

## Francis Poulenc et la danse Francis Poulenc and the Dance

Hervé Lacombe

Volume 13, Number 1-2, September 2012

Danse et musique : Dialogues en mouvement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012351ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012351ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lacombe, H. (2012). Francis Poulenc et la danse. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 13(1-2), 61–68.  
<https://doi.org/10.7202/1012351ar>

Article abstract

Dance is an important axis of Poulenc's output and an essential paradigm of his style. As such, it merits a general examination. Explicit references (i.e. in titles) or implicit references to dances are found throughout all of Poulenc's *oeuvre*, including outside his ballet music, and flow into an imaginary dance realm inspired by the composer's own readings and reminiscences. Popular city dances as well as ancient dances are a logical part of the neoclassical aesthetic that also informs Poulenc's construction of a "personal folk tradition". A prime example of this is *Les Biches*, composed for Diaghilev's Ballets russes, in which Poulenc deployed his individual poetics rooted in the symbiotic relationship between music, dance, and his own intimate vision.

## Francis Poulenc et la danse

Hervé Lacombe  
(Université Rennes 2)

Les commentateurs de Francis Poulenc (1899-1963) ont tendance à évoquer ses ballets un par un, au moment où ils interviennent dans la vie du compositeur, puis à en réduire à l'anecdote toute la dimension chorégraphique. Certes, on ne peut guère passer sous silence les noms de Diaghilev, de Nijinska, de Lifar ou de Balanchine, mais, après avoir désigné les prestigieux collaborateurs et fait quelques remarques sur leurs spectacles, on nous renvoie à l'histoire de la danse pour s'en tenir à la seule partition du musicien. Cette attitude est symptomatique d'un manque de considération de la danse dans l'approche musicologique. Or, il y a un projet à considérer dans son ensemble qui unit, ou du moins fait se rencontrer, musique et danse, et par lequel la partition a germé (dimension génétique du projet) ou a pris sens (dimension herméneutique). Par ailleurs, l'intérêt du compositeur pour le monde de la danse dépasse largement ses contributions à l'histoire du ballet. Si l'on traverse l'ensemble du catalogue de Poulenc, on se rend compte immédiatement de l'extraordinaire présence de la danse. En effet, plus qu'un épisode de ses années de jeunesse (on ne retient souvent que la partition des *Biches*, liée à la formidable aventure des Ballets russes), il s'agit d'un axe important et original de sa production, axe peu considéré dans son ensemble et qu'il convient d'aborder comme tel. Pour prendre la mesure complète de la place non pas seulement de la *danse dansée*, mais aussi de la *référence à la danse*, et plus largement encore à l'*imaginaire de la danse*, il convient d'élargir le corpus en parcourant tout le catalogue (voir Schmidt 1995) et d'extrapoler la notion de danse.

On peut caricaturalement parler de *musique pour la danse* et de *musique par la danse*. *Musique pour la danse* : quand le compositeur conçoit une pièce pour qu'elle aboutisse à un ballet ; *musique par la danse* : quand le compositeur écrit une pièce sans visée chorégraphique, mais en passant par les formes et l'imaginaire de la danse, c'est-à-dire en s'inspirant librement de cet univers et, éventuellement, en puisant dans des danses dites de salon ou populaires, un modèle, une idée ou un programme. Comme les musiciens de l'époque baroque ont constitué des suites de danses, comme les

classiques se sont saisis du menuet et l'on transposé dans le quatuor à cordes, la sonate ou la symphonie, Poulenc emprunte des modèles compositionnels à ce que nous appellerons des *formes dansées*.

L'objectif de cet article est de faire valoir puis d'examiner la place que la danse occupe dans l'œuvre de Poulenc selon ces perspectives. Plutôt que de développer un seul aspect de la problématique ou du corpus, nous avons choisi de donner un aperçu global de la prégnance de la danse, sous toutes ses formes, dans la musique de ce compositeur. Nous procéderons en allant du général au particulier. Dans un premier temps, il s'agira de cartographier le recours à la danse dans les œuvres non destinées à être chorégraphiées, mais faisant référence, ou pouvant être reliées, au monde de la danse. Dans un deuxième temps, nous nous attacherons aux ballets de Poulenc avant de nous concentrer, dans un troisième temps, sur l'exemple emblématique des *Biches*, première grande partition du compositeur. En s'inscrivant avec cette œuvre dans la « nébuleuse Diaghilev », Poulenc marque sa volonté de participer au nouveau paradigme de la modernité que constitue le ballet dans le Paris des années 1910 et 1920. Dans le même temps, avec ce spectacle, il déploie sa propre poétique fondée sur une relation étroite nouant musique, danse et programme intime. Au fur et à mesure de cet aperçu, nous tenterons d'esquisser le rôle, la fonction et le sens de ce recours à la danse.

### La place de la danse dans le catalogue de Poulenc

Dans quelle mesure la danse participe-t-elle de l'imagination créatrice du compositeur ? On peut distinguer deux catégories d'œuvres *a priori* non dansées, mais plus ou moins liées à la danse : 1. Les œuvres non dansées faisant référence explicitement à la danse ; 2. Les œuvres non dansées avec présence non explicite de formes dansées. Le tableau 1 réunit les œuvres non dansées faisant explicitement référence à la danse dans leurs titres ou dans les indications de mouvement. Plusieurs œuvres évoquent par leur titre l'univers de la danse, sans désigner *une* danse particulière :

- « C'est pour aller au bal », mélodie de 1921 ;
- *Ballet*, autre mélodie, de 1925 ;
- *Nocturne n° 2*, sous-titré « bal de jeunes filles » ;
- *Le bal masqué*, cantate profane sur des poèmes de Max Jacob.

Les pièces utilisant une danse stéréotypée (une forme dansée) sont très variées et associées à des pratiques, des esthétiques et des milieux divers : des danses anciennes du XVI<sup>e</sup> siècle (bransle, pavane), aux danses plus modernes (valse-musette, tango, Boston), en passant par des pièces plus baroquisantes comme la gigue, la sarabande, ou des pages renvoyant au bal du XIX<sup>e</sup> siècle ou à un espace plus populaire (polka, bourrée, marches, Rustique<sup>1</sup>). Ces danses apparaissent dans tous les genres pratiqués par Poulenc, la musique religieuse exceptée : mélodie, musique pour piano, concerto, opéra, musique de chambre. Ainsi, le 3<sup>e</sup> mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* est un Ballabile, pièce définie ordinairement comme un morceau de forme libre et de caractère dansant<sup>2</sup>.

La mélodie intitulée « Mazurka » est composée à la mémoire de Chopin. Le 17 juillet 1949, Poulenc écrit à Doda Conrad, à l'origine du recueil comprenant cette pièce, « c'est une mazurka qu'on aurait pu danser au bal du *Grand Meaulnes* » (Poulenc 1994, 661). On comprend par cette simple allusion au roman d'Alain Fournier, dont un bal mystérieux forme la scène centrale, que le modèle de la danse ne se limite pas chez Poulenc à un cadre formel et rythmico-métrique, mais renvoie à un arrière-plan sensible et culturel riche de résonances affectives et d'images. Ces résonances et ces images, souvent, réactualisent dans la mythologie personnelle<sup>3</sup> du compositeur, épris de poésie et de peinture, des esthétiques anciennes. Ainsi, la célèbre pièce pour deux pianos de 1951, *L'embarquement pour Cythère*, n'est pas, comme pourrait le laisser penser le titre, une simple évocation des fêtes galantes peintes par Watteau, dans le tableau éponyme, ou dans sa variante intitulée *Pèlerinage pour Cythère*. L'île de Cythère, dans l'Antiquité, abritait un temple dédié à la déesse de l'amour, Aphrodite, et symbolisait les plaisirs amoureux. Or, *L'embarquement pour Cythère* composé par Poulenc est une valse-musette dont le modèle n'est autre que la vie joyeuse des guinguettes et « leurs accordéons sentimentaux et gouailleurs » (Poulenc 1963, 37). La dédicace

est claire : « à Henri Lavorelle cette évocation des bords de la Marne chers à mon enfance. » Voilà donc la danse populaire de son enfance. C'est cette musique de bal musette qui constitue le centre de son *folklore personnel*. Ce type de danse lui permet d'opérer un renversement des valeurs esthétiques, ou du moins une traversée de l'écriture savante et de la culture raffinée par les échos stylisés du populaire urbain propre à son temps et à ses souvenirs personnels<sup>4</sup>.

Les danses sont particulièrement sollicitées dans la musique de scène ou de film (tableau 2). Ne sont connues que les partitions de *Léocadia*, de *La Duchesse de Langeais* (qui réunit valse, mazurka, menuet, landler), et de *L'invitation au château*, avec valse de divers types tels que Boston, tango, polka, tarentelle. La valse, on le constate, est particulièrement sollicitée et déclinée sous toutes ses formes. Langoureuse, endiablée, musette ou plus sophistiquée, parfois même pied de nez à la tradition quand il s'agit d'honorer Bach (*Valse-improvisation sur le nom de Bach*).

Le tableau 3 (liste non exhaustive) réunit plusieurs œuvres qui, sans nommer de danse, renvoient pourtant au monde de la danse. Dans *Napoli* (achevé en 1925), le 3<sup>e</sup> mouvement, Caprice italien, a été composé, écrit Poulenc, « dans le genre de la *Bourrée fantasque* » (Poulenc 1994, 264). C'est bien sûr une allusion à la célèbre pièce de Chabrier. Le *Nocturne n° 4* en ut mineur<sup>5</sup> (1934), dédié à Julien Green, cite en exergue une phrase du grand romancier : « Pas une note des valse ou des scottishes ne se perdait dans toute la maison, si bien que le malade eut sa part de la fête et put rêver sur son grabat aux bonnes années de sa jeunesse. » On retrouve dans cette citation l'idée de musique de bal porteuse d'un monde passé dont elle ravive nostalgiquement les couleurs. Après avoir entendu le nocturne, Green écrit à Poulenc : « [...] il n'y a que nous pour comprendre aussi bien toute la tristesse des souvenirs qui peuvent se mêler à une valse. Votre nocturne m'a profondément touché. » « L'Anguille », premier des *Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire*, est l'évocation de la vie et de la mort de « Jeanne Houhou la très gentille » emportée par un mouvement de valse à un temps, dans un *do* majeur « déglingué » par de fausses notes gouailleuses.

Dans *Babar* (achevé en 1945), deux sections renvoient nettement à la danse, l'une évoquant Babar chez le pâtissier, Très gai et animé (3/8 sonnante comme une valse), l'autre située après le mariage et le couronnement (« tout le monde danse de bon cœur »).

<sup>1</sup> Autres exemples de Rustique : Ernest Bloch (1880-1959), « Danse rustique », in *Dans les montagnes* ; Ernest Chausson, « Danse Rustique », in musique de scène pour *La tempête*, op.18 n°4 ; William Henry Squire, *Danse Rustique* op. 20 n°5.

<sup>2</sup> Meyerbeer a donné ce nom à trois airs de ballet de *Robert le Diable* (1831) et à celui qui ouvre l'acte V des *Huguenots* (1836). Chabrier, que Poulenc admire et connaît par cœur, a composé un *Ballabile* pour piano.

<sup>3</sup> Voir le chapitre « Une poétique de la mémoire » dans Lacombe 2013.

<sup>4</sup> Voir le chapitre « Folklore personnel » dans Lacombe 2013.

<sup>5</sup> Le sous-titre « Bal fantôme » figure sur l'édition moderne du recueil des huit nocturnes (Paris : Heugel & Cie, s.d. Cotage HE 33 336), mais pas sur l'édition ancienne du nocturne n° 4 seul (Paris : Heugel, cop. 1934, cotage H. 30 877).

<sup>6</sup> Julien Green à Francis Poulenc, Paris, 7 mars 1935, lettre inédite, BnF, NLA-37 (394).

Le dernier mouvement du *Concerto pour piano et orchestre* (1949), Rondeau à la française, « mêle, explique Poulenc, le rythme de la matchiche à un negro spiritual issu d'ailleurs d'une vieille chanson des marins de La Fayette » (Poulenc 1954, 133-4). Pour son opéra bouffe, *Les Mamelles de Tirésias*, composé dans l'esprit des grandes revues de music-hall découvertes durant son enfance et son adolescence, mais aussi en se référant à Chabrier et à Offenbach, il ne cesse de puiser dans les modèles dansés (Lacombe 2012) : valse pour l'air de Thérèse (I, chiffre 28) ; Pas espagnol (I, chiffre 32) ; polka des deux amis Presto et Lacouf (I, chiffre 40) ; pavane et gavotte dans l'Entracte ; langoureux boston pour ouvrir la dernière scène de l'acte II (chiffre 63) ; galop endiablé (II, chiffre 70).

Même la très dramatique *Voix humaine* n'échappe pas à la danse. La scène de l'empoisonnement (chiffres 61-63) est écrite sur un rythme de valse lente en *ut* mineur. En la composant, Poulenc craignait qu'elle fût « un peu Piaf » (Poulenc 1994, 887), avant de la décrire comme « un rythme de valse triste genre Sibelius » (Poulenc 1994, 892).

### Les œuvres chorégraphiques

Le tableau 4 réunit les ballets pour lesquels Poulenc a écrit tout ou une partie de la musique. Il participe d'abord aux *Mariés de la tour Eiffel* (1921) créés par les Ballets suédois. Il remporte son premier grand succès avec *Les Biches*, composées pour les Ballets russes et créées en 1924, puis écrit une « Pastourelle » pour le projet collectif *L'Éventail de Jeanne* (créé en 1929), imagine l'étonnant concerto chorégraphique *Aubade* (créé en privé, en 1929) et conçoit pour l'Opéra de Paris *Les Animaux modèles* (1942) à partir de fables de La Fontaine. D'autres projets ont été esquissés sans aboutir. Ainsi Jean Anouilh invite Poulenc dans les années 1930 à écrire la musique d'un ballet intitulé *Le loup*. Autour de la fin de 1946, le même écrivain lui propose de participer à un autre ballet. Dans une lettre inédite, Anouilh présente son idée :

Je fais, avec le meilleur sujet que j'ai eu de ma vie, un ballet pour Roland Petit. Cela s'appelle *Les Demoiselles de la nuit*. C'est l'histoire d'une fille qui est aussi une chatte à certaines heures et qui devient femme par amour, ça sera un ballet un peu particulier avec une *histoire* en trois décors. Ce n'est pas de la pantomime rassurez-vous, c'est de la danse, mais le prétexte poétique est un peu plus fourni et précis que d'habitude. Acceptez-vous de l'écrire avec moi. Ça serait une grande joie pour moi. Je pense que nous aurions aussi Bérard qui serait tout à fait chez lui dans ces chats-hommes. Je vous enverrai le détail de ça, mais j'aurais voulu vous la raconter plutôt. [...] Le ballet serait pour juin et Petit voudrait le travailler beaucoup<sup>7</sup>.

Outre le sujet en soi, l'intérêt de la lettre réside dans la distinction marquée entre pantomime et danse, dans la chronologie des interventions et dans ce que l'on peut appeler la hiérarchie des auteurs. Qui décide, qui conduit le projet dans un travail collectif ? Comment se déroule la collaboration ? Il semble que dans ce cas ce soit l'écrivain, auteur reconnu, qui mène la danse. Dans une autre lettre, Anouilh explique qu'il souhaiterait reprendre plus tard l'idée de l'argument pour en faire une pièce. Le ballet serait la matrice d'un théâtre à venir.

En 1952, le directeur de la maison d'édition Ricordi demande à Poulenc la composition d'un grand ballet. Cette fois, c'est le compositeur qui semble avoir les cartes en main. Il écrit à Darius Milhaud pour lui décrire son intention en mettant tout d'abord en avant la qualité de l'exécution musicale : « J'ai accepté avec joie. Songe, un ballet avec 10 répétitions d'orchestre et Monsieur Sabata cela nous changera des ballets Marigny, Cuevas et autres. » (Poulenc 1994, 773). Puis il donne son sujet : « Je vais faire un ballet sur la vie d'une sainte martyre. Je ne sais encore laquelle, peut-être sainte Ursule. Le martyre frappant souvent les saintes en costumes civils il n'y aura donc pas de carmélites sur les pointes<sup>8</sup>. En plus ce sujet me conviendra [...] et changera un peu de la mythologie. » Cette idée étonnante d'une sainte Ursule héroïne de ballet pose la question de l'argument. Qu'est-ce qu'un bon sujet de ballet ? Peut-on tout représenter ? Tout personnage peut-il danser sur scène ? Dans quel domaine doit-on puiser thèmes et personnages (mythologie, histoire ancienne, contes, faits divers, etc.) ? Y a-t-il une convenance du sujet dansé ?

Dans sa pratique du ballet, Poulenc montre une volonté de changement. Les sujets qu'il aborde sont associés à la modernité iconoclaste de la poésie coctalienne pour *Les Mariés de la tour Eiffel*, à la mythologie dans *Aubade*, qui traite de la solitude de Diane, à la jeunesse contemporaine et à l'érotisme dans *Les Biches*, au classicisme et à un jeu de miroirs entre hommes et bêtes dans *Les Animaux modèles*. Pour ses trois véritables ballets, il a tenu à être l'auteur de l'argument, ce qui lui permet une unité et une adéquation profonde entre propos littéraire et expression musicale. Chaque fois, il essaie un nouveau dispositif : pour *Les Biches*, un ballet d'atmosphère s'affranchissant de l'argument, utilisant des voix chantées (dans la mouvance de Stravinsky) ; pour *Aubade*, l'association du concerto et du ballet, et l'exploitation d'un argument sans hommes (un ballet de femmes donc) dans lequel la danseuse étoile (Diane) répond au soliste musicien (le piano) ; pour *Les Animaux modèles*, une succession de fables où les personnages sont des humains avec des attributs d'animaux.

<sup>7</sup> J. Anouilh à Francis Poulenc, [hiver 1946-47], lettre inédite, BnF, NLA-37 (004).

<sup>8</sup> L'opéra *Dialogues des Carmélites* ne sera commandé qu'en mars 1953 et créé en janvier 1957 à la Scala.

Serge Lifar décrit ce dernier ballet comme «une véritable “paysannerie” du XVII<sup>e</sup> siècle, les ébats d’une bande de villageois servant de cadre à une succession de petits drames joués par des animaux vêtus de costumes d’époque et caractérisés seulement au moyen de quelques accessoires.» (Lifar 1942) Poulenc ne cherche pas à montrer des animaux, mais des types humains auxquels certains animaux sont associés. À partir de cette donnée, Lifar conçoit non pas un ballet d’action, mais un divertissement constitué d’une suite de petits ballets. Techniquement, explique-t-il, sa chorégraphie «repose sur des bases rigoureusement académiques». Il précise :

[...] son vocabulaire est essentiellement constitué par la quatrième position des jambes, la cinquième des bras, la petite batterie et la batterie “terre à terre”. Les poses des personnages sont en général très larges, très majestueuses, très “Louis XIV”. D’autre part, pour caractériser les différents animaux, j’ai employé un procédé voisin de celui qui a servi à caractériser chorégraphiquement les biches dans *Le Chevalier et la demoiselle*, par la seule position des mains des danseuses. Chaque animal, en plus de son accessoire vestimentaire, a une sorte d’accessoire chorégraphique, toujours le même, qui sert à définir son espèce.

En termes plus musicaux, on pourrait dire que Lifar met en place un réseau de leitmotive gestuels.

Si Poulenc conserve l’argument, même dans le cas limite des *Biches*, c’est que, précisément, il constitue l’un des éléments qui, dans le ballet, le stimulent. Le genre symphonique lui échappe. L’argument lui apporte un programme qui dynamise son imagination musicale.

### Le cas des *Biches*

L’une des originalités des *Biches* est l’absence d’argument au sens convenu du terme. Ce n’est cependant pas un ballet abstrait, c’est-à-dire sans références et sans significations autres que le déploiement de figures chorégraphiques. 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. Allusions et ambiguïtés règnent. C’est Diaghilev qui a suggéré à Poulenc d’écrire un ballet d’atmosphère, «une sorte de *Sylphides* modernes». «J’eus l’idée, commente Poulenc, de ces “fêtes galantes 1923” où l’on pouvait, comme dans certains tableaux de Watteau, ne rien voir ou imaginer le pire.» (Poulenc 1954, 52). Poulenc résume en quelques mots son ébauche d’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. (Poulenc 1954, 52)

La scène chorégraphique se dévoile comme espace ludique et allusif dégagé des contingences narratives. La danse se réalise et s’exhibe comme *jeux*, jeux épurés des complications psychologiques, dont on peut analyser les diverses dimensions. Jeu du corps, bien sûr, puis jeu avec les conventions chorégraphiques, fort bien évoqué par le grand critique musical Louis Laloy :

La danse, adhérente à cette musique comme un vêtement ajusté, procède aussi des plus claires figures du style classique, pirouettes, entrechats, passages sur les pointes, pas de deux, tours et arabesques, mais par de presque imperceptibles torsions du corps, une légère dissymétrie des bras, une main ramenée à la taille, effleurant la gorge, ou drôlement et presque militairement levée à la hauteur des lèvres, cette grâce parfaite, mais trop parfaite et un peu abstraite sans ces détails, est accusée, variée, renouvelée, devient un jeu inspiré d’allégresse et de coquetterie. (Laloy 1924)

On saisit mieux le mot de Cocteau : «Poulenc déniaise la grâce» (Cocteau 1924).

Jeu des attirances entre les êtres et de leurs éloignements, aussi, et jeu des rapports sexués et des genres masculin et féminin. Poulenc indique par exemple que «la danse des deux femmes en gris, simple pas de deux féminins, est devenue une danse très secrètement proustienne (Albertine et une amie à Balbec).» (Poulenc 1954, 54) L’androgynie a sa place dans cette variation des combinaisons amoureuses. Henry Malherbe commente ainsi l’arrivée de Nemthchinova : «Une jeune femme si maigre et si droite qu’on la prendrait pour un adolescent s’est dépouillée hardiment de ses jupes. Sa grâce ambiguë a tout de suite séduit l’athlète le plus plaisant et le plus racé.» (Malherbe 1924)

Le jeu de mots sur «biches», qui renvoie à «ce qu’on appelait, autrefois, “cocottes” et que l’on dénomme, aujourd’hui, “poules”» (Corneau 1924). La biche est aussi la femme enfant, la douceur, évoquée dans le rideau peint par Marie Laurencin. Le critique Gérard d’Houville y a vu «des jeunes femmes mi-humaines mi-animales [qui] se groupent tendrement dans des tons de rêves avec des biches qui ont des airs un peu fées...» (Houville 1924).

Le jeu de la danse se combinant à la comédie. Cocteau relève que le détail et l’attitude empruntés au jeu théâtral comptent presque autant que le mouvement chorégraphique de la danse exécutée par Nijinska :

Madame Nijinska réussit un tour de force : elle échappe à la danse et à ses juges. Avec elle c’est le théâtre qui entre et sa danse si facile, si ébauchée, si nonchalante, elle ne peut l’apprendre à personne. Car ici un coup d’œil, les dents qui mordent la lèvre inférieure, un geste de l’épaule ou du coude ont l’importance d’un entrechat 5 et du fameux saut de son frère (Cocteau 1924).

Enfin, le jeu quasiment enfantin de l’être qui découvre l’espace, l’explore, l’envahit, s’y révèle, jeu où l’on s’em-

pare du moindre objet pour l'incorporer à sa fantaisie et en faire un outil de création. C'est ce que retient un critique lors de la première parisienne: «dans cette chambre où jouent à danser, se faire des niches et se poursuivre, douze exquises ballerines, [...] qu'y aura-t-il?» (Houville 1924) Il cite une grande fenêtre, un balcon aux barreaux noirs, des rideaux légers, un canapé et des rubans.

Si la perspective d'une représentation dansée peut inspirer le compositeur, inversement, l'argument ou le décor peuvent solliciter l'imagination du chorégraphe. En décembre 1923, Poulenc décrit à Diaghilev l'avancée de la chorégraphie:

Vous ne pouvez imaginer ce que vous avez manqué depuis deux jours. La danse de Nemtchinova terminée, et quelle merveille, on s'est mis au jeu. Je dois dire que comme folie cela dépasse tout ce qu'on peut imaginer. Nijinska est vraiment *géniale*. Écoutez bien: estimant que le canapé est une "étoile" au même titre qu'elle, elle le fait danser pendant tout le jeu!!! (Poulenc 1994, 218)

L'objet du décor devient donc sujet de danse et sujet dansant. D'une certaine manière, il invite à reformuler les conditions et les formes de la danse. Poulenc décrit le résultat:

Dans un mouvement Presto, les danseuses s'asseyent, sautent en l'air, retombent sur le capiton, se roulent sur le dos, cependant que les deux messieurs enjambent le dossier, ensuite on tire le malheureux canapé [...] dans tous les sens. Quand dans le milieu la musique se calme, l'Étoile et Wilzak se pelotent sur scène. Les Biches alors se servant du canapé (qui est dos au public) comme d'un observatoire passent la tête au-dessus du dossier puis se cachent – et quand le jeu reprend [...] les deux hommes retournent vivement le canapé et on voit couchées deux dames dans une position que je qualifierai de tête à queue en pensant à Barbettes [trapéziste travesti]. (Poulenc 1994, 218-9)

*Les Biches* sont le ballet du désir décliné dans tous les genres: androgyne, travesti, homosexuel, hétérosexuel. Comme chez Proust, le désir se noue au regard et prend aussi la forme du voyeurisme (sans la médiation de la jalousie chez Poulenc). La danse est bien manifestation du désir sous toutes ses formes et mouvement vers le plaisir. Elle est la vie dépouillée des lourdeurs de l'histoire. On ne pense pas, ici, on agit. On ne s'aime pas, on se désire. Poulenc était clair: «Dans *Les Biches*, il n'est pas question d'amour, mais de plaisir. C'est pourquoi l'Adagietto doit se jouer sans pathos romantique. Dans ce ballet, on ne s'aime pas pour la vie, on couche!» (Poulenc 1954, 53)

Cette libération du jeu et de l'érotisme, rendue possible par un argument qui n'en est pas un, a trouvé sa force grâce au travail d'équipe. On peut imaginer, et on a imaginé, le ballet comme genre où les arts se côtoient, se heurtent même, et découvrent en quelque sorte les uns aux autres leur autonomie et leur puissance esthétique, radicale et intranscriptible. Avec *Les Biches*, nous sommes dans le cas absolument inverse où danse, décors et musique se répon-

dent, s'unissent et s'aiguisent selon une direction commune. Diaghilev tenait à ce que Poulenc supervisât le travail de Nijinska. «Il veut, écrit le jeune compositeur à son professeur Charles Koechlin, que je parte [...] pour Monte-Carlo afin de surveiller la chorégraphie» (Poulenc 1994, 212). Dans ses *Entretiens* avec Claude Rostand, il ajoute que le ballet n'ayant pas de sujet, ils ont établi ensemble le schéma chorégraphique, répartissant pas de deux, pas de trois, etc. Ce fut pour Poulenc un émerveillement de découvrir la compréhension instinctive de Nijinska (Poulenc 1994, 213). Quelques phrases de sa correspondance témoignent de sa manière de faire au moment de la composition. Il pense sa musique en termes de dynamiques et de caractères allant au-devant de la danse. Il décrit à Milhaud la *chanson dansée* comme quelque chose «à la fois bondissant, farouche et charmant» (Poulenc 1994, 198). Dans une lettre de 1922, il dévoile davantage son travail et la relation qu'il établit parfois entre la formule musicale et le dispositif chorégraphique: «J'en suis au début du Jeu [...]. Aux premières mesures les chanteurs comptent [...]. Ensuite les danseurs se rangent en deux camps et le jeu commence.» (Poulenc 1994, 178) Composant le Rag-mazurka, il demande à Diaghilev d'indiquer à Nijinska qu'elle doit «penser à des mouvements frénétiques à trois temps» (Poulenc 1994, 178). Dans la même lettre, on découvre le problème de la danse dans la danse. Alors qu'il peine à trouver le solo de l'étoile, Poulenc se rend compte qu'il doit lutter contre les modèles dansés qui s'imposent à son esprit. Il conclut: «J'espère [...] avoir évité la valse 1830, la valse 1870, l'Adagio italien, la "fausses notes valse", Casella et la valse triste (*Parade*).» (Poulenc 1994, 178) Puis il se félicite d'avoir trouvé un 2/4 très souple, une danse, dit-il, «très dansante». Qu'est-ce qu'une musique faite pour la danse? La réponse dépend bien sûr des périodes et de la conception même de la chorégraphie. Le Rag-mazurka déroule 10 pages de rythmes bien marqués qui, pour André Cœuroy, représentent la «véritable musique de danse qui dicte impérieusement aux danseurs tous les pas et toutes leurs attitudes.» (Cœuroy 1924) On comprend que ce caractère dansant pourra être perçu comme obstacle au chorégraphe désireux d'autonomiser son art. Alors que la conception au XIX<sup>e</sup> siècle d'une musique porteuse de la danse impliquait une partition schématisée, s'ingéniant à suivre un canevas de pas et de figures, l'émergence au cours du XX<sup>e</sup> siècle d'une danse se libérant du vocabulaire classique et privilégiant l'invention va permettre au compositeur de s'affranchir des formules d'une «musique dansante». Dans certains cas, Poulenc va inscrire «la danse dans la danse» afin de préciser un caractère, d'identifier un personnage. C'est particulièrement frappant dans *Les Animaux modèles*, où, par exemple, le Lion amoureux danse sur une java, intrusion du populaire dans le temple de l'art académique.

Pour revenir aux *Biches*, la concordance des arts de Poulenc, de Laurencin et de Nijinska offre la possibilité de réaliser une œuvre qui évite le fade et le terne tout en révélant la demi-teinte et le joli comme des catégories esthétiques riches autant que séduisantes. La musique de Poulenc, tour à tour douce et grinçante, nostalgique ou directe, les pastels de Laurencin, ses femmes mi-animales, mi-humaines, ses formes suggestives, les pas et les mouvements de Nijinska, reprenant et déviant la technique classique, ouvrent l'espace de l'entre-deux, qui n'est plus faiblesse d'expression, mais lieu du subtil, du piquant, de l'effleurement, des hésitations et des ambiguïtés, mot clé de la psychologie et du style poulencquiens.

La réussite des *Biches* (ce fut un grand succès public et critique) tient à cet équilibre rare et à la rencontre des différentes expressions artistiques. Le jeu sur l'argument pose la question du programme et de sa transcription, ou représentation, par les différents arts concourant au spectacle. Plusieurs dimensions s'entrecroisent et permutent. La musique suit l'argument, mais, dans le même temps et sur un autre plan, s'inscrit dans des formes dansées, ou répond à des critères de « dansabilité ». La danse suit la musique et participe de la représentation de l'argument par ses moyens propres. Dans le cas de Poulenc, et sans doute de nombreux compositeurs, il importe aussi de se demander de quel programme plus ou moins secret, conscient ou inconscient, la danse est l'expression dans son œuvre. Poulenc, souvent, composait en ayant à l'esprit une sorte d'argument intime.

\*\*\*

Pour une esthétique de type néoclassique telle que la pratique le compositeur (qui se situe dans la filiation du Stravinski de *Pulcinella* et de *Mavra*), les formes dansées et les danses stylisées qui jalonnent sa production offrent schéma formel, dynamique, profil thématique, régularité, symétrie, figures métrico rythmiques. Certains titres et sous-titres des pièces instrumentales, la traversée des ballets, révèlent un imaginaire dans lequel les danses sont fortement porteuses de significations et d'affects liés à leurs origines et à leurs relations à l'histoire du compositeur. La danse constituée en folklore personnel lui permet d'approfondir sa recherche d'une rencontre entre les diverses couches socio-musicales. Chanson, dancing, music-hall résonnent dans l'art savant de la musique de chambre, du récital pianistique ou de l'opéra. Les formes dansées qui renvoient au bal, au rapprochement des corps, aux pratiques sociales dites inférieures, au divertissement, à la gouaille des banlieues, à l'esprit de provocation, à l'encanaillement du bourgeois, au plaisir immédiat ou du moins dégaï des usages et des savoir-vivre constituent la matière première du style musical associé à l'un des visages du compositeur qui se reconnaissait, selon la célèbre formule de Claude Rostand, à la fois comme moine et voyou. Les ballets lui offrent le

cadre où, porté par un argument de son cru, libéré par l'expression des corps silencieux, il peut déployer les questions plus intimes du désir.

## ANNEXES

**Tableau 1.** Références explicites à la danse dans les œuvres instrumentales de Poulenc

- Valse (1919), dans *Album des Six* (recueil collectif)
- « C'est pour aller au bal », mélodie, dans *Quatre poèmes de Max Jacob* (1921)
- « Ballet », mélodie, dans *Poèmes de Ronsard* (achevé en 1925)
- Gigue, 4<sup>e</sup> mvt d'un projet de *Sonate pour violon et piano* (1925 ?)
- *Concert champêtre* (achevé en 1928) – 2. Andante (mvt de sicilienne)
- *Valse pour piano*, esquisse (1929)
- *Le bal masqué*, cantate profane (1932)
- *Valse-improvisation sur le nom de Bach* (1932), dans *Hommage à J. S. Bach* (recueil collectif)
- *Nocturnes n° 2 en la majeur* – « Bal de jeunes filles » (1933)
- *Villageoises* (1933) – 1. Valse tyrolienne (Gai), 2. Staccato (Pas vite), 3. Rustique (Vif et gai), 4. Polka (Sans hâte), 5. Petite ronde (Assez animé – très rythmé), 6. Coda (Tempo 1°)
- *Feuillets d'album*, piano (1933) – 1. Ariette (Décidé), 2. Rêve (Allegretto), 3. Gigue (Prestissimo)
- *Villanelle pour flûte à bec et piano* (1934)
- *Suite française d'après Claude Gervaise (XVI<sup>e</sup> siècle)*, version pour piano (1935) – 1. Bransle de Bourgogne, 2. Pavane, 3. Petite marche militaire, 4. Complainte, 5. Bransle de Champagne, 6. Sicilienne, 7. Carillon
- *Bourrée au Pavillon d'Auvergne* (1937), dans *À l'exposition* (recueil collectif)
- *Deux marches et un intermède* pour orchestre de chambre (1937)
- *Française d'après Claude Gervaise* (1939)
- *Sonate pour violoncelle et piano* – 3. Ballabile
- *Mazurka*, mélodie sur un poème de Louise de Vilmorin (1949), dans *Mouvements du cœur, hommage à la mémoire de Frédéric Chopin* (recueil collectif)
- *L'Embarquement pour Cythère*, valse-musette pour deux pianos (1951)
- *Matelote provençale*, pièce orchestrale (1952), dans *La Guirlande de Campra* (recueil collectif)
- *Sarabande*, pour guitare (1960)

**Tableau 2.** Références explicites à la danse dans les musiques de scène et de film de Poulenc

*Léocadia*, musique de scène pour la pièce de Jean Anouilh (1940)

- acte I
- Ouverture
- acte II
- Ouverture
- Très calme
- acte III
- Valse des chemins de l’amour
- acte IV
- Ouverture : valse
- Très calme
- acte V
- Ouverture
- Andantino – Langoureux
- Final

*La Duchesse de Langeais*, musique pour le film de Jacques de Baroncelli, scénario de J. Gireaudoux (1942)

- N° 1. Générique
- N° 2. Valse brillante
- N° 2bis. [2de valse]
- N° 2ter. Mazurka
- N° 3. Antoinette au miroir
- N° 4. Parade
- N° 5. Parodie ridicule du n° 4 [titre sans musique]
- N° 6. Menuet du quatuor
- N° 7. Andante du quatuor
- N° 8bis [sic]. Promenade du Palais Royal
- N° 9. Fleuve du Tage, musique de B. Pollet, harmonisation de Francis Poulenc (chant)
- N° 10. Orgue de barbarie
- N° 13 [sic]. La duchesse rêve
- N° 14 Fin de valse
- N° 15 Valse feuillère
- N° 16 Landler
- N° 17 [sans titre]
- N° 18 2° Pluie
- N° 19 Carnaval
- N° 20 Album
- N° 21 Magnificat
- N° 22 Modulation orchestre
- N° 23 La Duchesse à l’orgue
- N° 24 Mort de la duchesse
- N° 24bis [sans titre]

*L’invitation au château*, musique de scène pour la pièce de Jean Anouilh (1947)

- acte I
- acte II
- Valse brillante
- Mouvement de valse-hésitation
- Valse des petites taupes
- acte III
- Valse brillante
- Tempo di Boston
- Tango
- Mouvement de valse-hésitation
- Moderato
- Appassionato
- Très vite et très canaille
- Tempo di tarantella
- Polka finale
- Presto
- Follement vite et gai

**Tableau 3.** Exemple de formes dansées non explicites dans les œuvres non destinées à la danse de Francis Poulenc

- *Napoli* (achevé en 1925) – 3. Caprice italien
- *Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire* (1931) – 1. L’Anguille
- *Nocturne n° 4* en ut mineur (1934)
- *Voyage à Paris* [valse chantée], dans *Banalités*, mélodies sur des poèmes de G. Apollinaire (1940)
- *Histoire de Babar le petit éléphant* (achevé en 1945)
- *Concerto pour piano et orchestre* (1949) – 1. Allegretto, 2. Andante, 3. Rondeau à la française
- *Les Mamelles de Tirésias*, opéra bouffe en 2 actes, d’après la pièce d’Apollinaire (créé à l’Opéra-Comique, le 3 juin 1947)
- *La Voix humaine*, tragédie lyrique en un acte, d’après la pièce de Cocteau (créée à l’Opéra-Comique, le 6 février 1959)

**Tableau 4.** Francis Poulenc et le ballet

- *Les Mariés de la tour Eiffel*  
Spectacle de J. Cocteau, musiques de G. Auric, D. Milhaud, Francis Poulenc, G. Tailleferre, A. Honegger.  
Création : Paris, Ballets suédois, théâtre des Champs-Élysées, 18 juin 1921, chorégraphie de Cocteau et J. Borlin, décors de Irène Lagut, costumes et masques de Jean Hugo.  
Contribution de Poulenc : n° 3 Discours du général (Polka pour deux cornets à pistons) et n° 4 La baigneuse de Trouville (carte postale en couleur)
- *Les Biches*, ballet avec chant en un acte  
Création : Monte-Carlo, Ballets russes, 6 janv. 1924, chorégraphie de Nijinska, décors et costumes de M. Laurencin (reprise à Paris, théâtre des Champs-Élysées, 26 mai 1924).
- *L'Éventail de Jeanne*, ballet en un acte  
Musiques de M. Ravel, P.-O. Ferroud, J. Ibert, Roland-Manuel, M. Delannoy, A. Roussel, D. Milhaud, Francis Poulenc, G. Auric, Fl. Schmitt.  
Création privée : Paris, chez René et Jeanne Dubost, chorégraphie de Yvonne Franck et Alice Bourgat, décors de Pierre Legrain et René Moulaert, costumes de M. Laurencin.  
Création publique : Paris, Opéra, 4 mars 1929, décors de Pierre Legrain et René Moulaert.  
Contribution de Poulenc : n° 8 Pastourelle
- *Aubade*, concerto chorégraphique pour piano et 18 instruments  
Création privée : Paris, chez le Vicomte de Noailles, 19 juin 1929, chorégraphie de Nijinska, décors et costumes de Jean-Michel Frank.  
Création publique : Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 21 janv. 1930, chorégraphie de Balanchine, décors et costumes d'Angèles Ortiz.
- *Les Animaux modèles*, ballet en un acte d'après les fables de La Fontaine  
Création : Paris, Opéra, 8 août 1942, chorégraphie de Serge Lifar, décors et costumes de Maurice Brianchon.

## RÉFÉRENCES

- COCTEAU, Jean (1924). « Deux ballets actuels », *La Revue de Paris*, 15 juin.
- CŒUROY, André (1924). « Jeune musique française : *Salade, Les Biches, Les Fâcheux* », *La Revue universelle*, 1<sup>er</sup> août.
- CORNEAU, André 1924. [compte rendu], *Journal de Monaco*, 15 janvier.
- HOUVILLE, Gérard d' [1924]. « Mes spectacles », coupure de presse, s.n., s.d., in Dossier de presse réalisé par Francis Poulenc, BnF, Vm DOS 10 (3).
- LACOMBE, Hervé (2012). « *Les Mamelles de Tirésias* de Francis Poulenc », in Laurence Campa (dir.), *Apollinaire en archipel. Dialogues et regards croisés. Revue des Sciences Humaines*, à paraître.
- LACOMBE, Hervé (2013). *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, à paraître.
- LALOY, Louis (1924). « Les premières », *Le Figaro*, 10 janvier.
- LIFAR, Serge (1942). « *Les Animaux modèles* », *Comœdia*, 15 août.
- MALHERBE, Henry (1924). « Chronique musicale », *Le Temps*, 11 juin.
- POULENC, Francis (1954). *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, R. Julliard.
- POULENC, Francis (1963). *Moi et mes amis. Confidences recueillies par Stéphane Audel*, Paris, Genève, La Palatine.
- POULENC, Francis (1994). *Correspondance 1910-1963*, Myriam Chimènes éd., Paris, Fayard.
- SCHMIDT, Carl B. (1995, réédition 2002). *The music of Francis Poulenc (1899-1963). A catalogue*, Oxford, Clarendon Press.