



# Jean Cocteau et ses compositeurs en Belgique

PAR MALOU HAINE

Le titre de notre exposé est volontairement ambigu et s'inscrit dans la réflexion coctalienne. D'un côté, il se réfère à l'introduction en Belgique des compositeurs de la première heure avec lesquels Cocteau a travaillé, à savoir les musiciens du Groupe des Six. D'un autre côté, notre titre fait allusion aux compositeurs belges ou vivant en Belgique qui ont enrubanné de musique les textes du poète. Ce sont en effet ces deux aspects qui seront abordés ici, mais procédons chronologiquement.

Le 18 mai 1917, le succès et le scandale du ballet *Parade* propulsent Cocteau parmi les chefs de file de l'avant-garde parisienne. Ce premier ballet moderne du vingtième siècle, dont le poète a écrit l'argument, révolutionne la notion de danse par l'introduction d'éléments venus du music-hall et du cirque. Pablo Picasso signe là ses premiers décors et costumes cubistes, tandis que Léonide Massine réalise une chorégraphie qui s'apparente davantage à la pantomime. Illustrant entre autres quelques mesures inhabituelles de ragtime, Satie compose sa première œuvre orchestrale, qui n'est là que pour servir de musique de fond aux bruits de la vie et de la ville jugés indispensables par Cocteau<sup>1</sup>. Les cliquetis de machines à écrire, crécelles et vrombissements de sirènes d'usine sont destinés à mettre en relief l'atmosphère et les personnages. Si Cocteau n'est pas musicien au sens professionnel du terme, c'est un mélomane averti. Il joue d'oreille au piano et

---

<sup>1</sup> Jean Cocteau, « La collaboration de *Parade* », *Nord-Sud*, n° 4-5, juin-juillet 1917, p. 29-30.

dispose du don extraordinaire de discourir sur la musique en utilisant des termes poétiques totalement dépourvus du jargon technique<sup>2</sup>.

Avec Satie, Cocteau découvre le milieu artistique de Montparnasse, quelque peu différent des salons mondains, qui rassemble peintres, musiciens et écrivains. Il se lie d'amitié avec les jeunes musiciens qui gravitent autour de Satie, d'autant qu'il partage avec eux des idées qu'il avait déjà exprimées auparavant dans la revue *Le Mot*<sup>3</sup>. Cocteau et ces « Nouveaux Jeunes », comme les appelle Satie, ne se quittent plus. Ils fêtent ensemble le succès de *Parade* et se serrent les coudes lors du procès intenté par le critique Jean Poueigh au « bon maître ». N'ayons pas peur d'affirmer que ce procès s'identifie à celui des tendances modernistes.

Cocteau procure à ces jeunes musiciens des poèmes qui se transforment en mélodies. Il devient leur porte-parole avant d'assumer le rôle d'impresario dans l'organisation de spectacles d'avant-garde. A cette époque, ces Nouveaux Jeunes ne sont pas encore qualifiés de « Groupe des Six ». Il n'empêche qu'ils font beaucoup parler d'eux, certes dans des milieux encore assez restreints, mais ils se positionnent comme les musiciens de la modernité française alors qu'ils n'ont pas trente ans. Les œuvres de Georges Auric, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Louis Durey et Germaine Tailleferre figurent très souvent aux programmes des concerts donnés dans l'atelier du peintre Emile Lejeune, rue Huyghens, dans le cadre d'expositions de peinture où l'on assiste aussi parfois à des séances de poésie. C'est dans cet atelier que Satie fera connaître sa « musique d'ameublement » destinée à servir de fond sonore aux bavardages de l'assistance. Les Nouveaux Jeunes jouent également leurs œuvres au théâtre du Vieux-Colombier dirigé à l'époque par la cantatrice Jane Bathori, très favorable à la musique contemporaine.

L'ouvrage *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique* que Cocteau publie au début de l'année 1919 constitue un véritable manifeste pour cette nouvelle musique. Ce recueil d'aphorismes percutants et de charmants mots d'esprit

---

<sup>2</sup> Malou Haine, « Jean Cocteau et sa connaissance de la musique », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 81<sup>e</sup> année, n° 894, octobre 2003, numéro spécial *Jean Cocteau*, dir. David Gullentops et Serge Linares, p. 248-282.

<sup>3</sup> Fondée par Jean Cocteau et Paul Iribe en novembre 1914, cette feuille nationaliste connaîtra vingt numéros jusqu'en juillet 1915.

rassemble les idées de Satie et des défenseurs de la modernité. Il rejette le flou de l'impressionnisme de Debussy et les influences germano-slaves. Il prône un Coq français au chant pur qui s'oppose à l'Arlequin bariolé d'influences néfastes. Un compte rendu enthousiaste de l'écrivain belge Robert Mélot du *Dy* paraît à Bruxelles, le 7 juin 1919, dans la revue *Horizon*<sup>4</sup>. Le futur lauréat du prix Malpertuis fait remarquer que Cocteau renie ses positions précédentes. Si sa première manière (celle de Prince frivole) lui assurait une renommée auprès du public car il jouait avec les mots, les images et les sentiments, ce livre-ci devrait davantage plaire aux artistes car il prend position pour un art essentiellement français en s'éloignant de tout romantisme. Et de conclure : « J'apprécie beaucoup l'évolution de M. Jean Cocteau, son intelligente révolution. Elle est d'un aristocratism bien moderne. Comprenez. Elle a tout ce qu'il faut pour déplaire. »

Durant cette année 1919, les réunions amicales du samedi soir qu'anime Cocteau à Paris rassemblent ces jeunes musiciens et leurs interprètes (Marcelle Meyer, Juliette Meerovitch, Andrée Vaurabourg, Jane Bathori, Koubitzky), des peintres (Jean Hugo et sa future épouse Valentine Gross, Marie Laurencin, Irène Lagut, Guy-Pierre Fauconnet, Georges Braque, Pablo Picasso), des écrivains et des poètes (Lucien et Léon Daudet, Radiguet, Apollinaire, Blaise Cendrars). On se retrouve tantôt chez Darius Milhaud, tantôt chez Lucien Daudet. C'est le lieu par excellence de nombreuses collaborations naissantes. On lit des poèmes, on fait de la musique, on va ensemble au restaurant avant de se rendre à la Foire de Montmartre ou au Cirque Médrano. C'est aussi l'époque où Cocteau tient dans *Paris-Midi* une chronique dans laquelle il défend les valeurs nouvelles. Sur les vingt articles de « Carte-Blanche » publiés entre le 31 mars et le 11 août 1919, le poète en consacre huit à la promotion des Nouveaux Jeunes, de Mistinguett et du Jazz.

---

<sup>4</sup> Mélot du *Dy* [pseudonyme de Robert E. Mélot], « Les livres : *Le Coq et l'Arlequin, notes autour de la musique* par Jean Cocteau », *L'Horizon* [Bruxelles], 7 juin 1919. Nous remercions notre collègue David Gullentops de nous avoir transmis cet article. D'une manière plus générale, nous lui sommes redevable de nous avoir incitée à nous intéresser à Cocteau et la musique. Plusieurs points ont pu être précisés grâce à son article à paraître : « *Me voilà presque belge...* Jean Cocteau et sa relation avec la Belgique », dans Pierre Caizergues (éd.), *Jean Cocteau, 40 ans après*, Montpellier, Centre d'Étude du XX<sup>e</sup> siècle/Centre Pompidou, 2005, p. 303-323.

DÉCEMBRE 1919

L'occasion se présente pour Cocteau de promouvoir ces jeunes musiciens à l'Institut des Hautes Études de Bruxelles le vendredi 19 décembre 1919, dans une « Présentation d'œuvres de musiciens nouveaux » qui précède un concert de leurs œuvres. La veille, Cocteau s'est également entretenu sur les poètes de l'avant-garde dans une conférence intitulée « Présentation d'œuvres de poètes nouveaux ». L'invitation qui lui est faite de venir à Bruxelles résulte de l'intervention de Lalla Vandervelde<sup>5</sup>, épouse du ministre socialiste de la Justice, Émile Vandervelde. Elle avait assisté à la première de *Parade* à Paris et, enthousiasmée, en avait fait part au musicologue Charles van den Borren, bibliothécaire du conservatoire royal de musique de Bruxelles et aussi secrétaire général de l'Institut des Hautes Études.

Nous disposons d'un programme imprimé du concert du vendredi 19 décembre 1919. Sept morceaux sont à l'affiche : une œuvre du « bon maître » Satie, suivie d'une pièce de chacun des membres du Groupe des Six. Soulignons qu'il s'agit ici de la première manifestation du futur Groupe des Six en dehors de la France. Nous avons montré ailleurs le rôle prépondérant joué par Cocteau dans le lancement de groupe<sup>6</sup>. La manifestation bruxelloise s'inscrit précisément dans ses multiples activités d'impresario musical, de « chef d'orchestre », pour reprendre une expression du poète lui-même. Pour promouvoir ces Nouveaux Jeunes, Cocteau n'est pas venu seul à Bruxelles. Il est accompagné de la moitié du Groupe : Georges Auric, Darius Milhaud et Germaine Tailleferre qui participent, aux côtés d'autres musiciens belges, à l'interprétation des œuvres inscrites au programme. Auric a tout juste vingt ans, les deux autres vingt-sept.

La conférence du poète comprend deux parties ; la première, assez longue, fait l'éloge d'Erik Satie, modèle dont se réclament les jeunes musiciens, sujet de la seconde partie de l'exposé. Cette conférence n'a jamais été publiée dans son intégralité. Seul le texte concernant Satie a paru en mars 1920 dans la revue *Action*.

---

<sup>5</sup> Robert Wangermée, *La musique belge contemporaine*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1959, p. 31. Voir aussi Jacques Dupont, *Paul Collaer et les concerts Pro-Arte*, Bruxelles, U.L.B., Mémoire de licence en Musicologie, inédit, 1972, p. 94.

<sup>6</sup> Malou Haine, « Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts : spectacles à la croisée des genres (1917-1921) », article à paraître dans les Actes du Colloque international de l'Université de Montréal, Faculté de Musique sur le thème *Musique française 1900-1945 : perspectives multidisciplinaires sur la modernité*, 18-20 mars 2004.

*Cahiers de philosophie et d'art*<sup>7</sup>. Cocteau reprend des thèmes présents dans *Le Coq et l'Arlequin*. Il parle de l'esprit nouveau et d'un « jeune homme de cinquante ans » qui vit à Arcueil. Cocteau retrace à la fois son parcours esthétique et son style de vie qui le mène de Montmartre à Arcueil. Seul en France à s'opposer aux brumes du wagnérisme, ce « bon maître » d'Erik Satie a d'abord imaginé une musique impressionniste dans laquelle s'est engouffré Debussy. Voulant toutefois s'en éloigner, il étudie la fugue à la Schola Cantorum. Sa plus grande audace est d'adopter ensuite une écriture simple et concise qui a pour ambition de s'imposer en réaction non seulement au wagnérisme, mais aussi à l'impressionnisme et aux complexités d'un Stravinsky dont le *Sacre du printemps* a pourtant fait l'effet d'une bombe dans le paysage musical français. Satie lance ainsi cette « musique française de France » dont se réclament ensuite les nouveaux jeunes musiciens.

D'aucuns ont pu croire que la seconde partie de cette conférence du 19 décembre 1919, consacrée aux « Musiciens Nouveaux », avait été publiée en juillet 1921 dans la revue *Signaux de France et de Belgique*<sup>8</sup>. Nous n'en sommes nullement convaincue, au contraire. Son titre complet est ainsi libellé : « Les Six. Causerie précédant un concert du Groupe des Six ». Or, en décembre 1919, Cocteau ne pouvait pas être en mesure de mentionner ces jeunes par le nom de baptême flamboyant qu'ils n'allaient recevoir qu'un mois plus tard par Henri Collet dans deux articles retentissants<sup>9</sup>. Comme le siège de cette revue *Signaux* se trouve à Anvers, avec un bureau à Paris, on a tout lieu de croire que le concert (précédé d'une causerie) s'est tenu en Belgique. Nous en reparlerons en évoquant les concerts d'avril 1921 à Bruxelles.

Pierre Caizergues a publié quelques extraits de la seconde partie<sup>10</sup> de la conférence de 1919, celle présentant les différents morceaux dans l'ordre du

---

<sup>7</sup> Jean Cocteau, « Erik Satie », in *Action. Cahiers de philosophie et d'art*, n° 2, mars 1920, p. 15-21.

<sup>8</sup> Jean Cocteau, « Les Six », *Signaux de France et de Belgique. Revue mensuelle de littérature*, n° 3, 1<sup>er</sup> juillet 1921, p. 133-135.

<sup>9</sup> Henri Collet, « Un livre de Rimski et un livre de Cocteau - Les Cinq Russes, les six Français et Erik Satie », *Comœdia*, 16 janvier 1920. *Idem*, « Les six Français : D. Milhaud, L. Durey, G. Auric, A. Honegger, F. Poulenc et G. Tailleferre », *Comœdia*, 23 janvier 1920.

<sup>10</sup> Manuscrit conservé à Austin, Texas University, H.R.C. (Humanities Research Center). Cité selon la publication partielle de Pierre Caizergues, « Jean Cocteau, la musique et les musiciens », in Josiane Mas (éd.) ; *Centenaire Georges Auric - Francis Poulenc*, Montpellier, Centre d'étude du XX<sup>e</sup> siècle, Université de Montpellier III, 2001, p. 7-21. Pierre Caizergues nous informe qu'il publiera prochainement le texte complet de ce manuscrit dans les *Cahiers Jean Cocteau*.

programme du concert, offrant ainsi une alternance de texte et de musique. Cocteau commente les œuvres musicales présentées : c'est pour lui une démarche assez inhabituelle qu'il n'a réalisée qu'à une seule autre occasion, dans ses articles de « Carte blanche » écrits pour *Paris-Midi*. Le programme illustrant la conférence de Cocteau ne comprend aucune mélodie sur des textes du poète et donne à entendre principalement des œuvres de musique de chambre. Pourtant à cette époque, Auric, Milhaud, Poulenc et Durey ont déjà chacun écrit plusieurs mélodies pour voix et piano sur des poèmes du Prince frivole.

Présent dans la salle, un jeune chimiste et excellent pianiste déborde d'enthousiasme : Paul Collaer (1891-1989) suit attentivement la musique sur les partitions et, à la fin du concert, se présente aux Français. Dans *Ma Vie heureuse*, Darius Milhaud<sup>11</sup> a évoqué cette entrevue avec ce mélomane averti, assurément très au courant de l'esthétique musicale nouvelle qui se met en place à Paris sous le double parrainage de Satie et Cocteau. Cette rencontre aura des répercussions considérables sur la vie musicale belge. Le courant de sympathie et d'entente intellectuelle va se consolider, avec certains d'entre eux, par des liens d'amitié durable. L'importante correspondance de Collaer avec ses amis musiciens en témoigne<sup>12</sup>. Entre 1911 et 1914, Paul Collaer s'était déjà manifesté comme le chantre de la musique de son époque par une trentaine de concerts-conférences dans des cercles culturels de Bruxelles et en province et dans les milieux universitaires. À présent, ses activités vont reprendre devant un public élargi. Collaer s'impose alors comme le véritable promoteur de cette musique d'avant-garde, avec d'autant plus d'assurance que ses contacts directs avec les compositeurs cautionnent ses initiatives et facilitent l'obtention de partitions ou même de manuscrits dont plusieurs lui seront dédiés. Les Concerts Pro Arte, du nom du quatuor qui prête son concours à Collaer à partir de janvier 1921, se multiplient et rehaussent leurs séances par la présence et la participation même des compositeurs. Ils se maintiendront pendant douze ans. Collaer écrit aussi plusieurs articles consacrés à la défense de cette musique contemporaine<sup>13</sup> que sa parfaite

---

<sup>11</sup> Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1973, p. 85.

<sup>12</sup> Paul Collaer, *Correspondance avec des amis musiciens*. Présentée et commentée par Robert Wangermée, Sprimont, Mardaga, 1996.

<sup>13</sup> Yves Lenoir, « Bibliographie de Paul Collaer », in *Fonds Paul et Elsa Collaer : Choix de cent documents*. Exposition organisée du 4 février au 11 mars 2000, Bruxelles, Bibliothèque royale de

connaissance de la musique autorise à analyser. Il produira par la suite plusieurs ouvrages éclairés, concernant notamment Stravinsky, Milhaud et la musique moderne<sup>14</sup>.

Pour l'heure, Collaer fait part de son emballement pour ces jeunes musiciens, dont « la franche camaraderie » l'a immédiatement conquis, dans un article très coloré, intitulé « La Noël des musiciens », publié une semaine après le concert dans la revue *La Flamme*<sup>15</sup>. Le préambule fait référence à la fête de Noël toute proche qui « annonce la lumière nouvelle, le soleil jeune et puissant » et à « l'étoile annonciatrice » qui guide les rois mages. La métaphore est claire : Cocteau marche en tête et « annonce le renouveau de la musique ». « Quatre beaux enfants de France sont venus cette année. Ils se nomment Jean, comme le prophète ; Darius, ainsi qu'un roi d'Asie, Georges, évoquant l'audace. Germaine, la grâce [...] Ils portent des dons plus précieux que la myrrhe, l'encens et l'or. Ils portent de ferventes prières, conçues par leurs jeunes cœurs, chantées à la gloire de la lumière et de la vie. Cocteau est un poète exquis, un esprit audacieux et pénétrant ». Collaer passe en revue brièvement chacune des œuvres entendues et démontre la cohérence de style et la simplification d'une écriture dépouillée de tout impressionnisme. Il ne cache pas sa préférence pour les œuvres de Milhaud, Auric et Poulenc et conclut assez lyriquement : « Les belles choses que nous avons entendues nous prouvent une fois de plus la puissance et la vitalité du génie français. La bonne nouvelle, c'est que la guerre n'a pas détruit cet esprit d'audace, de lutte et d'honnêteté qui nous est cher. Le mystère qui s'accomplit c'est le dégagement de l'impressionnisme, le retour à l'esprit classique. Merci, amis de France, pour le beau présent de Noël que vous avez apporté à quelques musiciens belges. » La compréhension et l'enthousiasme ne sont cependant pas partagés par

---

Belgique, 2000, p. 167-192. À cette époque, Paul Collaer écrit notamment dans *Ego Sum, La Flamme, Sélection, Fumées, Le Chestérien*, etc.

<sup>14</sup> Paul Collaer, *Stravinsky*, Bruxelles, Editions «Equilibres», 1930. *Id.*, *Darius Milhaud*, Antwerpen, N.V. De Nederlansche Boekhandel, 1947. Nouvelle édition revue et augmentée, accompagnée du catalogue des œuvres et d'une discographie, Genève-Paris, Slatkine, 1982. *Idem*, *La musique moderne (1905-1955)*. Préface de Claude Rostand, Paris-Bruxelles, Elsevier, 1955. Cet ouvrage a connu une deuxième (1958) et une troisième (1963) édition, ainsi que deux traductions, l'une en anglais (1961), l'autre en néerlandais (1963).

<sup>15</sup> Paul Collaer, « La Noël des musiciens », *La Flamme*, vol. I, n° 10, 25 décembre 1919 - 1<sup>er</sup> janvier 1920, p. 3-4.

tous. Le critique du *Peuple*<sup>16</sup> n'apprécie guère la dissonance prolongée et systématique ni la conduite de deux thèmes simultanément. S'opposer systématiquement aux conventions admises, c'est une attitude de négativisme. Qu'à cela ne tienne, Collaer poursuivra sa croisade pour l'art moderne.

Durant les fêtes de cette fin d'année 1919, Milhaud invite son nouvel ami belge à venir passer quelques jours à Paris. À cette occasion, Collaer revoit Cocteau chez Poulenc. En 1972, il confiait à Jacques Dupont : « Cocteau était là, charmant, tout à fait bien. On a parlé longuement, on a fait mille pitreries parce que c'était la jeunesse, parce qu'on était tellement heureux d'être hors de la guerre, vous savez, il y avait une atmosphère de liesse et de bien-être à ce moment qui était bien agréable. » Les jeunes musiciens lui jouent plusieurs nouvelles compositions que Collaer se promet de faire entendre prochainement à Bruxelles.

Dans sa lettre du 6 janvier 1920, Cocteau confirme à Collaer qu'ils pourraient « tous » venir en Belgique, plus précisément à « Bruxelles, Anvers et Liège » au mois d'avril 1920. Il le remercie aussi de l'envoi de l'article publié dans *La Flamme* qu'il trouve « plein d'ardeur et de finesse<sup>17</sup>. » Dans ses concerts, Collaer programme rapidement des œuvres de Satie et du Groupe des Six ; l'un ou l'autre musicien français y est présent<sup>18</sup>. Ce n'est cependant qu'un an plus tard qu'on envisage une nouvelle conférence de Cocteau à Bruxelles.

Avant de l'évoquer, revenons un instant sur la correspondance de Collaer. Les lettres de Satie, de Poulenc et d'Auric mentionnent à plusieurs reprises le nom du poète. On suit l'élaboration de certaines de ses œuvres avec des musiciens ainsi que les sautes d'humeur de Satie à son égard. Cette correspondance ne comprend toutefois que deux lettres de Cocteau en sus de celle du 6 janvier 1920, déjà évoquée ci-dessus. En date du 14 novembre 1923, Cocteau envoie à Collaer quelques mots écrits sur un formulaire de télégramme pour lui recommander

---

<sup>16</sup> Cité dans Jacques Dupont, *op. cit.*, p. 95.

<sup>17</sup> Paul Collaer, *Correspondance... op. cit.*, p. 55. Lettre de Cocteau, 6 janvier 1920.

<sup>18</sup> Milhaud et Auric participeront au troisième concert d'abonnement de la Société des Concerts français du 24 janvier 1921 au Conservatoire de Bruxelles. Cf. extrait du programme, « Erik Satie et le Groupe des Six », dans Catherine Miller, *Mélodies et chansons du Groupe des Six (1907-1977). Approches musico-littéraires des mélodies de Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre inspirées par Paul Claudel, Guillaume Apollinaire et Jean Cocteau*, Louvain-La-Neuve, U.C.L., Thèse de doctorat, p. 556. La reproduction de ce document ne figure pas dans la version publiée de cette thèse : C. Miller, *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*, Sprimont, Mardaga, 2003.

d'aller acclamer à Bruxelles le numéro de music-hall de Barbette<sup>19</sup> qui enchante Paris depuis quinze jours<sup>20</sup> : « Le jeune Américain, le grand acteur, l'ange, qui exécute ce numéro de fil et de trapèze, est devenu notre ami à tous. Allez le voir, entourez-le des soins qu'il mérite et sachez faire comprendre qu'il ne faut pas le considérer comme un acrobate habillé en femme ni comme un casse-cou gracieux, mais comme une des plus belles choses du théâtre. Ni Stravinsky, ni Auric, ni les poètes, ni les peintres, ni moi n'avons vu de prestige et d'art scénique comparable depuis Nijinsky. »

Enfin, la troisième lettre de Cocteau à Collaer date du 7 novembre 1927. Cocteau se dit « toujours aussi fatigué, aussi bête » et ne pas savoir ce qu'il fera dans huit jours. Il ne peut dire s'il sera présent à Bruxelles lors de la soirée au théâtre royal de la Monnaie du 28 décembre où sont pourtant programmées deux œuvres dont il a écrit les textes : *Antigone* d'Honegger en création mondiale et *Le Pauvre Matelot* de Milhaud, créé seize jours plus tôt à l'Opéra-Comique de Paris. Dans une lettre inédite à Arthur Honegger<sup>21</sup>, Cocteau se plaint de sa santé qui le « prive de tout » : « Tu t'imagines la tristesse de vous savoir tous à Bruxelles et de crever de rhumatismes à la mâchoire, à l'épaule et au genoux, de mal de foie et de crises du ventre. » Cocteau passe les fêtes de fin d'année avec Jean Desbordes, à l'Hôtel de l'Étoile à Chablis où il termine sa pièce *La Voix humaine*. Peut-être se sent-il aussi moins concerné par cette *Antigone* musicale dont il n'est pas l'initiateur. Certes pour la création de sa pièce en 1922, il avait sollicité Honegger dont la musique jouait alors, selon ses propres termes, « le rôle d'un geste ou d'un

---

<sup>19</sup> Cocteau appréciait beaucoup ce jeune Américain pour lequel il écrit un article intitulé « Le numéro Barbette », *La Nouvelle Revue française*, n° 154, t. XXVII, 1<sup>er</sup> juillet 1926, p. 33-38. Cocteau évoque à nouveau Barbette dans « Salut à ceux qui aiment le cirque », texte pour le programme du 19<sup>e</sup> Gala de l'Union des Artistes, 2 avril 1949 ; repris dans *Cahiers Jean Cocteau. Nouvelle série* n° 2, 2003, p. 172-173. Un poème intitulé *Barbette/ Conte* figure en marge d'*Opéra* : voir Michel Décaudin (éd.), *Jean Cocteau : Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 561. Ci-après mentionné *OPC*.

<sup>20</sup> Paul Collaer, *Correspondance...*, *op. cit.*, p. 151-152. Lettre de Cocteau du 14 novembre 1923. Lettre reproduite en fac-similé dans Paul Collaer, « I sei. Studio dell'evoluzione della musical francese dal 1917 al 1924 », *L'Approdo musicale*, n° 19/20, 1965, p. 11-78 : 38.

<sup>21</sup> Nous remercions chaleureusement Pascale Honegger, fille du compositeur, de nous avoir communiqué cette lettre. Voir Malou Haine, « Lettres inédites de Jean Cocteau à Arthur Honegger », *Cahiers Jean Cocteau. Nouvelle série* n° 4, 2006 (à paraître).

accessoire<sup>22</sup> ». La musique de scène (op. 45), qui ne se superpose à aucun moment au texte, se limite en effet à cinq minuscules interventions pour harpe, hautbois ou cor anglais. L'ensemble dure deux minutes à peine et ne dépasse pas vingt-cinq mesures<sup>23</sup>. Cinq ans plus tard, l'emploi du texte est tout différent dans la tragédie musicale en trois actes (op. 65). Honegger traite entièrement le texte en musique pour douze voix solistes et chœur mixte dont l'exécution avec grand orchestre dure trois-quarts d'heure. Cocteau est resté en retrait de l'élaboration de cette *Antigone* de 1927, sans doute parce que l'Opéra de Paris n'avait pas accepté que l'œuvre soit créée dans ses murs et dans laquelle le poète souhaitait davantage s'impliquer. Tant pis pour lui, il n'assistera pas au succès de la création mondiale sous la direction de Corneil de Thoran, ni à aucune des neuf représentations bruxelloises. Paul Collaer a rassemblé en un petit fascicule<sup>24</sup> la présentation de l'œuvre et les critiques de presse dont les louanges sont quasi unanimes. L'alliance poésie-musique est particulièrement réussie car le compositeur propose une démarche musicale neuve dans laquelle la déclamation est parfaitement respectée. L'attitude de Cocteau sera bien différente lors de la première parisienne<sup>25</sup> du 26 janvier 1943 à l'Opéra : il se chargera non seulement de la mise en scène, mais aussi du décor et des costumes<sup>26</sup>. En 1927, il n'avait pas encore compris le rôle positif que pouvait jouer la Belgique dans la diffusion de ses idées et de ses œuvres<sup>27</sup>. Six ans plus tôt, il avait déjà laissé passer une belle occasion de participer à une séance où sa présence était souhaitée.

---

<sup>22</sup> Jean Cocteau, « En marge d'*Antigone* », dans Michel Décaudin (éd.), *Jean Cocteau : Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2003, p. 327-328. Ci-après mentionné *LPTC*.

<sup>23</sup> Arthur Honegger, « *Antigone* de Jean Cocteau. Musique de scène [partition musicale publiée en fac-similé] », dans *Les Feuilles libres*, n° 31, mars-avril 1923, accompagné d'un portrait de Honegger réalisé par Chana Orloff.

<sup>24</sup> Paul Collaer, *Arthur Honegger : Antigone. Etude suivie des principaux extraits de la Presse française et étrangère concernant la création au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles et au Stadttheater d'Essen*, Paris, Maurice Senart, 1928.

<sup>25</sup> Avant Paris, la création française a lieu le 27 novembre 1930 au Théâtre Municipal de Strasbourg.

<sup>26</sup> Gérard Lieber, « Notice sur *Antigone* », dans *LPTC*, p. 1652-1657.

<sup>27</sup> David Gullentops, « *Me voici presque Belge ...* », *op. cit.*

AVRIL 1921

Au début de février 1921, la pianiste Marcelle Meyer confirme à Paul Collaer que Cocteau donnera une conférence sur Satie à Bruxelles lors d'un concert à organiser probablement les 4, 5 ou 11 du mois d'avril suivant. Elle ajoute également que « Jean Cocteau organise en même temps avec Mollet<sup>28</sup> une séance de poèmes » à la Galerie moderne « Sélection », dirigée par André De Ridder et Paul-Gustave Van Hecke<sup>29</sup>. Ce seront finalement les dates des 11 et 12 avril 1921 qui seront retenues pour deux concerts à la Galerie Giroux, boulevard du Régent. Le premier de ces concerts illustre le Groupe des Six avec une conférence introductive par Satie, tandis que le second est consacré au compositeur des *Gymnopédies* pour lequel Cocteau doit faire la présentation. Les programmes des concerts sont imprimés avec le nom de Cocteau comme conférencier. Sont également attendus de Paris : Erik Satie<sup>30</sup> et Georges Auric, tandis que l'acteur-chanteur Pierre Bertin et son épouse, la pianiste Marcelle Meyer, font le voyage via Lille. Trois Belges prêtent aussi leur concours à ces deux concerts : le pianiste Paul Collaer et les cantatrices Berthe Albert et Evelyne Brélia<sup>31</sup>.

Cocteau ne sera cependant pas présent. À peine une semaine avant les concerts, le 6 avril 1921, Pierre Bertin prévient Collaer que le poète, malade, ne pourra se rendre à Bruxelles, qu'il se repose et se rétablit dans le midi<sup>32</sup>. En fait, si Cocteau a pris froid lors d'une sortie en bateau avec Roger de La Fresnaye, il n'est cependant pas souffrant au point de ne pouvoir se déplacer. Il se trouve avec Raymond Radiguet à Carqueiranne, entre Hyères et Toulon, et préfère s'occuper à mettre la dernière main aux *Mariés de la Tour Eiffel* qui seront créés quelques semaines plus tard, le 18 juin 1921, au théâtre des Champs-Élysées. Son désistement a cependant provoqué, selon ses propres termes, une « crise belge » à

---

<sup>28</sup> Ne s'agirait-il pas plutôt de Mélot du Dy ?

<sup>29</sup> Paul Collaer, *Correspondance... op. cit.*, p. 69 note 5.

<sup>30</sup> L'Américaine Sybil Harris accompagne les musiciens, mais ne participe pas au programme du concert.

<sup>31</sup> Notons qu'au cours de ce séjour, Satie écrit à son frère de Gand le 17 avril 1921 : « Les Gantois m'ont reçu comme un prince ». Invités par le comte Van Kerckhoven, futur ambassadeur de Belgique à Paris, Satie, Auric et les Bertin ont donné une soirée au Théâtre de Gand illustrant la musique des Six. Satie et Auric, très acclamés, ont notamment joué à quatre mains les *Morceaux en forme de poire*.

<sup>32</sup> Paul Collaer, *Correspondance... op. cit.*, p. 73.

laquelle il fait allusion dans une lettre envoyée à Poulenc le 6 avril<sup>33</sup>. Le poète demande même au futur compositeur des *Biches* d'expliquer à sa mère qu'il n'était pas en tort car les époux Bertin lui avaient promis de le laisser travailler jusqu'à la fin du mois sans l'importuner.

C'est la première fois que le public belge a l'occasion d'entendre des mélodies sur des textes de Cocteau, toutes composées par des membres du Groupe des Six et données ici dans leur version pour voix et piano. Outre des pièces pour piano seul ou à quatre mains, toutes les mélodies au programme du concert des Six du 11 avril 1921 sont basées sur des poèmes de Cocteau, à l'exception des *Trois Interludes* d'Auric sur des poèmes de René Chalupt et des *Joues en feu* d'Auric sur un texte de Radiguet. Concernant cette dernière pièce, le programme ne précise pas si Pierre Bertin chante les trois poèmes compris sous ce titre, à savoir *Les Joues en feu*, *Déjeuner de soleil*, *Pelouse*. Les mélodies sur des textes de Cocteau sont au nombre de quatorze : *Le Printemps au fond de la mer* de Louis Durey ; *Trois Poèmes de Jean Cocteau* de Darius Milhaud, à savoir *Fumée*, *Fête de Bordeaux* et *Fête de Montmartre* ; *Quatre mélodies* [sic] d'Auric, c'est-à-dire les mélodies n° 1, 4, 6 et 8 qui font partie des *Huit Poèmes de Jean Cocteau* ; *Trois Poèmes de Jean Cocteau* d'Arthur Honegger, c'est-à-dire *Le Nègre*, *Locutions* et *Souvenirs d'enfance* qui se joindront à celles composées en 1923, *Ex-voto*, *Une danseuse* et *Madame* pour former le cycle connu sous le titre de *Six Poésies de Jean Cocteau* ; enfin *Cocardes* de Francis Poulenc<sup>34</sup>, construit sur le procédé dit finir les mots, très à la mode lors des réunions des « Samedistes », procédé selon lequel chaque vers doit reprendre les dernières syllabes du vers précédent : ainsi *Miel de Narbonne*, *Bonne d'enfant*, *Enfant de troupe*. Le concert du 11 avril 1921 se termine par la première audition de *Caramel mou (shimmy)* de Milhaud, dont le programme ne mentionne pas le nom de Cocteau comme auteur des paroles. Cela se comprend car Marcelle Meyer interprète au piano la réduction de la version pour jazz-band qui figurera un mois

---

<sup>33</sup> Francis Poulenc, *Correspondance 1910-1963*. Réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 1994, p. 122-123, lettre du 6 avril 1921.

<sup>34</sup> En juillet 1921, Paul Collaer recevra de Poulenc le manuscrit de *Cocardes* qui se trouve aujourd'hui conservé à la Bibliothèque royale, dans le Fonds Paul et Elsa Collaer.

plus tard, dans sa version originale, à la matinée organisée par Pierre Bertin le 24 mai 1921 au spectacle de Théâtre Bouffe du Théâtre Michel à Paris<sup>35</sup>.

Le second concert, celui du 12 avril 1921, est consacré aux œuvres de Satie, essentiellement celles pour piano : *Gymnopédies*, *Véritables Préludes flasques pour un chien*, *Socrate* et *Quatre Petites Mélodies* dont *Danseuse* sur un texte de Cocteau. Durant ces deux jours, le public bruxellois a pu assister à un véritable festival des Six et de leurs maîtres spirituels, Satie et Cocteau, avec présentation de leurs œuvres.

Auric a remplacé Cocteau comme conférencier avec « grand succès<sup>36</sup> », selon les propres termes de Satie. Sa conférence et celle de Satie seront publiées en anglais dans *Vanity Fair*, l'un des magazines américains de luxe les plus élégants, dirigé à l'époque par Frank Crowninshield. Renommé pour son incomparable carnet d'adresses de célébrités new-yorkaises<sup>37</sup>, ce passionné d'art et de littérature ouvre ses colonnes aux milieux avant-gardistes, se faisant l'écho des spectacles parisiens les plus à la mode. Dès 1917, Cocteau y a d'ailleurs publié une présentation de *Parade*<sup>38</sup>.

Dans sa conférence<sup>39</sup>, le jeune compositeur de vingt-deux ans déclare que les Franckistes et Debussystes sont à présent remplacés par la musique sobre et précise de Satie et par la clarté virile de ses amis Poulenc et Milhaud. Satie a délivré ces jeunes musiciens de l'impressionnisme, mais à aucun moment il ne s'est imposé comme chef de file d'un mouvement. Pour Auric, les années 1913 et 1914 ont fortement marqué le tournant de la musique française. Ni la Schola Cantorum de Vincent d'Indy ni la Société nationale fondée par Saint-Saëns ne pouvaient apporter aux musiciens audacieux une plate-forme pour leurs œuvres. Seule la

---

<sup>35</sup> Trois matinées étaient prévues, les 24, 25 et 26 mai 1921, mais le spectacle ne connaîtra pas plus d'une seule représentation.

<sup>36</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*. Réunie et présentée par Ornella Volta, Paris, Fayard, 2000, p. 443. Lettre à Milhaud, 13 avril 1921.

<sup>37</sup> Steven Watson, *Prepare for Saints : Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of American Modernism*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 176.

<sup>38</sup> Jean Cocteau, « *Parade : Ballet Réaliste in Which Four Modernist Artists Had a Hand* », *Vanity Fair*, September 1917, p. 37 et 106.

<sup>39</sup> Georges Auric, « Erik Satie and the New Spirit Possessing French Music : An Account of the Break Made by the Young French Musicians with Impressionism and the Influence of Satie on their Art », *Vanity Fair*, July 1922, p. 62 et 104. Si l'article ne précise pas qu'il s'agit de la conférence d'Auric à Bruxelles d'avril 1921, on peut le déduire par sa proximité avec la publication de celle faite par Satie qui, elle, ne fait aucun doute.

Société Musicale Indépendante, présidée par Fauré, leur a permis de trouver refuge. Par ailleurs, *Le Sacre du Printemps* a éclaté comme un coup de tonnerre dans le paysage musical et a suscité l'enthousiasme de la jeune génération, au grand dam d'un Saint-Saëns pétrifié. *Parade* provoque un autre scandale en s'opposant, par sa sobriété et sa mélancolie des faubourgs, aux riches couleurs slaves. Enfin *Socrate* atteint un dépouillement ascétique. Malgré ces bouleversements positifs, Satie ne cesse d'être l'objet d'attaques dans les journaux, mais il sera un jour reconnu pour ses qualités. Cet hommage à Satie ne manque ni d'enthousiasme ni de justesse d'analyse. Il est intéressant de noter qu'Auric conclut en précisant que Satie travaille à cette époque — date de la conférence à Bruxelles (avril 1921) ou date de sa publication en Amérique (juillet 1922) ? — à un nouveau ballet avec Cocteau et André Derain, mais il n'en mentionne pas le titre<sup>40</sup>.

L'absence de Cocteau à ces concerts bruxellois d'avril 1921 a fortement mécontenté Satie. Les colères du « bon maître » contrarié sont bien connues. Il ne ménage pas son irritation et l'exprime à Marcelle Meyer dans une lettre du 31 mars 1921<sup>41</sup> : « Jean m'écrit qu'il reste (auprès de Radiguet) pour raison de santé. [...] Tout m'a l'air raté. Le cas de Jean est grave — très grave [...] Je retiens les pédérastes ! » Et un astérisque au mot « cas » exprime sa colère en bas de page : « créé par lui — c'est un rude cochon, un salaud », avant d'ajouter dans un post-scriptum : « Quoi faire ? Nom de Dieu ! J'en "rote", sauf votre respect. » Dans sa conférence sur les Six<sup>42</sup>, Satie montrera encore son agacement envers Cocteau, évitant soigneusement de citer son nom et les mélodies au programme, pourtant toutes basées sur ses poèmes. Satie ignore également le rôle et l'influence du poète sur la formation du Groupe des Six dont l'esthétique, écrit-il, les rattache à

---

<sup>40</sup> Il s'agit de *Paul et Virginie*, ce ballet généralement crédité aussi à Radiguet qui restera inachevé.

<sup>41</sup> Erik Satie, *Correspondance... op. cit.*, p. 442, lettre du 31 mars 1921.

<sup>42</sup> Erik Satie, « A Lecture On *The Six*. A Somewhat Critical Account of a Now Famous Group of French Musicians », *Vanity Fair*, October 1921, p. 61. Lorsque Ornella Volta a publié la version originale française dans l'ouvrage qui rassemble les écrits du compositeur de *Parade* (Erik Satie, *Ecrits*. Réunis par Ornella Volta, Paris, Champ Libre, 1977, p. 87-89), elle n'a pas mentionné la publication de ce texte en anglais. Elle précise que le manuscrit autographe est signé et daté « Bruxelles, le 11 avril 1921 », ce qui ne laisse subsister aucun doute sur l'origine de la version anglaise qui ne précise pas qu'il s'agit de la conférence donnée à Bruxelles, mais qui en est l'exacte traduction, à part la suppression des nombreux points de suspension.

l'Esprit Nouveau défini par Apollinaire<sup>43</sup>. Placer les Six sous l'égide de l'auteur d'*Alcools* et non sous celle du Prince frivole constitue manifestement un camouflet pour ce dernier.

Cocteau a bien entendu eu écho de ce qui s'est passé à Bruxelles. Sa réaction à la causerie de Satie se trouve exprimée dans l'article publié dans *Signaux* le 1<sup>er</sup> juillet 1921 et évoqué ci-dessus. Le poète qui ne manque ni de subtilité ni d'humour rend ici la pareille à Satie. Puisque ce dernier ne l'a pas cité dans sa causerie sur les Six, et bien, à son tour, il évitera de mentionner le nom du compositeur de *Parade* dans cet article intitulé, nous l'avons dit, « Les Six. Causerie précédant un concert du Groupe des Six ». Le sous-titre est à comprendre de manière ironique puisque Cocteau n'a pas donné cette causerie à Bruxelles, même si son contenu est conforme à l'esthétique défendue par le poète. L'absence d'indication de date et de lieu à cette causerie avant un concert pourrait d'ailleurs renforcer la malice de la manœuvre. Dans ce texte, Cocteau présente « en bloc » les Six qui se sont rencontrés salle Huyghens. Il rappelle sa prise de position dans *Le Coq et l'Arlequin*, justifie le titre utilisé par Collet (les Cinq Russes s'explique parce que ceux-ci, comme les Six, ont été « jeunes et scandaleux ») et précise que seule l'amitié soude les six membres du groupe, ainsi que ce « besoin naturel de rebâtir sur les décombres charmants de l'impressionnisme ». Lors de la création de *Parade*, Cocteau regrette que le public n'ait entendu que son propre vacarme et n'ait pas compris la révolution esthétique en cours. Les formes musicales anciennes sont à présent habillées d'habits neufs, influencées par le music-hall et le cirque. Et de conclure : « Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Germaine Tailleferre, vous montreront sans phrase qu'ils savent réunir l'audace à la sagesse, deux divinités qui s'entendent mieux qu'on ne pense. »

---

<sup>43</sup> L'Esprit Nouveau avait été évoqué pour la première fois par l'auteur d'*Alcools* dans *L'Excelsior* du 11 mai 1917 sous le titre suivant : « Les spectacles modernistes des Ballets russes – *Parade* et l'esprit nouveau », texte repris ensuite dans le programme de la création du ballet. Pour Satie, cette sensibilité moderne ne se retrouve pas chez tous les membres des Six : seuls Auric, Poulenc et Milhaud en sont les représentants. Il considère que Durey, Honegger et Tailleferre sont des impressionnistes, comme lui-même le fut trente ans plus tôt.

## PARODIES SURRÉALISTES DE TEXTES DE COCTEAU

Le groupe surréaliste bruxellois *Correspondance* constitué sur l'initiative du chimiste Paul Nougé à l'automne 1924 considère la musique comme un « moyen privilégié d'expression<sup>44</sup> », contrairement à ses homologues parisiens qui lui déniaient toute espèce de rôle. Le nom du groupe désigne aussi la revue dans laquelle ses membres publient des tracts contestataires sous forme de pastiches littéraires ou musicaux visant à dénigrer les œuvres de l'avant-garde.

À deux reprises, les musiciens Paul Hooreman et André Souris prennent Cocteau pour cible de leur dérision. Tiré à 300 exemplaires<sup>45</sup>, leur tract *Musique 1* du 25 juillet 1925 consiste en une courte pièce musicale au titre de *Tombeau de Socrate*. Ce pastiche fait une allusion évidente tant à Satie qu'à Cocteau : la double évocation était perçue sans équivoque à l'époque. Satie a composé un *Socrate*, drame symphonique en trois parties pour quatre sopranos et petit orchestre, donné à Paris dans quelques auditions privées et publiques à partir d'avril 1918. Cette cantate hellénistique a été représentée à Anvers et à Bruxelles par des musiciens de l'ensemble Pro Arte en mars 1924<sup>46</sup>. La dédicace du *Tombeau de Socrate*, « à ces Messieurs » fait référence, ainsi que l'explique Paul Hooreman lui-même<sup>47</sup>, aux « messieurs (de la famille) », c'est-à-dire ceux qui regrettent le bon maître d'Arcueil, à savoir Mesens, Auric, Ravel. Cette dédicace renvoie aussi à la deuxième des trois pièces pour piano des *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme de bois* de Satie, dont le titre complet est ainsi libellé : *Danse maigre. À la manière de ces messieurs*. L'ambiguïté de cette dédicace belge devait conduire Jacques Benoist-Mechin, élève de Satie qui avait reçu un des tracts distribués, à l'interpréter comme une référence aux homosexuels dont il tenait à se départir clairement.

---

<sup>44</sup> Paul Nougé, *La musique est dangereuse*, Écrits autour de la musique rassemblés et présentés par Robert Wangermée, Bruxelles, Didier Devillez, 2001, p. 7.

<sup>45</sup> Robert Wangermée, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle*, Liège, Mardaga, 1995, p. 83.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>47</sup> Propos rapportés par Robert Wangermée, *idem*, p. 82.

L'allusion à Cocteau est tout aussi manifeste<sup>48</sup>. Celui-ci avait non seulement fait une présentation élogieuse du *Socrate* de Satie lors d'une audition à la librairie d'Adrienne Monnier le 21 mars 1919, mais il a surtout écrit un poème portant précisément ce titre. Publié en 1922 aux éditions de La Sirène dans le recueil *Vocabulaire*, le *Tombeau de Socrate*<sup>49</sup> rend hommage, en deux quatrains allusifs, au compositeur des *Trois Morceaux en forme de poire*, bien que le nom du compositeur ne soit pas cité.

À leur tour, nos compositeurs belges passent sous silence le nom des deux artistes qu'ils parodient ; ils réussissent la prouesse d'écrire de la musique, non pas sur un des textes de l'auteur de *Vocabulaire* comme l'opèrent avec bonheur les jeunes musiciens français de l'époque, mais simplement en empruntant le titre d'un de ses poèmes. La monodie musicale parodique ne comprend en effet aucun texte. Composée sans barre de mesure, à la manière adoptée quelquefois par Satie, la partition intensifie la satire de l'écriture musicale par la suppression de nombreux éléments nécessaires à sa lecture : pas d'armature, pas d'indication de mesure ni de tempo, suppression de la clef musicale en début de chaque portée si ce n'est celle en *sol* pour ouvrir le morceau. Assignée manifestement à ne jamais être jouée, cette pièce n'est prévue pour aucun instrument en particulier. Le style pseudo-grégorien de ce *Tombeau de Socrate* cache des rythmes d'une mazurka-java, se moquant ainsi des respectueux *Tombeaux* composés à la mémoire de musiciens disparus. Ce genre musical date du dix-septième siècle, mais a été remis à l'honneur par le *Tombeau de Couperin* composé par Ravel en 1917 et, trois ans plus tard, par le *Tombeau de Claude Debussy* rassemblant dix compositions inédites de contemporains<sup>50</sup>.

La plaisanterie musicale belge du *Tombeau de Socrate*, imaginée au printemps 1925, est publiée bien mal à propos à la fin du mois de juillet. Satie venait de décéder au début du mois, plus exactement le 1<sup>er</sup> juillet 1925. Cette dérision tourne donc à la méchanceté, certes beaucoup moins féroce que l'article de Roland-

---

<sup>48</sup> Notons qu'aucun des deux auteurs qui, jusqu'à présent, se sont penchés sur le surréalisme et la musique en Belgique, à savoir Robert Wangermée (*idem*) et Marie-Noëlle Lavoie (*Le groupe surréaliste bruxellois et la musique : le rôle d'André Souris*, M.A. en musicologie, Université de Montréal, 1999) n'ont relevé l'allusion à Jean Cocteau dans ce *Tombeau de Socrate* élaboré par les deux compositeurs surréalistes belges.

<sup>49</sup> *OPC*, p. 319-320.

<sup>50</sup> Cf. *Tombeau de Debussy*, in supplément de *La Revue musicale*, n° 2, 1<sup>er</sup> décembre 1920.

Manuel intitulé «Adieu Satie», publié six mois avant la disparition du compositeur dans la *Revue Pleyel*<sup>51</sup>. La création de son «ballet instantanéiste» *Relâche* avait déchaîné le fiel du critique français dont le texte se termine par cette terrible tirade : «Adieu *Relâche*, Adieu Satie. Puissiez-vous entraîner dans l'abîme, avec l'amour de la faute d'orthographe et le culte de la faute de goût, ce prétendu classicisme qui n'est qu'absence de grâce et cet abominable romantisme qui méconnaît jusqu'à la sincérité». Cet article valut à son auteur de tels reproches qu'il tenta bien tardivement et en vain de s'en faire pardonner dans un article d'« Excuses à Satie » publié neuf mois après le décès du bon maître d'Arcueil<sup>52</sup>.

Notons enfin que le pastiche musical de nos deux compositeurs belges égratigne aussi un troisième personnage, un jeune musicien également patronné par Satie puisqu'il appartient à l'École d'Arcueil. Henri Cliquet-Pleyel a précisément mis en musique trois poèmes de la série des *Tombeaux* de Cocteau, dont celui de *Socrate*<sup>53</sup>. La cantatrice Jane Bathori en a fait la création lors d'une séance de poésie et de musique à la salle Huyghens<sup>54</sup>, le 22 décembre 1924, ce qui ne pouvait être ignoré des compositeurs belges, toujours très attentifs à ce qui se passe à Paris.

La seconde estocade des membres de *Correspondance* à l'encontre de Cocteau a lieu le mardi 2 février 1926 au Théâtre-Mercelis à Ixelles, lors d'une séance publique de musique, poésie et théâtre. Le spectacle est composé de plusieurs numéros satiriques visant à contester les tendances modernistes de l'époque. Ce « concert suivi d'un spectacle » se clôture par *Le Dessous des cartes*. Selon le programme, ce divertissement est dû au travail collectif des deux compositeurs

---

<sup>51</sup> Roland-Manuel, « Adieu Satie », *Revue Pleyel*, n° 15, décembre 1924, p. 21-22.

<sup>52</sup> Roland-Manuel, « Excuses à Satie », *Revue Pleyel*, n° 30, mars 1926, p. 8-9.

<sup>53</sup> Composés en 1923, Henri Cliquet-Pleyel publie ses *Tombeaux* l'année suivante dans deux versions différentes. Cf. Henri Cliquet-Pleyel, *Tombeaux* (poèmes de Cocteau), voix et piano. Max Eschig et C<sup>ie</sup>, 1924. Cotage identique pour les trois mélodies; version voix et piano : M.E. 2748 ; version voix et orchestre : M.E.2748.

<sup>54</sup> Voir reproduction du programme dans Linda Cuneo-Laurent, *The Performer as Catalyst : The Role of the Singer Jane Bathori (1877-1970) in the Careers of Debussy, Ravel et « Les Six », and their Contemporaries in Paris 1904-1926*, Ph. D. New York University, 1982, p. 166. Cette séance, consacrée aux poètes Tristan Tzara, Blaise Cendrars, Jean Cocteau et Guillaume Apollinaire, est animée essentiellement par l'acteur Marcel Herrand et la cantatrice Jane Bathori qui s'accompagne elle-même au piano.

surréalistes déjà cités, Hooreman et Souris<sup>55</sup>, associés à deux poètes surréalistes belges, Camille Goemans et Paul Nougé. Pourtant, lors de sa publication<sup>56</sup>, seul Nougé sera crédité comme auteur du texte, tandis que la partition autographe de l'époque, conservée au CeBedem (Centre belge de Documentation musicale), ne mentionne que Souris comme compositeur de la musique.

*Le Dessous des cartes* parodie la comédie-ballet en un acte des *Mariés de la Tour Eiffel* de Cocteau, créée à Paris le 21 juin 1921 au théâtre des Champs-Élysées par les Ballets suédois, dans un décor d'Irène Lagut, des masques et costumes en trompe l'œil de Jean Hugo. Cocteau a écrit là une farce moderne où il réactualise des lieux communs ou stéréotypes de l'époque : la bourgeoisie, l'armée, la famille et même cette noble dame de Tour Eiffel jamais critiquée jusqu'alors. Cocteau et Pierre Bertin lisent les textes, transmis par deux haut-parleurs de carton construits de chaque côté de la scène, entrecoupés de musiques écrites par cinq compositeurs du Groupe des Six (Durey s'étant retiré du projet). La création est troublée par les manifestations des dadaïstes et surréalistes français.

La parodie belge porte à la fois sur le texte et la musique des *Mariés*. La forme est identique : un acte unique qui alterne textes et musiques, accompagnés de mimiques et de pantomimes diverses. Douze comédiens professionnels et amateurs ainsi que douze musiciens participent au spectacle satirique. Plusieurs personnages des *Mariés* se retrouvent dans *Le Dessous des cartes* : les mariés, la belle-mère, le général, un témoin, trois demoiselles d'honneur et une danseuse. Des personnages nouveaux apparaissent : quatre menuisiers placés aux quatre coins de la scène interviennent dans l'action et lors des intermèdes musicaux. Ils remplacent manifestement Cocteau et Bertin et évoquent aussi les quatre auteurs de la parodie belge, d'autant qu'à leur entrée sur scène ils annoncent chacun l'un après l'autre que la pièce est écrite par l'un d'entre eux, citant nommément à chaque occurrence un seul des noms des quatre compères. Le rire provoqué par cette présentation fait sans doute aussi allusion aux quatre musiciens des *Mariés* venus en aide à Georges Auric qui, à l'origine, était le seul compositeur pressenti

---

<sup>55</sup> Pour la part de chacun à l'élaboration du projet, voir R. Wangermée, *André Souris... op. cit.*, p. 97.

<sup>56</sup> Texte du *Dessous des cartes* publié dans *Les Lèvres nues*, n° 6, septembre 1955, puis dans *L'Expérience continue*, p. 209-228. Repris dans Paul Nougé, *op. cit.*, p. 59-76.

pour en écrire la musique<sup>57</sup>. Remplacer Cocteau et Bertin par quatre menuisiers assimile ainsi volontairement l'écriture de Cocteau à une réalisation de manoeuvrier, d'autant que ces menuisiers se déplacent sur scène chacun avec une scie en main, soulignant la répétition de certaines phrases, jouant ainsi sur la double signification du mot « scie », procédé littéraire abondamment utilisé par Cocteau lui-même. Munis aussi d'un maillet et d'un marteau, ces menuisiers accompagnent l'orchestre de leurs bruits, faisant référence aux bruits de la vie quotidienne introduits par Cocteau dans le spectacle de *Parade*. Pour la musique, nous renvoyons à l'analyse détaillée de cette œuvre effectuée par Robert Wangermée<sup>58</sup>. Contentons-nous d'en donner les grandes lignes. *Le Dessous des cartes* est écrit pour un petit orchestre d'harmonie composé de neuf instruments à vent (flûte, clarinette, saxophone, deux cornets à pistons, trompette, cor, trombone) et d'une batterie. Les instrumentistes sont des membres de la Musique militaire des Guides. André Souris assure la direction de ce petit orchestre aux sonorités et allures populaires, car le chef des Guides, le lieutenant Arthur Prévost, a sans doute préféré s'abstenir de participer à un tel canular. La musique parodie l'écriture des compositeurs du Groupe des Six non seulement par des emprunts et citations, mais aussi par l'adjonction d'autres musiques de style hétéroclite. Un des thèmes du célèbre *Quadrille des Lanciers* introduit l'action, tandis que le trio des demoiselles d'honneur se joue sur une mélodie d'opérette accompagnée d'une basse harmonique de tonalité différente, créant ainsi une discordance musicale. Le voyage de noces se déroule aux sons des réminiscences de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin et d'autres rythmes de jazz. Des évocations de chansons populaires ou de café-concert, notamment *La Tonkinoise*, sont insérées çà et là. On retrouve également un contrepoint joué à la clarinette et au basson qui rappelle le *Tombeau de Socrate* de l'année précédente. La danse du général se déploie sur un *Choral et marche* aux couleurs de Stravinsky, tandis qu'un *Galop* aux dissonances très accentuées permet aux personnages de la noce de quitter la scène en file indienne dans un vacarme considérable. Les quatre menuisiers se retirent ensuite sur un

---

<sup>57</sup> Malou Haine et David Gullentops, « Un manuscrit retrouvé de Jean Cocteau : *Le Mirliton d'Irène*, " Cheveux d'ange " et *Les Mariés de la Tour Eiffel* », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (U.L.B.)*, vol. XXV, 2003, p. 83-107.

<sup>58</sup> Pour la publication du texte et l'analyse musicale, voir Paul Nougé, *op. cit.*, p. 53-76.

grand choral funèbre. Malgré l'originalité de la satire, la presse se montre cependant déçue de cette plaisanterie surréaliste belge<sup>59</sup>.

Une troisième botte à l'égard de Cocteau est encore portée par les surréalistes belges. Ces derniers manifestent lors d'une lecture dialoguée et mimée des *Mariés de la Tour Eiffel* au Théâtre-Libre de Raymond Rouleau<sup>60</sup>, le 3 novembre 1926. Cette fois, ce ne sont pas les seuls membres de *Correspondance* qui chahutent ; leur section s'est rapprochée de celle de E.L.T. Mesens et Magritte pour former le « Groupe surréaliste bruxellois<sup>61</sup> ». La nouvelle phalange scelle sa formation par la diffusion de tracts et les chahuts à connotation dadaïste contre des manifestations d'art moderne, dont cette lecture des *Mariés* faite sans musique ni danse. Trente ans plus tard, Max Deauville devait présenter cette « belle bagarre » comme une manifestation entre deux groupes différents, également « admirateurs passionnés » de Cocteau, les uns désireux de voir la pièce, les autres trouvant Rouleau « indigne de jouer une de ses pièces »<sup>62</sup>. Toutefois, en 1926, la manifestation n'a certes pas dû être perçue comme l'expression d'une admiration débordante puisque plusieurs agitateurs se voient dresser un « Pro Justitia » pour avoir jeté dans la salle des tracts portant comme en-tête le titre de la comédie-ballet de Cocteau. Signé par Paul Nougé, Camille Goemans, André Souris, E.L.T. Mesens, René Magritte et Hubert Dubois, ce manifeste dénonce « certaines caricatures répugnantes des images qui touchent à cette heure l'essentiel de notre vie<sup>63</sup> ».

Pourtant, certaines idées de Souris étaient tout à fait conformes à l'esthétique de Cocteau à l'époque, notamment la réhabilitation du lieu commun : « Prendre des lieux communs, non pour aller dans le fantastique, dans le rêve ou dans l'inconscient, mais pour tâcher de donner une affectation nouvelle et poétique à des objets tout faits, des objets qui existent<sup>64</sup>. » Le lieu commun est « justement la

---

<sup>59</sup> R. Wangermée, *André Souris ... op. cit.*, p. 100-101.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>61</sup> André Souris, *La Lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme* présentés et commentés par Robert Wangermée, Liège, Mardaga, 2000, p. 131. Le 10 septembre 1926, le groupe « Correspondance » avait annoncé sa propre dislocation avant de s'associer à une autre faction.

<sup>62</sup> Max Deauville, « Un souvenir », *Empreintes*, numéro spécial consacré à *Jean Cocteau*, mai-juillet 1950, p. 130.

<sup>63</sup> Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, 1977, p. 133. Cité dans R. Wangermée, *André Souris... op. cit.*, p. 107.

<sup>64</sup> Cité dans Paul Nougé, *op. cit.*, p. 13.

clef de voûte de la création chez les Bruxellois<sup>65</sup> » qui souhaitent de la sorte accéder à la sur-réalité. Par leur exploitation systématique visant à les « métamorphoser en objets poétiques bouleversants<sup>66</sup> », les lieux communs sont réhabilités par leur mise en scène, des jeux de mots, des fables, des pastiches, etc. et leur équivalent pictural se retrouve chez Magritte dans des objets communs tels une pipe, un parapluie ou un chapeau. Jean Cocteau serait-il un des précurseurs du surréalisme belge ? Sans doute serait-il utile, à cet égard, d'étudier les éventuelles connections avec notre poète<sup>67</sup>, banni des milieux surréalistes parisiens, mais apparemment suivi par leurs homologues belges qui n'hésitent cependant pas à le critiquer.

S'il tourne en dérision Cocteau et d'autres personnalités de l'avant-garde parisienne, Paul Nougé aspire néanmoins à une reconnaissance semblable à celle de l'auteur de *Vocabulaire*. Nougé n'a-t-il pas l'ambition de voir certains de ses poèmes mis en musique par André Souris ? Les sept *Cartes postales*<sup>68</sup> de 1924 empruntent même leur titre à un cycle de poèmes de Cocteau, écrits eux aussi sous forme de quatrains et publiés en 1920. Cocteau aura la satisfaction de voir le compositeur Maxime Jacob<sup>69</sup> s'emparer de cinq des six poèmes de ses *Cartes postales*, tandis que le projet de Nougé n'aboutira jamais.

#### JEAN-JACQUES GAILLIARD, JEAN COCTEAU ET LA TOUR EIFFEL

Avant de passer à la seconde partie de notre exposé, faisons une brève transition en évoquons rapidement Jean-Jacques Gailliard (1890-1976) qui, dans le cas

---

<sup>65</sup> Marie-Noëlle Lavoie, « Quelques airs de Clarisse Juranville : la rencontre entre musique et surréalisme dans une œuvre vocale d'André Souris », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 4/1, juin 2000, p. 81-85.

<sup>66</sup> Robert Wangermée, « Dada, surréalisme et musique à Bruxelles », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* (U.L.B.), vol. X, 1988, p. 133-142.

<sup>67</sup> Si Robert Wangermée a évoqué le rôle du lieu commun chez les surréalistes belges (« La métamorphose des lieux communs dans le surréalisme bruxellois », dans *Musique, signes, images : Liber amirocum François Lesure*, sous la direction de Joël-Marie Fauquet, Genève, Minkoff, p. 279-288), il ne mentionne aucune influence possible de Cocteau sur le mouvement belge. Or le poète français a recours au lieu commun au moins quatre ou cinq ans avant les surréalistes belges.

<sup>68</sup> Alors que les *Cartes postales* de Cocteau parlent de villes précises, celles de Nougé évoquent des personnages tels « Plongeuse », « Nageur », « Dormeuses », etc. Voir le texte des poèmes dans Paul Nougé, *op. cit.*, p. 98-100. Pour les *Cartes postales* de Cocteau, extraits de *Poésies (1917-1919)*, voir *OPC*, p. 221-223.

<sup>69</sup> Maxime Jacob, *Cartes postales* : 1. Cette, 2. Lourdes, 3. Marseille le soir, 4. Marseille le matin, 5. Aix. Paris, Jean Jobert, ©1927. Cotage : J.J. 332.

présent, constitue un lien entre Jean Cocteau, la peinture, la musique, la France et la Belgique dans ces années 1920. Installé au 13 rue Bonaparte à Paris dans les années 1920, dans le même immeuble que les danseuses Isadora Duncan et Anna Pavlova, le jeune peintre belge fréquente les milieux artistiques de l'époque. En 1923, au bal Bullier, Gailliard rencontre Cocteau parmi d'autres artistes de l'époque : Ravel, Stravinsky, Braque, Dufy, Picasso, Aragon, Cendrars et Paul Fort. « Travesti en danseuse à queue et surchauffé en voltigeant d'arbre en arbre, de nuage en nuage<sup>70</sup> », Cocteau impressionne le jeune homme pourtant du même âge que lui. Il lui fixe rendez-vous le lendemain, chez lui, au 10 rue d'Anjou. En cette année 1923, le peintre et le poète se revoient à plusieurs reprises : Gailliard en profite pour croquer quelques dessins de son nouvel ami. Trente-deux ans plus tard, il le retrouve à Bruxelles à l'occasion de la réception officielle du poète à l'Académie royale de Belgique dont il fait lui-même partie. Entre 1923 et 1962, Gailliard a réalisé vingt dessins de Jean Cocteau<sup>71</sup>. On lui doit également cette peinture à la colle sur toile qui date de l'année de leur rencontre. Intitulé *C'est Jean Cocteau*, ce tableau de tendance cubiste fait allusion aux *Mariés de la Tour Eiffel* par la représentation de la fameuse tour<sup>72</sup>. Si Cocteau y apparaît sous les traits d'un homme mûr quelque peu angoissé, ce n'est pas le cas d'autres portraits « d'après nature » dessinés à la même époque où le poète est rayonnant de jeunesse et d'équilibre. Gailliard a certes perçu deux des facettes les plus caractéristiques de son nouvel ami.

#### TEXTES DE COCTEAU MIS EN MUSIQUE

E.L.T. Mesens (1903-1971). Si Mesens a participé aux désordres organisés par les surréalistes belges à la lecture des *Mariés de la Tour Eiffel* en 1926, cela ne l'a pas empêché d'écrire deux mélodies sur des textes de Cocteau. Les poèmes *Ouest* et *Bal*<sup>73</sup>, extraits du recueil *Poésies (1917-1920)*, se transforment en mélodies pour voix et piano, respectivement en septembre 1921 et en janvier 1923. Restées inédites et

---

<sup>70</sup> Propos de Jean-Jacques Gailliard cités dans Serge Goyens de Heusch, *Jean- Jacques Gailliard : personnalités connues, méconnues et inconnues*, Bruxelles, Édition Gai-Art, 1990, p. 47.

<sup>71</sup> Ces dessins sont aujourd'hui conservés par sa fille Isabelle Gailliard que nous remercions chaleureusement pour nous en avoir transmis des copies.

<sup>72</sup> Pour une reproduction de ce tableau, voir la photo d'Ernst Moerman dans le présent volume.

<sup>73</sup> *OPC*, p. 201 et p. 197.

conservées dans une collection privée<sup>74</sup>, ces pièces sont brèves et, comme le fait remarquer Robert Wangermée, par ce fait même, elles sont « conformes aux principes de concision et de simplicité énoncés par Cocteau pour la musique nouvelle et souvent repris par certains des Six<sup>75</sup> ». Mesens a vraisemblablement rencontré personnellement Cocteau après décembre 1921, date de sa première visite à Paris. Il s'est présenté à Satie à Bruxelles en avril de cette même année et entretient avec lui des relations suivies. Il gravite dans son entourage et entre en contact avec diverses personnalités parisiennes. Par ces courtes mélodies et d'autres écrites sur des poèmes d'Apollinaire, Paul Eluard ou Tristan Tzara, Mesens a sans doute voulu tenter de se faire accepter par le Groupe des Six et celui de l'École d'Arcueil, d'autant que ses deux mélodies datent de la période de leur fréquentation. Poulenc le mentionne comme une relation connue des Six et suffisamment proche pour venir lui rendre visite chez ses grands-parents à Nogent. Il l'évoque dans une de ses lettres à Milhaud<sup>76</sup> datant de juillet 1923 : « Vu Mesens dimanche passé, il est charmant ; sa musique moins. » Deux ans plus tard, les relations amicales semblent avoir tourné au vinaigre car, au moment où Mesens multiplie ses articles de critique musicale dans des revues belges, Poulenc<sup>77</sup> se plaint de lui auprès d'Auric en des termes âpres et durs : « As-tu lu l'ordure de Mesens dans *Cesophage*<sup>78</sup> à ton propos. Si je le vois à Bruxelles, qu'est-ce qu'il prendra ! »

Il n'est pas impossible que Mesens ait joué un rôle dans l'organisation de l'exposition de dessins et manuscrits de Jean Cocteau tenue à la galerie Louis Manteau à Bruxelles, du 21 février au 10 mars 1925. Depuis la fin de 1923, il est en effet assistant dans cette galerie bruxelloise<sup>79</sup> et se rend régulièrement à Paris pour se tenir au courant de l'actualité. Sans doute est-il entré en contact avec la librairie

---

<sup>74</sup> Nous remercions Robert Wangermée de nous avoir communiqué la copie de ces manuscrits.

<sup>75</sup> E.L.T. Mesens, *Moi je suis musicien*. Écrits sur la musique réunis, présentés et commentés par Robert Wangermée, Bruxelles, Didier Devillez, 1998, p. 30. Cf. Catalogue des œuvres, p. 200-209.

<sup>76</sup> F. Poulenc, *Correspondance ... op. cit.*, p. 199, lettre à Milhaud du 29 juillet 1923.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 253, lettre à Auric du 15 mars 1925.

<sup>78</sup> E.L.T. Mesens, « Notes brèves. La musique », *Cesophage (Période)*, I, mars 1925. Texte reproduit dans E.L.T. Mesens, *Moi ... op. cit.*, p. 125. « La France cherchait un homme de bonne volonté pour succéder à Saint-Saëns. Elle l'a enfin trouvé. Georges Auric : un cul aimanté pour fauteur d'Institut. »

<sup>79</sup> E.L.T. Mesens, *Moi... op. cit.*, p. 34.

Stock qui était à l'origine de cette exposition à Paris<sup>80</sup>, à moins qu'il ne soit intervenu directement auprès de Cocteau. Ce dernier ne sera en tout cas pas présent à Bruxelles à cette occasion.

Notons aussi qu'à l'image du Groupe des Six, Mesens a rassemblé autour de lui en 1920 un « Groupe des sept », formé de musiciens flamands modernes d'une renommée beaucoup plus modeste et plus limitée dans le temps que leur parangon français.

Karel Albert (1901-1987) est l'un des membres de ce groupe. Il se penche à son tour sur un texte de Cocteau pour le mettre en musique, sans pour autant faire chanter ses paroles comme l'a réalisé Mesens dans ses deux mélodies. Albert compose une musique de scène pour *Orphée*, pièce créée sans musique à Paris au théâtre des Arts en 1926. La partition inédite de trois pages, conservée au CeBeDem, a pour en-tête : « *Orphée*. Jean Cocteau. Toneelritmen : Karel Albert. » La musique est très courte et se limite à cinq minutes de percussion pour les scènes VI (*De dood treedt uit de spiegel*) et IX. Un gong seul est prévu, suivi ensuite de quelques instruments : woodblock, cymbales, grosse caisse, gong, tambour, timbales, batterie de jazz. Aucune date de composition ni numéro d'opus ne figurent sur cette « musique de scène rythmique », mais le CeBeDem, dépositaire du manuscrit, le répertorie dans son catalogue avec la date de 1928. Il s'agit manifestement d'une commande spécifique, mais pour quelle représentation le compositeur flamand l'a-t-il écrite ? A-t-il été en contact avec Cocteau pour cette adaptation ? Nous l'ignorons.

Angie Van Steerthem qui a étudié la réception des œuvres de Cocteau en Belgique francophone ne mentionne que deux reprises de cette pièce en Belgique, bien plus tardives d'ailleurs, l'une en 1946 au palais des Beaux-Arts, l'autre en 1957 au Rideau de Bruxelles, mais aucune musique de scène ne semble présente<sup>81</sup>. Sans doute le compositeur anversoïis a-t-il écrit ces quelques rythmes pour une représentation d'*Orphée* dans une version flamande, peut-être au Vlaams

---

<sup>80</sup> Après Bruxelles, cette exposition retourne à Paris à la galerie Briant-Robert, du 15 au 29 juin 1925. Cf. mention du catalogue dans Catalogue de vente, *Jean Cocteau*. Galerie d'autographes Jean-Emmanuel Raux, 1996, n° 186.

<sup>81</sup> Angie Van Steerthem, *La réception du théâtre de Cocteau en Belgique*, Mémoire de licence, section Taal-en Letterkunde : Romaanse talen, Vrije Universiteit Brussel, 2001, p. 157.

Volkstoneel dirigé par Oscar De Gruyter dont le compositeur est conseiller et chef d'orchestre de 1924 à 1933. Ou est-ce peut-être pour le théâtre du Marais pour lequel Albert a écrit de très nombreuses musiques de scène dans les années vingt et trente ? Curieusement, cette œuvre *Orphée* ne figure pas parmi les compositions recensées du compositeur dans l'ouvrage de Karel De Schrijver sur les musiciens flamands du vingtième siècle<sup>82</sup>. Elle ne figure pas non plus parmi le catalogue des œuvres de Cocteau conservé à la Sacem.

René Barbier (1890-1981). Nous sommes tout aussi peu renseignée sur la destination choisie par le compositeur René Barbier pour sa musique de scène de *La Voix humaine* dont il termine l'orchestration le 28 décembre 1940. La partition inédite est conservée au CeBeDem. Cette fois, la musique de scène est plus conséquente que celle de Karel Albert, non seulement dans son instrumentation, mais aussi dans sa durée, dix-neuf minutes. Écrite pour un petit orchestre avec piano, composé d'une flûte, un hautbois, deux clarinettes en *si b*, un basson, le groupe des cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasse), la musique n'est pas seulement utilisée durant les quelques pauses de silence de la pièce. Elle va au-delà d'un simple rôle d'évocation ou de liaison et est, tout au contraire, très présente avec une orchestration bien colorée. À aucun moment, les paroles ne sont chantées comme elles le seront par Poulenc dix-huit ans plus tard. La partition est divisée en plusieurs sections numérotées de A à Z auxquelles s'ajoutent deux sections AA et BB, mais dont la plupart d'entre elles s'enchaînent les unes aux autres. La musique est présente lors de la levée du rideau, sur des phrases ou des gestes bien précis indiqués par le compositeur, comme par exemple : « Rideau » ; « Mademoiselle on me sonne et je ne peux pas parler » ; « Il y a du monde sur la ligne » ; « Allo enfin, c'est toi » ; « elle ramasse ses gants » ; etc. Ces phrases extraites de la pièce de Cocteau sont reproduites par Barbier sur la portée réservée habituellement au chant. Aucune note de musique ni hauteur de son ne figurent sous ces extraits de phrases qui servent simplement de repères pour l'intervention de la musique. Cette musique ne semble répondre à aucune commande spécifique. René Barbier était particulièrement friand de poésie française. Ses très nombreuses

---

<sup>82</sup> Karel De Schrijver, *Levende Componisten uit Vlaanderen*, vol. II : *De Jongere Generatie van 1900-1920*, Leuven, N.V. De Vlaamse Drukkerij, 1955, p. 15-23.

mélodies, ses œuvres chorales et pièces symphoniques en témoignent<sup>83</sup>. C'est manifestement parce qu'il apprécie la pièce de Cocteau que le compositeur namurois prend l'initiative d'écrire une musique de scène. Pour l'instant, il n'a aucun spectacle en vue. Il a vraisemblablement assisté à la représentation de *La Voix humaine* au théâtre des Galeries en 1933 par la sociétaire de la Comédie-française qui en a créé le rôle à Paris en 1930, la Liégeoise Berthe Bovy<sup>84</sup>. C'est seulement trois ans après avoir achevé sa composition que Barbier écrit à Cocteau pour lui demander l'autorisation de donner au théâtre son adaptation musicale. En date du 17 janvier 1944, Cocteau lui répond qu'il accepte volontiers, mais il précise que Berthe Bovy détient les droits de la pièce pour la Belgique<sup>85</sup> :

Paris 17 janvier 1944

36 rue de Montpensier

Cher Monsieur

Je vous autorise à donner au théâtre votre adaptation musicale de *La Voix humaine*. Ceci dit, je vous préviens que madame Bovy possède les droits pour la Belgique. Peut-être faudrait-il vous arranger avec elle. (Cette clause des droits est récente). Je suis enchanté de savoir que ma pièce vous a inspiré votre musique et je vous envoie mon souvenir fidèle

Jean Cocteau (*sui vi d'une étoile*)

P.S. Je vous conseille d'écrire à Mr Leclair Société des auteurs. 11 rue Ballu.

Malgré cette autorisation, la musique de Barbier pour *La Voix humaine* ne sera apparemment jamais jouée. Sans doute le compositeur n'a-t-il pas trouvé de terrain d'entente avec Berthe Bovy ou bien celle-ci n'était-elle pas intéressée par une représentation dans laquelle la musique prenait une place trop importante. La reprise de la pièce par le théâtre du Parc à Bruxelles, le 12 novembre 1954, ne mentionne aucune musique de scène<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Jacques Leduc, « Notice sur René Barbier, membre de l'Académie », *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, CLII, 1986, p. 197-219.

<sup>84</sup> A. Van Steerthem, *op. cit.*, p. 112.

<sup>85</sup> Lettre conservée conjointement avec la partition manuscrite au CeBeDem.

<sup>86</sup> A. Van Steerthem, *op. cit.*, p. 113.

Adolphe Baiwir (?- décédé vers 1985 ?). Le conservatoire royal de musique de Liège conserve deux petites mélodies manuscrites pour voix et piano, écrites par Adolphe Baiwir sur des textes de Cocteau<sup>87</sup>. *Danseuse* achevée le 19 mai 1933, *Ossian*, terminée le 11 octobre 1934. Extraites du recueil<sup>88</sup> de *Poésies 1917-1920* publié aux éditions de La Sirène en 1920, ces mélodies n'ont semble-t-il jamais été chantées en public. On ignore les circonstances qui ont poussé ce compositeur amateur liégeois à s'emparer de textes de Cocteau. De plus, on ne connaît pour ainsi dire rien de sa carrière musicale, si ce n'est qu'il a dirigé une chorale dans les années 1970.

Jean Absil (1893-1974) compte parmi les personnalités musicales belges du vingtième siècle. Son œuvre abondante touche à tous les genres. Le jeune compositeur a pu apprécier la poésie de Cocteau lors de ses contacts avec Milhaud, Honegger et Sauguet qu'il fréquente durant ses années parisiennes après avoir remporté le prix Rubens en 1934. Trois ans plus tard, il signe une mélodie intitulée *Batterie*, op. 29, pour soprano (ou ténor) et piano. La composition ne s'apparente nullement à la simplicité du style de Satie ou de l'esprit « Six » des années vingt. D'une durée de cinq minutes, *Batterie* présente des difficultés assez redoutables tant pour le pianiste que pour la cantatrice. Cette dernière doit réaliser des écarts de notes assez audacieux, l'ambitus demandé à la voix est très large et la mélodie se déroule sur un accompagnement qui lui semble totalement étranger. Parmi les poèmes de Cocteau mis en musique par un compositeur belge, cette mélodie constitue pourtant l'une des rares exceptions à bénéficier d'un enregistrement commercial. Vers 1960, la firme Decca produit un disque consacré aux œuvres de Jean Absil<sup>89</sup> : la soprano Yetty Martens se tire admirablement bien de l'épreuve, accompagnée au piano par André Dumortier. Cet enregistrement a décidé le CeBeDem à publier, trois ans plus tard, la partition dans une reprographie de l'écriture manuscrite du compositeur. Sous le titre générique de *Deux Mélodies pour chant et piano*, op. 12-29, cette *Batterie* constitue la seconde partie de la

---

<sup>87</sup> Conservatoire royal de musique de Liège, MS 37185 et 37184. Nous remercions le bibliothécaire Philippe Gilson de nous avoir communiqué ces manuscrits.

<sup>88</sup> *OPC*, p. 173 et *OPC*, p. 172.

<sup>89</sup> Le disque noir Decca (25 cm, réf. BA 14325) comprend également *Trois poèmes de Tristan Klingsor* op. 45 (1938-1940) et *Phantasmes* op. 72.

partition, faisant suite à la mélodie *Les Pas*, op. 12, sur un poème de Paul Valéry, composé en 1933. Notons aussi qu’Absil s’est associé avec d’autres compositeurs belges pour former le groupe *La Sirène*, titre apparenté aux activités littéraires de Cocteau. Est-ce une coïncidence ?

Marcel Quinet (1915-1986). Tout comme Absil, Marcel Quinet sera professeur au conservatoire de Bruxelles. En 1944, il signe une de ses premières compositions, *Le Mirliton d’Irène*, op. 11, constitué de sept petites pièces pour quatuor vocal a cappella. Soulignons que ce genre est rarement choisi pour mettre en musique des textes de Cocteau<sup>90</sup>. Le futur lauréat du Prix de Rome belge ne reprend que sept des huit poèmes du poète et il n’en suit pas l’ordre<sup>91</sup> : 1. *Rosier*, 2. *Fruit*, 3. *Minuit*, 4. *Chat*, 5. *Trouville*, 6. *Accordéon*, 7. *Vésuve*. La partition inédite se trouve conservée dans les archives de la R.T.B. (Radio-Télévision belge), aujourd’hui déposées à la Bibliothèque royale. Un enregistrement non commercialisé a été réalisé en mars 1962 par la R.T.B. Les chœurs de la radio sont placés sous la direction de René Mazy<sup>92</sup>.

Robert Desprechins de Gaesebeke (1914-1997). Marcel Quinet aurait-il, en cette même année 1944, influencé un de ses élèves (dont il est l’aîné d’un an à peine) dans la composition de ce même cycle de poèmes ? C’est vraisemblable, mais la coïncidence peut tout aussi bien être fortuite. Robert Desprechins n’est pas un compositeur professionnel ; il se distrait de ses activités de chef d’entreprise en écrivant de la musique ou des romans<sup>93</sup>.

Dans ces huit mélodies du *Mirliton d’Irène* écrites pour voix moyennes et piano et achevées le 15 août 1944, Desprechins allie sa passion pour la musique et la littérature. La musique témoigne d’une influence lointaine de Debussy et Ravel,

---

<sup>90</sup> Nous connaissons également *Trois Poésies de Jean Cocteau* pour quatuor vocal du Français Edmond Mathis.

<sup>91</sup> Ordre des poèmes du *Mirliton d’Irène* dans *Vocabulaire* : *Rosier*, *Fruit*, *Chat*, *Vésuve*, *Trouville*, *Prise sur le fait*, *Accordéon*, *Minuit*. Cf. *OPC*, p. 308-310.

<sup>92</sup> R.T.B.F., service de la Phonothèque, réf. MGT 59400. Nous remercions particulièrement Martine Uybrecht et Patrick Sipler pour leur aide efficace.

<sup>93</sup> Desprechins est à la tête de l’ancienne usine de garnitures de cartes fondée en 1799 par Liévin Bauwens à Gand qui se trouve aux mains de la famille depuis six générations. Sous le nom de plume de Bernard Manier, Robert Desprechins a publié un roman, *Le Jouet mécanique*, et des contes fantastiques, *Histoires d’ailleurs et de nulle part* dont l’I.N.R. a diffusé des extraits.

mêlée d'une pointe d'humour qui n'est pas sans rappeler Francis Poulenc. Trois ans plus tard, en avril 1947, Cocteau lui accorde l'autorisation de publier sa partition<sup>94</sup>. Un exemplaire de la partition imprimée portant un envoi de Cocteau : « Souvenir amical / à / R. / Desprechins / de / Jean Cocteau / [étoile] » est aujourd'hui conservé par la veuve du compositeur. Deux autres exemplaires de cette partition avec envoi du compositeur au poète font partie du fonds Cocteau de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

Bibliophile passionné, Desprechins trouve chez un libraire parisien, à la fin des années 1950, le manuscrit des poèmes du *Mirliton d'Irène* qu'il s'empresse d'acheter puisqu'il a mis ces vers en musique six ans plus tôt. Ce manuscrit retrouvé est important pour la recherche coctalienne dans la mesure où il comprend huit poèmes inédits destinés à ce cycle, des ébauches de « Cheveux d'anges » et un plan des *Mariés de la Tour Eiffel*. Ce dernier confirme la participation de Radiguet à cette « poésie en un acte », pour reprendre la qualification que lui donne alors Cocteau. Nous ne reviendrons pas sur l'analyse détaillée de ces textes que nous avons effectuée avec notre collègue David Gullentops, ni sur l'ex-libris dessiné par Cocteau en 1959 pour Desprechins qui illustre habilement les facultés de lecture et d'écriture<sup>95</sup>.

Le compositeur gantois a dédié sa partition au fils d'amis musiciens, la basse belge Maurice De Groote, fils de la compositrice Berthe Busine et du baryton André De Groote. Peu après la publication du *Mirliton*, le dédicataire crée ce cycle de mélodies lors d'une séance privée dans le salon des Desprechins, le compositeur étant lui-même au piano. Signalons aussi les activités de mécène de l'industriel Desprechins qui se manifestent au cercle des Concerts d'Hiver de Gand qu'il préside de 1953 à 1988 en invitant les meilleurs interprètes et chefs d'orchestre de l'époque<sup>96</sup>. De 1960 à 1980, le septième prix du Concours Reine Elisabeth de Belgique est sponsorisé par ses soins. À ce titre, les interprètes qui gagnent ce prix se font entendre chez lui en concerts privés.

---

<sup>94</sup> R. Desprechins, *Le Mirliton d'Irène*, pour voix moyennes avec accompagnement de piano. Poèmes de Jean Cocteau : *Rosier, Fruit, Chat, Vésuve, Trouville, Prise sur le fait, Accordéon, Minuit*, op. 24. Gand, Cnudde, ©1948. Cotage : G 17757 (notons le « G » du cotage et non un « C »).

<sup>95</sup> Malou Haine et David Gullentops, « Un manuscrit retrouvé .....op. cit. »

<sup>96</sup> Anne Parmentier (épouse de Robert Desprechins de Gaesebeke), *Mémoire*, manuscrit, 2004. Nous remercions chaleureusement l'auteur de nous avoir communiqué ce document inédit.

Lawrence Lloyd Bird (1938-1992). Cet Américain diplômé es Arts de l'University of Virginia s'est établi en Belgique dans les années 1970<sup>97</sup>. Il a créé l'ensemble vocal « Consortium Cantorum Bruocsella » qu'il a dirigé pendant une dizaine d'années. Il se produit en concert dans des récitals de mélodies françaises et participe en soliste dans des opéras produits par le Théâtre royal de la Monnaie. Formé auprès de Pierre Bernac, le baryton préféré de Francis Poulenc, il n'est pas étonnant que Bird se soit intéressé aux textes de Cocteau. Il a réalisé plusieurs arrangements musicaux et a composé quelques mélodies dont *Opéra bis. Trois Poèmes de Jean Cocteau*, op. 5, datant d'avril et mai 1988. Comme le titre l'indique, ces poèmes sont extraits du recueil *Opéra bis* publié l'année précédente aux éditions Fata Morgana et rassemblant des poèmes inédits du vivant de Cocteau. Les poèmes mis en musique par Bird sont : 1. *Le Bon Elève et l'apprenti*, 2. *Je soupçonne bien des choses curieuses*, 3. *Éloge de la neige*<sup>98</sup>. Dans la première mélodie, Bird utilise une strophe non retenue dans la publication qu'il insère entre les deux strophes publiées. Cette strophe se trouve biffée sur un dactylogramme de ce poème conservé au centre américain Humanities Research Center.

Musique de ballet. Maurice Béjart s'est servi de textes de Cocteau pour monter les trois ballets de son spectacle *Jean Cocteau et la danse* donné au Cirque royal par le Ballet du XX<sup>e</sup> siècle du 14 au 27 avril 1972. Des musiques originales ont été composées à cette occasion.

---

<sup>97</sup> Les informations biographiques concernant Lawrence Lloyd nous ont été communiquées par Philippe Gilson que nous remercions.

<sup>98</sup> 1. *OPC*, p. 562-563 ; 2, *OPC*, p. 581-582 ; 3. *OPC*, p. 566.

*Le Fils de l'Air*<sup>99</sup> ouvre le programme. Il est présenté comme une « création collective » de Mudra, centre de formation créé en 1970 par Béjart et rattaché au Ballet du XX<sup>e</sup> siècle du TRM. Ce lieu d'éducation refuse le nom d'école et d'académie et se qualifie comme « un creuset où des jeunes venus des quatre coins du monde poursuivent leur entraînement en danses classiques et modernes et reçoivent une formation comprenant le travail de la voix parlée et du chant, l'étude des rythmes par la pratique des instruments à percussion, l'interprétation dramatique des textes, le jeu scénique, la scénographie, etc.<sup>100</sup> ». Cette formation artistique pluridisciplinaire, qui aurait certes beaucoup plu à Cocteau, implique les participants dans les divers aspects des spectacles créés. S'inspirant de l'argument alors inédit<sup>101</sup>, travaillé par Cocteau en septembre 1962, mais l'adaptant assez librement, les dix danseurs-acteurs-chanteurs formant l'orchestre se sont basés sur deux poèmes, *Les Voleurs d'Enfants*<sup>102</sup> et *Le Fils de l'Air*<sup>103</sup> qui évoquent le propos pour en faire des chansons interprétées par Maguy Marin. Le collectif Mudra a également réalisé les improvisations musicales accompagnant le ballet. Béjart avait

---

<sup>99</sup> Rappelons que Jacques Chailley, à la demande de Cocteau, a écrit une partition sur l'argument du *Fils de l'Air* destiné au chorégraphe allemand Heinz Rosen avec lequel ces mêmes collaborateurs avaient réalisé avec succès *La Dame à la Licorne*, créée au Gärtner Theater de Munich le 9 mai 1953. Le projet du *Fils de l'Air* est abandonné pour une raison non élucidée, bien que Cocteau ait réalisé un ensemble de dessins. Plus tard, en septembre 1962, le poète retravaille l'argument de ce ballet, destiné au même chorégraphe pour une création à Munich. Cocteau sollicite cette fois le compositeur allemand Heinz Werner Henze. Le projet s'élabore, les maquettes du décor sont réalisées par le photographe Lucien Clergue, Cocteau reprend et complète ses dessins coloriés de costumes. Ce second projet plus élaboré ne verra pas non plus le jour. Après la mort du poète, Chailley se remet à l'ouvrage à la demande de Rosen, mais par manque de motivation, il abandonne peu après. Quant au compositeur Henze, il retravaille sa partition en 1995/96 pour créer l'œuvre au Schwetzingen Schloss de Schwetzingen le 25 mai 1997, dans une chorégraphie de Jean-Pierre Aviotte. Publiée sous un titre bilingue chez Schott en 2001, la partition indique clairement qu'il s'agit d'une seconde version de ce même ballet: *Le Fils de l'Air : leçons de danse II / Der Sohn der Luft, Tanzstunden II. 1995/96. Ballet de Jean Cocteau. Mainz/London/Paris, Schott, 2001. Cotation : ED9457.*

<sup>100</sup> Programme du TRM du 14 au 27 avril 1972, *Jean Cocteau et la Danse*.

<sup>101</sup> Depuis lors, l'argument a été publié à trois reprises. Jean Cocteau, « *Le Fils de l'Air ou L'Enfant changé en jeune homme* », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 7 (« Avec les Musiciens »), 1978, p. 149-153. Texte repris sous le titre « *Le Fils de l'Air ou L'Enfant changé en jeune homme. Argument du ballet. Inédit [sic]* », dans Milorad et Jean-Pierre Joecker (éd.), *L'Album-Masques Jean Cocteau*, septembre 1983, p. 118-120. Erik Aschengreen, *Jean Cocteau and the Danse*. Translated by Patricia McAndrew and Per Avsum, s.l. [Copenhague], Gyldendal, 1986, p. 276-278.

<sup>102</sup> *OPC*, p. 538-539.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 715-716.

refusé la proposition de Jacques Chailley d'utiliser l'une des deux partitions qu'il avait écrites pour le ballet du même titre<sup>104</sup>. À ce jour, nous n'avons pas encore retrouvé la partition de Mudra, ni d'ailleurs celle des deux autres ballets figurant au même programme.

Manos Hadjidakis (1925-1994) signe la musique de *L'Ange Heurtebise* dont le chœur final est « composé et exécuté par les élèves de Mudra ». La musique ponctue les pas du danseur Jorge Donn qui interprète Heurtebise et la récitation de Jean Marais qui incarne le poète. Quant aux *Mariés de la Tour Eiffel*, ils sont dansés sur la musique des Six, mais comprennent de la musique de piano et des chansons composées et interprétées par Fernand Schirren.

Musique de films belges. Aucune œuvre cinématographique belge importante n'est basée sur les œuvres de Cocteau. Nous nous devons cependant de mentionner deux courts-métrages intitulés *Anna la Bonne*, afin de dissiper toute question musicale à leur propos. Le premier est réalisé en 1958 par le tout jeune cinéaste anversois Harry Kümel (1940). Celui-ci considère qu'il a réalisé là un film d'amateur avec une jeune femme non professionnelle, Josée Bernaus<sup>105</sup>. Ce petit film a pourtant gagné le grand prix du court-métrage à Cannes. Kümel n'a commandé aucune musique particulière pour son film. Il a utilisé la voix de Marianne Oswald récitant la « chanson parlée » que Cocteau avait écrite spécifiquement pour elle en 1933 et qui comprend quelques mesures de musique d'introduction et de clôture improvisées par Cocteau lui-même, mais retranscrites par le pianiste de la comédienne alsacienne.

Le second court-métrage du même titre est indiqué sur une fiche, à première vue énigmatique, conservée à la cinémathèque de Bruxelles qui porte le nom du réalisateur Georges Lebouc (1936). Ce dernier n'est pourtant pas cinéaste, mais c'est un passionné de cinéma qui anime des ciné-clubs dans les années soixante-septante. Avec plusieurs étudiants, il monte ce petit essai en quelques jours en 1977. Pierre Handwerker, photographe de plateau qui travaille aujourd'hui depuis

---

<sup>104</sup> Jacques Chailley, « Mes deux ballets avec Jean Cocteau (souvenirs et témoignages) », *La Nouvelle Revue française*, juillet-août 1994, n° 493-499, p. 182-191.

<sup>105</sup> Informations communiquées par le réalisateur anversois, août 2003.

quelques années avec Spielberg et frère du réalisateur belgo-polonais Marian Handwerker, a laissé une dizaine de photographies du tournage. Le texte est dit par Ann Petersen, l'homologue belge de Marianne Oswald. Une musique de jazz originale, aujourd'hui perdue, était improvisée par Lebouc au piano, uniquement en guise de conclusion au film<sup>106</sup>.

Chansons. La chanson est également un genre dont se servent des musiciens pour exprimer leur attachement à un poète. Ce sont généralement des auteurs-interprètes. Le Russe Vadim Piankov (1963) vit en Belgique depuis 1990. D'abord comédien et acteur avant d'être chanteur, il apprend le français en ânonnant, par plaisir mais sans la comprendre, la poésie française du début du vingtième siècle<sup>107</sup>. La musique des sons de cette poésie le passionne. Lors de ses études à l'École d'Art dramatique de Kharkov en Ukraine, il met en chansons trois poèmes de Cocteau, plus par jeu que par intention particulière. Lorsque son école décide de monter *Les Parents terribles*, Piankov tient le rôle de Michel. Il propose au metteur en scène de chanter ses textes en russe et en français durant le spectacle, s'accompagnant lui-même à la guitare. Sa carrière de chanteur-compositeur-interprète débutera peu après. Afin de se produire en concert, Piankov retravaille l'orchestration de ses chansons. Celles concernant Cocteau sont mises au point en 1990.

*À force de plaisirs*, extrait de *Vocabulaire*<sup>108</sup>, figure sur un CD gravé par la firme belge Bagum en 1996<sup>109</sup> consacré à « Vadim Piankov en concert ». Accompagné d'un petit trio formé d'un bandonéon, un piano et une contrebasse, Piankov joue de la guitare et chante en français ce long poème, à l'exception des strophes 4, 5 et 8. Le style est tendre, frais et très personnel. À l'exception de la dernière strophe, chacune d'elles est chantée sur une même musique, caractéristique propre à la chanson, dont le style est davantage encore accentué par la reprise, à la fin du poème, de la première strophe en guise de refrain, suivie encore des deux premiers vers de cette strophe. Piankov a composé deux autres chansons sur des textes de

---

<sup>106</sup> Informations communiquées par Georges Lebouc, septembre 2003.

<sup>107</sup> Entretien avec le compositeur-interprète, novembre 2002.

<sup>108</sup> *OPC*, p. 317-318.

<sup>109</sup> CD Bagum, ©1996. Piankov y met en musique des poèmes sur des textes de Cocteau, Verlaine, Rimbaud, Verlaine, Apollinaire et Aragon.

Cocteau : « Je n'aime pas dormir », extrait de *Plain-Chant*, et « Le Poète a 30 ans », extrait de *Vocabulaire*. Elles n'ont malheureusement pas été enregistrées<sup>110</sup>.

Terminons par le dernier en date des compositeurs belges qui s'est approprié quelques textes du poète français. Philippe Preudhomme (1960) a écrit des mélodies et des chansons pour le spectacle intitulé *Un Cocktail de Cocteaux*, dans lequel il tient lui-même le piano. Coproduit par le centre culturel régional de Verviers et le théâtre de l'Étuve de Liège, ce spectacle a été créé au festival de théâtre de Stavelot, le 9 juillet 2004. La mise en scène est due à Vincent Goffin, la scénographie à Véronique Cordonnier, les costumes à Rose Born. Deux acteurs, Delphine Bouhy et Jean-Philippe Thonnart, personnifient les deux facettes d'un même homme dans une vingtaine de textes sélectionnés — pour leur contenu en miroir — parmi les poèmes, pièces de théâtres, monologues et extraits de films de Jean Cocteau. Les textes ne sont pas simplement récités ou chantés : ils s'intègrent dans une mise en scène tantôt réaliste tantôt onirique, soutenue par un décor minimaliste très fonctionnel.

Des vingt textes illustrés dans ce spectacle, huit sont chantés par les acteurs, tandis que les autres bénéficient néanmoins d'une musique de transition, soit en ouverture soit pour l'enchaînement avec le texte suivant. Philippe Preudhomme a écrit la musique de ce spectacle en respectant l'idéologie du Groupe des Six. Son écriture répond à un souci visuel de traduction musicale du texte<sup>111</sup>, à la manière d'Erik Satie dans *Sports et Divertissements*. Ainsi, *Il faut nous dépêcher* comprend un thème de quelques notes rapides et une grande descente dans un mouvement chromatique. La musique de *Je n'aime pas dormir* rappelle la berceuse bien connue *Do-do, l'enfant do*. Un élan de croches, puis une tenue suivie d'une chute de croches ouvrent l'air intitulé *Au moment de plonger*. Par ailleurs, divers motifs musicaux sont récurrents dans tout le spectacle : le motif du poète, celui du ruban (le fil de la vie qui se déroule), le motif de *Quand tu verras mourir* ou celui de *Il faut nous dépêcher*. L'*Ouverture* par laquelle commence le spectacle est essentiellement instrumentale, mais elle s'apparente à un poème sans paroles mis en musique puisque le piano reprend, mélange et développe chacun des motifs

---

<sup>110</sup> *OPC*, p. 360 et *OPC*, p. 313.

<sup>111</sup> Entretien avec le compositeur, juillet 2004.

énoncés ci-dessus, procédé qui apporte cohésion et cohérence aux textes qui viennent ensuite s'enchaîner les uns aux autres sans interruption. Quatre mélodies sont chantées par l'actrice : *Il faut nous dépêcher*, *Au moment de plonger*, *L'Age ingrat*<sup>112</sup>, tandis que deux autres sont destinées à la voix d'homme : *Quand tu verras mourir*, *Je n'aime pas dormir*<sup>113</sup>. Une seule chanson, *La Dame de Monte-Carlo*<sup>114</sup>, est interprétée tantôt par l'homme, tantôt par la femme, mais le couplet réunit les deux voix en duo. *Je l'ai perdue*<sup>115</sup> est un texte récité qui bénéficie d'une musique d'accompagnement improvisée à chaque spectacle et qui évoque la musique foraine.

S'il compose dans la lignée du Français Henri Dutilleux, Philippe Preudhomme est néanmoins un compositeur éclectique qui s'adapte avec souplesse aux commandes qui lui sont faites. Sorte de caméléon musical, il saute d'une symphonie pour grand orchestre à un quatuor à cordes, d'une musique de scène à des pièces pour l'inauguration de nouvelles orgues en passant par la musique de cabaret ou une pièce stylisée de jazz. Ses compositions lui ont déjà valu quelques prix remarquables, notamment le premier prix du concours international de Suita (Japon 1999) et le prix Arthur de Greef de l'Académie royale de Belgique (2004). Formé également à l'art dramatique, il peut aisément enfile le costume de comédien et se produire dans des spectacles tels que Satie dans *Parade*, avec Bruno Coppens dans le cadre de « L'orchestre à la portée des enfants » (2000).

## CONCLUSION

Si Jean Cocteau a contribué en 1919 à promouvoir en Belgique les compositeurs français de la première heure qui l'ont mis en musique, les compositeurs belges ou vivant en Belgique ne sont pas restés indifférents à sa poésie. Certes, la production est loin d'atteindre l'importance enregistrée en France, mais parmi les autres pays qui comptent des compositeurs inspirés par Cocteau, la Belgique se place en tête du peloton aux côtés des États-Unis. La création musicale sur ces textes a débouché sur des genres musicaux variés : musique de scène, musique de ballet,

---

<sup>112</sup> Ces poèmes sont publiés dans *OPC*, respectivement aux pages 368, 363 et 521.

<sup>113</sup> *OPC*, p. 360.

<sup>114</sup> *LPTC*, p. I 339-I 341.

<sup>115</sup> *LPTC*, p. I 349-I 350.

musique de film, chansons, chœurs a cappella et surtout mélodies. Aucun des spécialistes de Cocteau n'a jamais cité un seul des 14 compositeurs qui se sont servis des 42 textes signalés ci-dessus : aucun de ces compositeurs ne figure dans les notes accompagnant la publication des poèmes rassemblés dans les *Œuvres poétiques complètes* de la Pléiade ni dans celles du volume consacré au *Théâtre complet*. Les musicologues semblent tout aussi peu informés : à part la mélodie *Batterie* de Jean Absil, aucune des œuvres inspirées par Cocteau évoquées ci-dessus ne figure dans les articles consacrés à ces compositeurs dans le très renommé *New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>116</sup>.

Puisse cet exposé encourager nos interprètes à inscrire à leurs programmes des œuvres de Cocteau mises en musique par des compositeurs belges. Puisse-t-il également inciter quelques-uns de nos éminents compositeurs, particulièrement ceux qui appartiennent à cette Académie royale de Belgique, à suivre les traces de leurs prédécesseurs Jean Absil, René Barbier et Marcel Quinet<sup>117</sup>. Ils maintiendront ainsi l'intérêt pour l'œuvre d'un poète qui, après sa disparition, n'a jamais connu de purgatoire.

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

#### Référence bibliographique à reproduire :

Malou Haine, *Jean Cocteau et ses compositeurs en Belgique*. Séance publique du 6 mars 2004 :

Cocteau et la Belgique [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :

<<http://www.arlffb.be/ebibliotheque/seancespubliques/06032004/haine.pdf>>

---

<sup>116</sup> Stanley Sadie (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians II*, London, Macmillan, 2/2002, 29 vol.

<sup>117</sup> Ces compositeurs ont été respectivement élus à l'Académie royale de Belgique en 1955, 1968 et 1976.