorier ce wagon du Train bleu.

VII. 5 JEUX

Activité 10 : Mots mêlés autour des Ballets russes de Serge Diaghilev

S	E	R	G	E	P	U	L	C	I	N	E	L	L	A
A	F	L	A	U	R	E	N	C	I	N	L	E	P	F
B	A	L	L	E	T	S	R	U	S	S	E	S	O	A
T	L	I	E	T	S	M	E	R	H	V	S	M	U	R
E	L	E	T	L	K	I	I	G	O	R	B	A	L	R
N	A	B	R	B	A	L	L	O	M	J	I	S	E	U
N	F	D	I	A	G	H	I	L	E	V	C	S	N	C
I	C	O	C	T	E	A	U	F	N	A	H	I	C	A
S	O	P	O	H	B	U	G	A	I	N	E	N	E	R
J	C	U	R	J	A	D	E	P	J	E	S	E	D	O
E	O	K	N	E	E	N	I	J	I	N	S	K	A	N
U	J	T	E	A	N	A	E	X	N	M	E	C	H	D
X	E	R	A	N	R	O	N	L	S	E	S	O	I	E
T	R	A	I	N	B	L	E	U	K	R	U	C	I	A
S	T	R	A	V	I	N	S	K	I	L	C	O	Q	U
P	I	C	A	S	S	O	M	A	Z	U	R	K	A	X

Retrouvez les mots suivants :

Ballets russes	Jean	Nijinska
Chanel	Jeux	Nijinski
Coco	Jota	Picasso
Cocteau	Laurencin	Poulenc
Coq	Le Tricorne	Pulcinella
Diaghilev	Les Biches	Rondeau
Falla	Massine	Serge
Farruca	Mazurka	Stravinski
Golf	Mer	Tennis
Igor	Milhaud	Train bleu

Activité 11 : Vrai ou faux

	VRAI	FAUX
1. Serge Diaghilev est un compositeur	☐	☐
2. La première saison des Ballets russes a eu lieu en 1909	☐	☐
3. *Les Biches* et *Le Train bleu* sont des opéras	☐	☐
4. Vaslav Nijinski est un danseur	☐	☐
5. Les Ballets russes sont une troupe de danseurs	☐	☐
6. Darius Milhaud et Francis Poulenc sont des compositeurs	☐	☐
7. Pablo Picasso est un poète espagnol	☐	☐
8. *Pulcinella* est un personnage de cirque	☐	☐
9. Le tricorne est un chapeau	☐	☐
10. Coco Chanel est une danseuse	☐	☐

Solution

1. Faux / 2. Vrai / 3. Faux / 4. Vrai / 5. Vrai / 6. Vrai / 7. Faux / 8. Faux / 9. Vrai / 10. Faux

VII. 6 IDÉES DE SORTIES

Découvrir les théâtres parisiens où se sont produits les danseurs de la Compagnie des Ballets Russes de Serge Diaghilev :

- Théâtre du Châtelet
https://www.chatelet.com/visites/

- Opéra de Paris, Palais Garnier
Place de l'Opéra, 75009 Paris
https://www.operadeparis.fr/visites/opera-paris?gclid=Cj0KCQjwkK_qBRD8ARIsAOteukBCPMsHME-fldPgx6orKILqH4gfQtRvTx9luLsk6B7mjKgYZsApvQyMaAv0YEALw_wcB

- Théâtre des Champs-Elysées
https://www.theatrechampselysees.fr/billetterie-infos/visitez-le-theatre

Il existe aussi un lieu difficile à visiter mais intéressant concernant le ballet de Darius Milhaud :
- Le Restaurant *Le Train Bleu* de la Gare de Lyon - https://www.le-train-bleu.com/fr/
1er étage Gare de Lyon - Place Louis Armand, 75012 PARIS

VIII. NOTES, ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES ET RESSOURCES WEB POUR ALLER PLUS LOIN

VIII. 1. NOTES

[1] : p. 6 : En 1896, ce dernier conte a déjà inspiré l'unique opéra d'Hugo Wolf

[2] : p. 7 : En Espagne, l'aguazil était un agent de police qui remplissait) la fois les fonctions d'huissier, de sergent de ville et de gendarme. Il est aujourd'hui encore officier de l'arène pendant la corrida.

[3] : p. 10 : la zarzuela est un genre théâtral lyrique espagnol apparu au XVIIe siècle alliant parler, chanter et musique instrumentale. Elle est souvent assimilée à l'opéra-comique et au Singspiel

[4] : p. 16 : Darius Milhaud, *Ma Vie heureuse*, éd. Belfond, Paris 1973, p. 132-133.

[5] : p. 18 : depuis des siècles, la famille de Darius Milhaud est provençale et pratique le négoce des amandes.

[6] : p. 32 : Source de la carte : Source de la carte : https://lululataupe.com/decouverte/geographie/58-carte-europe

[7] : p. 33 : source de la carte : Source de la carte : http://histgeo.ac-aix-marseille.fr/webphp/carte.php?num_car=1069&lang=fr

VIII. 2. ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Serge Diaghilev
Richard Buckle, *Diaghilev*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1980
Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1989
Les Ballets russes à l'Opéra, Hazan, Bibliothèque nationale, 1992

Manuel de Falla
Luis Campodónico, *FALLA*, Seuil, Paris, 1959, rééd. 1980
Suzanne Demarquez, *Manuel de Falla*, Flammarion, Paris, 1963, repr. Da Capo, New York, 1983
Manuel de Falla, *Écrits sur la musique et les musiciens*, Actes Sud, Arles, 1992
Jean-Charles Hoffelé, *Manuel de Falla*, Fayard, Paris, 1992
Roland-Manuel, *MANUEL DE FALLA*, Éd. Des Cahiers d'art, Paris, 1930, rééd. Éd. D'aujourd'hui, Sainte-Maxime, 1977.

Igor Stravinski
Igor Stravinski, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935
Igor Stravinski, *Poétique musicale*, 1939, rééd. Paris, Flammarion, 2000.
Igor Stravinski et Robert Craft, *Souvenirs et commentaires*, Paris, Gallimard, 1964
André Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1982
Igor Stravinski, *Confidences sur la musique*, textes et entretiens édités par Valérie Dufour, Arles, Actes Sud, 2013

Darius Milhaud
Georges Beck, *Darius Milhaud*, Heugel, Paris, 1949
Paul Collaer, *Darius Milhaud*, Nederlandse Boekhandel, Anvers, 1947, nouv. éd. Slatkine, Genève, 1982
Darius Milhaud, *Études*, Les Horizons de France, Paris, 1927
Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Julliard, Paris, 1949
Darius Milhaud, *Ma Vie heureuse*, Belfond, 1973, rééd. 1987

Francis Poulenc
Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, Julliard, Paris, 1954
Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, Seuil, Paris, 1967
Henri Hell, *Francis Poulenc*, Fayard, Paris, 1978
George R. Keck, *Francis Poulenc*, Greenwood, New York, 1990
Wilfrid Mellers, *Francis Poulenc*, Oxford Univ. Press, Londres, 1993

VIII. 3. RESSOURCES WEB POUR ALLER PLUS LOIN

Rocío Robles Tardio, « *Le Train bleu* : la couleur et le mouvement d'un voyage », *Revue d'histoire des chemins de fer*, 35, 2006, p. 131-152, mis en ligne le 5 avril 2011, consulté le 13 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/rhcf/516 ; DOI : 10.4000/rhcf.516

Jacinthe Harbec, « *Le Train bleu* : déraillement stylistique entre danse et musique ? », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musiqu*e, vol. 13 (1-2), 2012, p. 51–60. https://doi.org/10.7202/1012350ar
https://lmathieu.wordpress.com/2018/08/27/le-train-bleu-ou-le-calais-mediterranee-express/

Hervé Lacombe, « Francis Poulenc et la danse », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 13 (1-2), 2012, p. 61–68. https://doi.org/10.7202/1012351ar notamment p. 64 à 66.

Christopher Moore, « A Perfect Accord : Music and Gesture in Francis Poulenc's *Les Biches* », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 13, (1-2), p. 97–104. https://doi.org/10.7202/1012355ar

tral lyrique espagnol apparu au XVIIe siècle alliant parler, chanter et musique instrumentale. Elle est souvent assimilée à l'opéra-comique et au Singspiel