

EUROPA ORIENTALIS 34 (2015)

*LE TRAIN BLEU* SULLA SCENA PARIGINA DEL 1924:  
LA SOCIETÀ ALLA MODA DELLE *ANNÉES FOLLES*  
CRITICATA DALL'ARTE DEI *BALLETS RUSSES*

*Walter Zidarič*

Non si loderà mai abbastanza come allevatore di uomini-uccelli l'indimenticabile Diaghilev, il quale aveva trasformato la sua compagnia di *Ballets Russes* in una enorme voliera musicale. (A. Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, [1984] 2009, p. 243)

Treno di lusso, battezzato in un primo tempo *Calais-Méditerranée-Express*, è messo in servizio nel 1866 dalla Compagnia dei Wagons-Lits (CIWL) sulla tratta ferroviaria tra Calais e Ventimiglia (e con coincidenze per/e dall'Inghilterra) via Parigi, Digione, Marsiglia, Tolone, Saint-Raphaël, Cannes, Juan-les-Pins, Antibes, Nizza, Monte Carlo e Mentone. Tra il 1883 e il 1889 la tratta ferroviaria viene leggermente modificata – arrivando fino a Roma nell'83-84 – e di conseguenza il treno cambia nome diverse volte: *Calais-Nice-Rome*, *Calais-Nice Express*, *Méditerranée Express*. Dopo il primo conflitto mondiale, il *Calais-Méditerranée-Express* è rimesso in servizio il 16 novembre 1920 ma viene dotato di nuove carrozze in acciaio soltanto nel dicembre 1922, il che gli varrà il nomignolo di *Train bleu* che sarà però ufficializzato soltanto nel 1947 proprio per il colore azzurro e oro delle nuove carrozze-letto metalliche. Nel periodo della *Belle Époque*, questo treno di gran lusso con sole carrozze-letto, una carrozza-ristorante e una carrozza-bar molto raffinata diventa rapidamente celebre perché frequentato da una clientela esclusiva di *habitués* come Sacha Guitry, Jean Cocteau, Marlene Dietrich, Coco Chanel o l'Aga Khan. Un treno mitico, dunque, negli anni '20,<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Il mito è consacrato dal romanzo di Agatha Christie, *The Mystery of the Blue Train*, pubblicato nel 1928. Oggi è il nome del rinomato ristorante parigino all'interno della Gare de Lyon, inaugurato nel 1901 per ristorare i visitatori dell'Exposition universelle di inizio secolo (Cf.: [http://www.viamichelin.fr/web/Magazine-de-la-gastronomie/Paris--Le\\_Train\\_Bleu\\_le\\_joyau\\_cache\\_de\\_la\\_Gare\\_de\\_Lyon-c6d67683a39f9324a2aba02eb0f4f1e8-155289](http://www.viamichelin.fr/web/Magazine-de-la-gastronomie/Paris--Le_Train_Bleu_le_joyau_cache_de_la_Gare_de_Lyon-c6d67683a39f9324a2aba02eb0f4f1e8-155289)).

che fornisce l'idea dell'ultima collaborazione di Cocteau (dopo *Parade*, 1917) con Diaghilev per il balletto *Le train bleu*, che va in scena a Parigi, al teatro des Champs-Élysées, il 20 giugno 1924, su musica di Darius Milhaud, coreografia di Bronislava Nijinska, scenografia di Henri Laurens,<sup>2</sup> costumi di Coco Chanel e sipario di scena di Pablo Picasso.<sup>3</sup>

Nel gennaio '24 Cocteau assiste a Montecarlo alle rappresentazioni de *Les Biches* (musica di Poulenc) e dei *Fâcheux* (musica di Auric), in cui compare un giovanissimo e atletico ballerino inglese, Anton Dolin (il cui vero nome è Patrick Healey Kay, 1904-1983).<sup>4</sup> Non esistono chiari indizi sulla paternità del *Train bleu*, quello che è certo, però, è che Cocteau scrive il soggetto del balletto con idee precise riguardo alla coreografia e s'ispira senz'altro all'ottava Olimpiade che si sarebbe svolta a Parigi durante l'estate '24,<sup>5</sup> inserendo l'elemento sportivo già presente, in parte, ne *Les biches*, con i tre ragazzi atletici in costume da bagno. Tuttavia, secondo quanto afferma Kelkel:

---

<sup>2</sup> Così Diaghilev scrive a Henri Laurens da Parigi, il 28 febbraio 1924 (lettera autografa in francese): “Mon cher Laurens, Je vous confirme par la présente notre accord verbal: il est entendu que vous accepterez de faire le décor pour le ballet *Le Train bleu*, musique de M. Darius Milhaud. Vous resterez propriétaire de la maquette, tandis que moi, j'obtiens le droit exclusif de son adaptation et réalisation au théâtre. Vous participerez à l'exécution du décor avec l'aide d'un peintre décorateur spécialiste, engagé par moi à cet effet. La maquette du décor me sera livrée par vous le premier avril 1924 au plus tard. Comme rémunération pour tout ce travail, je vous verserai la somme de cinq mille francs payables : la moitié à la livraison de la maquette le 1<sup>er</sup> avril 1924 et l'autre moitié au jour de la première représentation dudit ballet. Croyez cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs. Serge Diaghilev” (*Serge Diaghilev. L'art, la musique et la danse. Lettres, écrits, entretiens*, édité par J.-M. Nectoux, I.S. Zilberstein et V.A. Samkov, version française établie, complétée et préfacée par Jean-Michel Nectoux, trad. de Françoise Burgun et Marina Cheptiski, d'après les textes russes rassemblés et annotés par I.S. Zilberstein et V.A. Samkov, Centre National de la Danse, Institut National d'Histoire de l'Art Librairie Philosophique J. Vrin, 2013, imprimé en Belgique, p. 443-444).

<sup>3</sup> Il sipario è l'ingrandimento di una *gouache* di Picasso, intitolata *Deux femmes courant sur la plage*, che il pittore aveva realizzato due anni prima a Dinard.

<sup>4</sup> Nato nel 1904, Dolin aveva già collaborato con Diaghilev nel 1921, nella *Bella addormentata*. Dopo il successo nel *Train bleu* diventa primo ballerino della compagnia che lascerà nel 1925, all'arrivo di Léonide Massine.

<sup>5</sup> J. Harbec, *Le Train bleu: déraillement stylistique entre danse et musique*, “Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique”, vol. 13 (2012) n. 1-2, p. 53 (URI: <http://id.erudit.org/iderudit/1012350ar>). Inoltre, anche il Teatro des Champs-Élysées utilizzerà l'etichetta “Grande Saison de la VIIIe Olympiade”, cf. l'illustrazione alla fine di questo articolo scaricabile sul sito seguente della Bibliothèque nationale de France di Parigi: [ftp://ftp.bnf.fr/841/N8415169\\_JPEG\\_1\\_IDM.jpg](ftp://ftp.bnf.fr/841/N8415169_JPEG_1_IDM.jpg).

Si l'on se réfère aux déclarations de Darius Milhaud, la conception de l'argument et la forme générale du ballet appartiennent au seul Jean Cocteau:

“...j'étais en train de composer *Salade*, lorsque je reçus une visite inattendue de Diaghilev. Il venait me demander de lui écrire un ballet pour sa prochaine saison. Tout en me faisant miroiter les immenses avantages que représenterait pour moi cette collaboration, il me conseillait de rompre mes relations avec le Comte de Beaumont. Je lui fis remarquer que j'avais un contrat, et que je l'exécuterais, mais, comme il ne contenait aucune clause m'interdisant d'entreprendre un autre travail, j'étais à sa disposition. Diaghilev n'avait pas le choix, il lui fallait une nouvelle œuvre très rapidement pour lancer un jeune danseur anglais, Anton Dolin. Il savait que je travaillais vite. Avant d'accepter définitivement, je me mis en rapport avec le Comte de Beaumont qui se montra parfait dans cette circonstance. J'écrivis donc *Salade* entre le 5 février et le 20, et *Le Train bleu* entre le 15 février et le 5 mars. Je les appelle mes jumeaux. [...] En me demandant de traiter ce sujet de Cocteau, léger, et frivole et gai, dans le style d'Offenbach, Diaghilev savait bien que je ne pourrais pas me livrer au genre de musique qui m'était familier et qu'il n'aimait pas”<sup>6</sup>.

Scrivendo a Diaghilev, il 29 febbraio 1924, Cocteau lo informa dell'avanzare del progetto lasciando trasparire in filigrana gli screzi già forti con la coreografa:

Mon cher Serge,  
 J'étais navré de n'avoir pas pu te dire adieu. Je voulais te rendre compte d'un projet Cigale qui, je suppose, te fera plaisir, car il transforme beaucoup l'aspect de l'entreprise.  
 Et[jienne de] B[eaumont] me demande de monter *Roméo et Juliette* en une séance qui alternerait avec sa séance de music-hall.  
 Je collabore avec Jean V. Hugo et je fais venir d'Angleterre des écossais joueurs de cornemuse.  
 Je ne m'approche donc en rien de tes spectacles et me limite au théâtre-théâtre.  
 J'ai vu Picasso – il travaille.  
 Il s'étonne que tu prennes ombrage et parle de toi et du ballet avec une amitié parfaite. Il a tourné de l'œil (*sic*) en apprenant que Laurens collaborait. Il va te fiche[r] tout par terre – criait-il, etc... Du reste, je t'aurais réussi un décor mille fois mieux que Laurens – mais la chose est dans le sac et ne me semble pas mauvaise. (Ni bonne ni mauvaise) – Ici c'est moi qui parle.  
 Darius est en forme. Il a recopié les 14 minutes. Il continue. Le mieux serait de t'attendre et de retourner avec toi.  
 Interroge Nijinska à mon sujet. Je ne me déplace que si je suis sûr qu'elle m'écoute et que des diplomaties ridicules sont inutiles. Je ne demande pas qu'on m'inscrive sur le programme comme metteur en scène (bien que ces recherches de mise en scène ont une place logique dans mon œuvre), mais en échange, j'exige qu'on m'écoute.  
 Embrasse Boris [Kochno] – de tout cœur à toi. Jean<sup>7</sup>

<sup>6</sup> M. Kelkel, *La musique de ballet en France de la Belle époque aux Années folles*, Paris, Librairie J. Vrin, 1992, p. 138-139.

<sup>7</sup> Jean Cocteau a Diaghilev (lettera autografa), in S. Diaghilev, *L'art, la musique et la*

Boris Kochno, che non è forse il commentatore più obiettivo dell'intera vicenda e le cui osservazioni non consentono una fedele ricostruzione cronologica del balletto, insiste molto nelle sue *Memorie* sulle divergenze tra il francese e la russa:

Cocteau qui, d'habitude, prenait une part active aux mises en scène de ses œuvres théâtrales, avait donné à Nijinska de nombreuses indications concernant la chorégraphie du *Train bleu*, qu'elle devait régler en son absence. Il avait rempli le manuscrit du livret, rédigé à l'intention de Nijinska, d'exemples à suivre au cours de la réalisation du ballet. Il citait comme modèles : un couple de danseurs acrobatiques que, cette année-là, on voyait aux soupers du 'Ciro's', des photos instantanées de Suzanne Lenglen jouant au tennis et celles du Prince de Galles sur un terrain de golf ; des films de courses à pied, vus au ralenti, etc.

Cocteau suggérait à Nijinska, comme source d'inspirations de sa chorégraphie, des personnages et des événements de l'actualité mondaine que Nijinska, qui menait une vie casanière, ne pouvait pas connaître et que, du reste, elle abhorrait. Ne parlant pas le français, elle n'arrivait pas à s'expliquer avec Cocteau, ni à lui faire admettre ses idées, et, malgré les interventions de Diaghilev qui servait d'interprète et de médiateur, leurs rapports, dès le début, furent tendus sinon hostiles. [...] Cependant, après le départ de Cocteau de Monte-Carlo, Nijinska, raisonnée par Diaghilev, semblait avoir accepté ses directives et, lorsqu'elle commença, en avril à Barcelone, à régler la chorégraphie du ballet, je reçus de Diaghilev une lettre disant:

"Bronya (Nijinska) monte *Le Train bleu*, et la première danse, assez gymnastique, me plaît beaucoup. J'ai prononcé un long discours pour expliquer à la troupe ce que signifiait le mot 'opérette', ce qu'était la musique de Milhaud, et quel, après moi, devait être le problème plastique de ce ballet. On m'écoula avec une pieuse pénétration. Je pense que tout sera très bien et espère que, sans arlequins et colombines, ce ballet sera l'expression de nous-mêmes".

A l'arrivée de la troupe à Paris, la chorégraphie du *Train bleu* n'était pas encore complètement terminée, mais les quelques parties déjà réglées par Nijinska suffirent pour aggraver l'inimitié entre elle et Cocteau.<sup>8</sup>

L'allusione del geniale impresario all'operetta è dovuta al fatto che Cocteau stesso utilizza tale termine per definire il balletto, come compare nella pagina di presentazione del programma che riporto qui per intero:

Le Train Bleu  
20 juin 1924. Théâtres des Champs-Élysées. Paris  
Les Ballets russes  
Opérette de Jean Cocteau  
[...]

---

*danse. Lettres, écrits, entretiens*, cit., p. 444-445. Il *Roméo et Juliette* è rappresentato con successo alle Soirées de Paris, il 2 giugno 1924.

<sup>8</sup> B. Kochno, *Diaghilev et les Ballets russes*, Paris, Fayard, 1973, p. 216.

Perlouse (Mme Lidia Sokolova)  
 La Championne de Tennis (La Nijinska)  
 Beau-Gosse (M. Anton Dolin)  
 Le Joueur de Golf (M. Léon Woizikovski)  
 Les Poules  
 Les Gigolos  
 Le décor présente une plage élégante en 1924.<sup>9</sup>

Cocteau immagina un canovaccio molto dettagliato comprendente dieci scene, che si susseguono in tal modo: nella I appaiono *Poules* e *Gigolos* che praticano la tintarella, i bagni di mare e gli esercizi fisici con tanto di pose da cartolina. L'autore precisa:

Il faut bien donner, par l'ensemble des gestes et leur ridicule, l'illusion d'un chœur d'opérette au lever de rideau. (Ne pas craindre une certaine pompe qui fera le style.) En somme, on devine que les personnages chantent: "Nous sommes les gigolos", etc. Mais il faut à cette stupidité le relief des plus belles statues. La bêtise de l'opérette, du marbre, du chic, du sport peuvent très bien se fondre et former un tout. Peut-être serait-il bon de mettre un homme et une femme deux par deux en ligne, devant la rampe, et d'obtenir par le geste de chaque couple le désaccord entre les voix de femmes et d'hommes qui chantent mal. (Employer l'air distrait des poules qui chantent les ensembles et les sourires dans la salle.) Ces ensembles ont toujours un côté militaire. (57)

Cocteau insiste dunque sulla necessaria mescolanza e sintesi dei generi, con precisi intenti di modernità – la danza cantata o mimata, l'operetta danzata, la scultura antica, gli sport (tennis e golf), la ginnastica acrobatica – mettendo in risalto, a mo' di profetica anticipazione, l'aspetto militaresco degli esercizi ginnici che di lì a poco avrebbe invaso l'Europa.

Alla scena II arriva il bagnante (*Beau Gosse*) in costume da bagno: "Les poules se groupent sur la droite avec des attitudes gracieuses. (Une montre ses seins, l'autre met un doigt sur la bouche, l'autre se couche et agite les jambes). Penser aux groupes qui finissent le quadrille du Moulin-Rouge" (58). *Beau Gosse* è portato in trionfo dagli *Gigolos* nelle quinte, una scena atletica che mostra i personaggi che prendono pose per formare un quadro immobile, come dal fotografo, quando l'orchestra tace. Poi torna per saltare dal trampolino. *Perlouse*, che ha appena fatto il bagno, entra alla scena III

---

<sup>9</sup> Jean Cocteau, "Le Train bleu", in Id., *Théâtre Complet*, Michel Décaudin (dir), Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2003, p. 56. Il soggetto non sarà mai pubblicato dall'autore ma compare dapprima nello spartito per pianoforte di Milhaud, opus 84, pubblicato nel 1986 da Erik Aschengreen in *Jean Cocteau and the Danse* e ora nell'edizione della Pléiade qui citata, p. 56-61. Per le citazioni tratte da quest'edizione indicherò d'ora in poi soltanto il numero della pagina, tra parentesi, dopo la citazione.

insieme alle altre *Poules* che l'accompagnano in cabina asciugandola; la scena IV, simile alla precedente, mostra invece *Beau Gosse* portato in cabina dagli *Gigolos*. Nella scena V, i due sono rispettivamente chiusi a chiave nelle cabine e si mostrano, arrabbiati, dalla finestrella in alto, mentre passa un aereo che attira l'attenzione di tutti. Alla scena VI fa il suo ingresso la campionessa di tennis, con tutto il suo corredo di gesti, moine, che ricordano le foto delle riviste di moda: "Elle regarde l'heure à son bracelet-montre, ce geste classique doit avoir l'importance des gestes usuels sur les bas-reliefs grecs" (59). Vede *Beau Gosse*, gli apre la cabina e flirta con lui: "Duo sur le sport. La danse-duo devra se faire face au public et s'inspirer de la pantomime des chanteurs qui s'agitent tour à tour (couplets) et prennent le refrain ensemble. (Main dans la main, saluts, etc.) Le duo doit être un duo sportif" (59-60). Ecco poi arrivare il campione di golf, lo spasimante della campionessa di tennis, e *Beau Gosse* nasconde quest'ultima chiudendola nella cabina.

La scena VII è simile alla precedente e ha come protagonista il campione di golf: "Tous les tics, et le 'genre' de la démarche sportive devenue une espèce de danse lente que la musique accompagne sans 'coller'" (60). Vede *Perlouse*, le apre la cabina e flirta con lei: "Flirt. Valse dansée. (S'inspirer de la valse des danseurs professionnels avec baisers, jambes en l'air, etc.)" (60). *Perlouse* chiude il campione di golf nella cabina.

Alla scena VIII *Beau Gosse* e *Perlouse* si ritrovano, ballano insieme e prendono in giro i due chiusi a chiave che si mostrano furiosi dalla finestrella delle rispettive cabine e chiamano tutti.

Alla scena IX arrivano tutti con macchine fotografiche Kodak e piccole cineprese (60) e si siedono con le spalle al pubblico come per assistere a uno spettacolo. I due campioni vengono liberati e si mettono a litigare:

Fugue de l'enguelade entre la Championne de tennis et le Joueur de golf. Gesticulation: Lorsqu'un des deux gesticule, l'autre croise les bras et écoute les yeux en l'air. (Employer la presque immobilité côte à côte, pendant que l'homme remue le bout du pied en levant l'oeil au ciel et que la femme hausse les épaules, etc.). L'exaspération amène les gifles. Celui qui devrait les recevoir se baissant et celui qui les donne entraîné par son geste dans le vide et tournant sur place, etc. (se servir des batailles de Ch. Chaplin). Poules et gigolos prennent des films, des instantanées, tourment les pellicules, marquent les points, etc. Beau Gosse et Perlouse essaient de séparer les combattants et mêlent une danse d'amour à la danse-bataille. Enfin on devine que la Championne a raison du Golfeur. Elle se recoiffe et lui tourne le dos. Il tourne aussi le dos mais, comme elle insiste, il la supplie, lui explique, etc. etc., et il sort derrière elle suivi de toute la bande (61).

Durante l'ultima scena *Beau Gosse* e *Perlouse* si rivestono e guardano se nessuno li vede per baciarsi: "(genre fin des films d'aventures) mais au moment où ils vont joindre leurs lèvres le chapeau de Beau Gosse s'envole et

disparaît à gauche dans la mer. Beau Gosse se précipite sur le tremplin et saute en coulisse. Perlouse court après Beau Gosse. Le rideau baisse pendant qu'elle plonge derrière lui" (61).

Soggetto senz'altro originale, costruito come una serie di sequenze che fanno l'occholino tanto agli spettacoli di Music-Hall quanto, con la dovuta ironia (come già nelle *Mamelles de Tirésias* di Apollinaire del 1918), alla nuova moda ginnica e salutista, ma il tutto con uno sguardo estetico attento al cinema e alla modernità tecnologica e con grande senso della parodia. Poco prima della rappresentazione parigina, Diaghilev aveva rilasciato la seguente intervista a carattere propagandistico, certo, volta a mettere in risalto la continua ricerca di novità da parte della sua compagnia, sempre all'avanguardia in materia d'arte:

La poésie des machines, du gratte-ciel, du transatlantique, vous est déjà connue. Acceptez maintenant cette poésie de la rue, en prenant au sérieux ses melodies 'banales'. Ne craignez pas la 'banalité', accordez toute votre attention à cette musique naissante qui sera celle de demain. Les Ballets russes de Diaghilev, avant-garde artistique du monde, ne peuvent piétiner, vivre la vie d'hier, ni même celle d'aujourd'hui. Ils doivent prévoir demain, guider les foules et découvrir ce que nul n'a découvert encore. J'accorde une grande importance à ce nouveau ballet...<sup>10</sup>

Dal punto di vista musicale Milhaud va incontro alle esigenze di Diaghilev e di Cocteau, senza fare quindi musica avanguardistica, e infatti afferma: "Le ballet pour Diaghilev sera une folie musicale, genre Offenbach, Maurice Yvain, et un final Verdi, avec de vraies harmonies plates d'un bout à l'autre. Pas une syncope. C'est Paris vache, cochon et sentimental".<sup>11</sup> Ma è dal punto di vista della coreografia e dei rapporti tra Cocteau e la Nijinska che le cose si rivelano problematiche fino all'ultimo.<sup>12</sup> Se dobbiamo credere al racconto di Kochno, il tutto si risolse a teatro a poche ore dalla Prima:

Constatant que Nijinska n'avait pas suivi ses indications, Cocteau l'avait persuadée de modifier sa chorégraphie, mais lorsqu'elle commença à mettre au point une nouvelle version du ballet, il intervint autoritairement dans son travail, et, interrompant les répétitions, remplaça par des scènes de pantomime les pas de danse réglés par Nijinska. L'atmosphère de ces répétitions était dramatique, et à la veille des représentations, les danseurs ne savaient pas encore s'ils devaient obéir à Cocteau ou à Nijinska.

<sup>10</sup> Citato in S. Lifar, *Serge Diaghilev, sa vie, son œuvre, sa légende*, Préface par Jean-Louis Vaudoyer, Monaco, éd. Du Rocher, 1954, p. 287.

<sup>11</sup> Citato in P. Caizergues, *Le Train bleu: Notice*, in J. Cocteau, *Théâtre complet*, cit., p. 1604.

<sup>12</sup> In una lettera inedita a Louis Gautier-Vignal, citata da Jean-Jacques Kihm in *Jean Cocteau (1912-1951), La Table ronde*, 1970, p. 159, e riportata da P. Caizergues, ivi, p. 1604, Cocteau scrive: "Je trouve la chorégraphie de Nijinska bête, petite et sans nouveauté".

Lors de la répétition générale du *Train bleu*, qui avait lieu le jour même de la première à l'heure où le chauffage du théâtre n'était pas encore allumé, les danseurs entrèrent en scène en maillots de bains de Chanel, sans les avoir préalablement essayés, et l'aspect de ces baigneurs grelottants sur la plage, dans des costumes qui n'étaient pas à leurs mesures, était lamentable et burlesque.

Dès le lever du rideau, Diaghilev, accablé par ce spectacle, s'était réfugié au dernier rang du balcon, et, se sentant impuissant à réparer le désastre, me questionnait sur les ballets qui, à la dernière minute, pourraient remplacer le *Train bleu*.

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

Le soir même, lors de la première, *Le Train bleu* était devenu méconnaissable et obtenait un grand succès dû, en majeure partie, aux prouesses acrobatiques de Dolin.<sup>13</sup>

Eppure, prima dell'andata in scena del balletto lo stesso Cocteau, in un brano tuttora inedito intitolato *Hommage à Serge de Diaghilev*, rendeva un implicito omaggio (sincero o di circostanza?) alla coreografa e precisava inoltre di aver avuto l'idea del *Train bleu*:

[...] 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, vient de ce que ces sortes de choses doivent épuiser toute leur force en deux semaines alors que celle d'un poète, d'un musicien, d'un peintre doit se répartir sur un parcours de plusieurs siècles. / Nous ne prétendons ni Chanel (notre costumière), ni Laurens (notre décorateur), ni Milhaud, ni moi, ni notre grande traductrice en langage du corps humain atteindre à cette étonnante vie qui colle à la vie; 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.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> B. Kochno, *Diaghilev et les Ballets russes*, cit., p. 219.

<sup>14</sup> Brano di un manoscritto inedito conservato alla biblioteca dell'università di Syracuse (Stato di New York), citato in P. Caizergues, *Le Train bleu: Notice*, cit., p. 1606. Caizergues afferma inoltre: "En dépit de l'engagement signifié par ce texte, *Le Train bleu* se relie effectivement assez peu à l'œuvre personnelle de Cocteau et ne figure pas dans les 'arguments scéniques et chorégraphiques' qu'il a réunis dans le tome II du Théâtre publié chez Bernard Grasset en 1957" (ivi). Le considerazioni di Cocteau possono forse essere elucidate da Tardio, quando afferma che "le rôle des revues d'art, d'architecture et de théorie artistique ou sportive, tout comme celui de la peinture et des arts scéniques, a été d'offrir d'abord comme des faits désirables, puis possibles et réalisables, le bouleversement et l'interférence dans la vie des moyens de transport ferroviaires, la régulation du travail et la production. Ainsi, de la même façon que les costumes de Coco Chanel et les cabines de bain prises comme décor du ballet par Henry Laurens – simples et irrégulières coulisses destinées à cacher les métamorphoses de la peau et des vêtements des voyageurs modernes –, Jean Cocteau a trouvé quelques années avant la publication de la revue de Le Corbusier et d'Ozenfant quelques ressemblances entre la machine et l'art grec précisément par leur caractère sobre et utilitaire. Il rendit



Su quest'ultimo punto Cocteau insisterà, affermando: “Le *Train bleu* ne doit pas être une œuvre légère, mais un monument de la Frivolité”.<sup>15</sup>

Il successo del balletto non eguaglia quello di *Jeux*, realizzato da Nijinski nel 1913 (in cui compariva già la racchetta da tennis) e certamente fonte di ispirazione per la coreografia di sua sorella. La stampa mette in rilievo le acrobazie di Dolin ma non risparmia in generale critiche alla coreografa perché non ha saputo tradurre le intenzioni dell'autore del soggetto.<sup>16</sup> Tuttavia, nella coreografia compaiono tanto i gesti banali quanto quelli legati alla pratica sportiva, sia quelli che fanno pensare alla tecnica cinematografica del cinema muto e alle riprese al rallentatore:

Outre les prouesses acrobatiques, les gestes au ralenti attirent également l'attention. En effet, s'inspirant des techniques cinématographiques, plusieurs passages du ballet sont exécutés au ralenti et à contre-courant de la musique, ce qui crée une distorsion volontaire entre la musique et la danse. Alors que la musique maintient un tempo fixe, la danse passe subitement de figures rapides à des gestes lents qui sont ou non en synchronie avec la musique.

Come sottolinea Harbec, questa sorta di “jeu du synchronisme-asychnisme” mira a mettere in rilievo

---

compte de cette comparaison dans son essai *Le Coq et l'arlequin. Notes. Autour de la musique* (1918): ‘Les machines et les bâtisses américaines ressemblent à l'art grec, en ce sens que l'utilité leur confère une sécheresse et une grandeur dépouillées de superflu. Mais ce n'est pas de l'art. Le rôle de l'art consiste à saisir le sens de l'époque et à puiser dans le spectacle de cette sécheresse pratique un antidote contre la beauté de l'inutile qui encourage le superflu’”. (R. R. Tardio, *Le Train bleu: la couleur et le mouvement d'un voyage*, “Revue d'histoire des chemins de fer” [En ligne], 35 (2006), mis en ligne le 5 avril 2011, consultato il 23 febbraio 2015, pp. 14-15, URL: <http://rhcf.revues.org/516>. La citazione di Cocteau è tratta da J. Cocteau, *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, Paris, Le Livre de poche, coll. “Classiques modernes”, 1995, p. 439.

<sup>15</sup> J. Cocteau, *Dossier des Ballets russes*, Documents de la bibliothèque de l'Arsenal, Paris, p. 115, citato in P. Caizergues, *Le Train bleu: Notice*, cit., p. 1604.

<sup>16</sup> Dossier de presse *Ballets russes*, 23, 24, 25, 30 juin 1924, Bibliothèque nationale de France, Paris, Fonds Rondel. Tale genere di osservazioni ritorna d'altronde nelle Memorie di Lifar quando afferma: “Nijinska fit des emprunts abondants (mais de peu de valeur du point de vue de la danse) au music-hall, au cinéma (effet de ralenti) et au sport. C'était moderne, mais la danse n'y jouait pas de rôle véritable. L'attirail sportif prenait dans ce ballet une telle importance que si Nijinska s'était, par exemple, montrée sur la scène sans sa raquette, personne n'aurait deviné qu'elle était censée jouer au tennis. [...] Nijinska, il est vrai, utilisa admirablement les dons acrobatiques d'Anton Doline (par opportunisme plutôt que du fait de son invention). Doline était un excellent danseur qui marchait sur ses mains, faisait la culbute, risquait des sauts dangereux, se roulait par terre, se relevait et retombait lourdement. Tout cela si adroitement, avec tant de jeune envolée que les applaudissements crépitaient aussitôt spontanément” (S. Lifar, *Serge Diaghilev, sa vie, son œuvre, sa légende*, cit., p. 287-288).

des diparités cinétiques qui peuvent s'établir entre la danse et la musique, favorisant ainsi ce que Cocteau appelle 'le synchronisme accidentel', concept qu'il expérimente à partir du ballet *Le Boeuf sur le toit*, créé en 1920. Par ce concept du synchronisme accidentel, Cocteau aspire à distancier le geste de la musique afin d'éviter de produire 'entre l'oeil et l'oreille une sorte de pléonasme qui empêche de bien voir et de bien entendre à la fois'.<sup>17</sup>

Insomma, appare evidente la volontà di Cocteau di produrre straniamento sulla scena, nonostante critici come Jane Catulle-Mendès, all'epoca della prima, non colsero quest'aspetto del balletto:

Il est visible que M Jean Cocteau a voulu synthétiser la bêtise élégante, sa viduité, sa moutonnaire agitation, animer une image outrancière, moqueuse et mélancolique du modernisme. M. Darius Milhaud, pour le suivre dans cette voie, a usé de thèmes banaux, de valse fades, de rythmes plats, sans surprises, sans la moindre discordance tant soit peu émoustillante. Certes, cela est dans l'esprit du livret. Toutefois, on eût aimé une œuvre moins négative, moins facilement soumises, plus inventive, plus acerbe, plus humoristique, et même, au besoin, plus grinçante.<sup>18</sup>

Secondo le più recenti considerazioni di Harbec, che sottolinea come la coreografia del balletto sia una sintesi meticciosa di varie danze e di sport, va invece esaminata

l'interrelation entre les différentes composantes artistiques du ballet pour réaliser que l'incohérence esthétique se manifeste à un autre niveau. En effet, la musique et la danse empruntent un vocabulaire et des formes conventionnelles qui s'associent difficilement à la thématique moderniste développée dans l'argument, le décor et les costumes. En revanche, la musique de Milhaud traduit entièrement l'intention de nous transporter dans cet univers mondain axé sur le divertissement que sous-entend l'argument de Cocteau. Au niveau de la danse, en intégrant des mouvements chorégraphiques qui sont asynchrones avec la métrique musicale, Cocteau permet une distanciation entre ces deux composantes artistiques du ballet. Ainsi distanciee de la musique, la danse réussit non seulement à faire valoir les qualités qui lui sont propres, mais aussi à clarifier les enjeux thématiques présentés dans l'argument.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> J. Harbec, *Le Train bleu: déraillement stylistique entre danse et musique*, cit., p. 57, per entrambe le citazioni.

<sup>18</sup> Jane Catulle-Mendès, *Le Train bleu*, Opérette dansée, argument de M. Jean Cocteau, Musique de M. Darius Milhaud, 25 juin (1924), dossier de presse *Ballets russes*, Bibliothèque nationale de France, fonds Rondel.

<sup>19</sup> J. Harbec, *Le Train bleu: déraillement stylistique entre danse et musique*, cit., p. 58. Rinvio a tale articolo anche per le questioni più puramente musicali e per quelle legate alle scene mancanti tra il soggetto originale e la ricostituzione moderna del balletto da parte dell'Opéra Garnier di Parigi nel marzo 1992, ora disponibile in DVD.

Parodia, dalla mordente eleganza, della buona società alla moda durante le *années folles*, nel periodo della ripresa dopo la fine del primo conflitto mondiale, una società, così sembra mostrare Cocteau, già trasudante superficialità, votata al culto dell'immagine attraverso la cultura fisica, la ginnastica, la moda dell'abbigliamento, la tintarella in spiaggia. Tuttavia, va ricordato che tanto lo sport quanto le macchine e la velocità non erano più un elemento assoluto di novità sulle scene in quegli anni, poiché già presenti sulla scena musicale dagli ultimi anni dell'800 (per esempio in *Fedora* di Giordano nel 1898 e in *Jeux* con la coreografia di Nijinskij nel 1913 o ne *L'aviatore Dro* di Pratella nel 1913), come anche in quella teatrale con la moda salutista postbellica cui si accenna ne *Les mamelles de Tirésias* di Apollinaire (1918). Intitolare il balletto con il nome di un treno sembra però avere una duplice valenza: da una parte il treno è presente in alcune composizioni musicali degli anni '20, inteso proprio come mito della modernità – ad esempio in *Poème des rivages* (3. Adriatique: Horizon vert, Falconara) di Vincent d'Indy, del 1921, o in *Pacific 231* o *Mouvement symphonique n° 1* di Arthur Honegger del 1923;<sup>20</sup> dall'altra, si tratta di un gioco divertente che ha come protagonista un treno fantomatico che non c'è e non si vede, come la proverbiale Arlésienne della tradizione popolare francese. Cocteau giustifica la assenza del treno affermando, in maniera volutamente semplicistica:

Cet âge étant celui de la vitesse, il [il treno] a déjà atteint sa destination et débarqué ses passagers. On peut les voir sur une plage qui n'existe pas, devant un casino qui existe encore moins. Au-dessus passe un aéroplane que vous ne voyez pas, et l'intrigue ne représente rien. Et pourtant quand il fut donné pour la première fois à Paris, chacun fut irrésistiblement saisi de l'envie de prendre le Train bleu pour Deauville et d'exécuter des exercices revigorants.<sup>21</sup>

Se il *Train bleu* andava effettivamente in Costa azzurra, l'allusione di Cocteau all'elegante località balneare di Deauville in Bassa Normandia non è però un lapsus, come la critica aveva fin qui notato. Infatti, nel 1923 l'instancabile imprenditore Eugène Cornuché,<sup>22</sup> tra i fautori iniziali della costruzione del Casino di Deauville e del rilancio economico e culturale della città, che era già riuscito a farvi venire i Ballets russes di Diaghilev nel 1912, no-

<sup>20</sup> Notizie estrapolate dalla relazione orale presentata da Gianluigi Mattiotti al convegno multidisciplinare *Il treno e le sue rappresentazioni tra XIX e XX secolo*, tenutosi all'Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Studi Umanistici, il 28 e 29 novembre 2014.

<sup>21</sup> *Picasso 1917-1924*, catalogue édité sous la direction de Jean Clair, Bompiani, 1998, p. 117, citato in P. Caizergues, *Le Train bleu: Notice*, cit. p. 1604.

<sup>22</sup> <http://www.deauville.fr/FR/agenda/3312/eugene-cornuche/?dateId=>.

leggia il celebre treno dirottandolo da Parigi verso Deauville, nuova località alla moda.<sup>23</sup>

Il balletto *Le train bleu* è dunque significativo dell'atmosfera frenetica degli anni '20, carica di entusiasmo, e come sottolinea Kelkel:

Aux alentours des années 20, un immense désir de libération, d'excentricités verbales, vestimentaires et artistiques emporte les Français dans un tourbillon; Tout le monde est heureux de vivre. Tout semble désormais permis. Le sport est à la mode. Les femmes, enfin libérées du corset, jouent les garçonne si elles ne dansent pas. Selon un témoin de l'époque, il suffisait d'entrer "sur le coup de cinq heures dans ces thés qui des Champs-Élysées aux environs de la Madeleine, égailent les jazz-bands; [...] remontez à Montmartre où le sabbat se prolonge jusqu'à l'aube fade dans la profusion du champagne et la frénésie d'une sorte de carnaval quotidien [...], partout vous retrouverez trépidante ou langoureuse, la Danse". [...] C'est dire que par leurs scénarios mêmes, *Le Train bleu* et *Les Biches* sont avant tout deux œuvres-clef des Années folles. En succombant à la tentation générale du fantaisisme, Milhaud a donc abandonné ses recherches habituelles pour élaborer dans le *Train bleu* tout un bric-à-brac musical aux accents pompiers où sa puissante individualité disparaît derrière les extravagances de son collaborateur. On comprend la déception des admirateurs du compositeur des *Choéphores* pour lesquels Milhaud semblait avoir opéré un virage à 180°, histoire d'aller au devant des goûts du public [...].<sup>24</sup>

Il treno presente soltanto nel titolo è forse, dunque, un pretesto per mettere a fuoco una metafora della buona società (europea ma soprattutto parigina) alla moda di quegli anni: ma perché non vedere allora nel *Train bleu* di Cocteau una metonimia della Parigi della *Belle époque* e forse di Parigi *tout court*? La capitale francese è in quegli anni la capitale mondiale del balletto e della moda e dal palcoscenico del teatro des Champs-Élysées viene lanciata la prima sfilata di costumi di bagno di Coco Chanel per la stagione estiva 1925, quelli di lana, color blu e sabbia, disegnati per il balletto e indossati in scena dai ballerini. Se il balletto, rappresentato nel 1924 a Parigi (giugno) e a Londra (novembre) e nel 1925 a Montecarlo (gennaio) e a Parigi (giugno) non fu più ripreso dopo questa data (tranne le rappresentazioni parigine del marzo 1992), i costumi di Chanel, invece, grazie all'enorme successo di vendita ottenuto in seguito alle rappresentazioni del *Train bleu*, lanciarono brillantemente la carriera della celebre stilista.

<sup>23</sup> Una vaga allusione in tal senso compare in *Les Ballets russes à l'Opera*, texte de Martine Kahane, Paris, Editions Hazan / Bibliothèque nationale, 1992, p. 149. Nel soggetto citato alla nota 9, Cocteau non specifica infatti di quale spiaggia si tratti.

<sup>24</sup> M. Kelkel, *La musique de ballet en France de la Belle époque aux Années folles*, cit., p. 139-141.