

LA REVUE MUSICALE

CINQUIÈME ANNÉE

1^{er} Mars 1924

NUMÉRO CINQ

Erik Satie



VOUS connaissez, je suppose, ce conte charmant de Rudyard Kipling : *Le chat qui s'en va tout seul...* Je ne saurais penser à Satie sans évoquer l'image du libre félin. Sa musique en a la souplesse élégante, la sobriété de gestes, la précision du coup de patte en ses jeux malicieux, la sensibilité discrète que le vulgaire s'obstine à ne point deviner ; enfin, et surtout, l'instinctive, l'absolue indépendance.

Franc-tireur, s'il en fut, — et qui semble flâner, suivant d'un œil ironique les battues retentissantes des chasses à courre aux programmes bien arrêtés. Mais sa nonchalance est un leurre ; il agit silencieusement, et chacune de ses incursions dans la forêt mystérieuse nous ramène un gibier nouveau. Il signale les bons taillis : après quoi les confrères s'élancent en troupes, en groupes, en escouades plus ou moins bien disciplinées, et Satie de chercher ailleurs — seul — sans jamais revenir bredouille.

En musique, très peu de nouveauté suffit à déconcerter. Or, chez Satie, on en trouve beaucoup : il m'excusera, je l'espère, d'avoir mis assez longtemps à connaître un art dont le propre est d'évoluer. Encore ne suis-je pas sûr d'en saisir toutes les intentions... Et ces intentions même, il ne sied point de les souligner de façon trop précise ; leur humour est

de ceux qu'il ne convient pas de disséquer d'un scalpel indiscret : on doit laisser à l'auditeur le plaisir de la surprise ; d'ailleurs, entre toutes, cette musique répugne à de lourdes et pédantes analyses. Au fond, ce n'est pas sans quelque timidité que j'en aborde l'étude délicate.

Je vis Satie, pour la première fois, chez l'éditeur Baudoux, vers 1892. A cause d'un certain *antisnobisme* (dû au désir de ne comprendre que par moi-même) j'éprouvais une méfiance, souvent injuste, pour les « modes nouvelles ». Sceptique à l'égard de la *Rose + Croix* de J. Péladan, je ne compris goutte aux harmonies (si nouvelles alors) du *Fils des Etoiles*... A quelque temps de là, dînant avec Claude Debussy chez mon ami Jean Bellon, je connus l'estime rare que l'auteur de la *Demoiselle élue* accordait à celui des *Sarabandes*. Néanmoins — j'en fais aujourd'hui mon *mea culpa* — j'ignorai quelque temps encore ces charmantes *Sarabandes*, et les *Gymnopédies* qu'orchestra Debussy, et les *Gnossiennes*, le *Prélude à la porte héroïque du Ciel*, les *Sonneries de la Rose + Croix*. Plus tard seulement, je pus enfin mesurer le prix de ce mysticisme, à certain concert de la S. M. I.

Mais tout cela était si personnel, si nouveau ! Les *Sarabandes*, avec leurs « résolutions exceptionnelles de neuvièmes », datent de 1887 : antérieures de quatorze ans à celle de Claude Debussy, précédant même les harmonies en *accords parallèles* par quoi M. Bruneau, dans *le Rêve*, créait une si juste atmosphère de cathédrale, les *Gymnopédies*, encore à présent trop rarement jouées, se situaient à l'opposé des œuvres de Wagner ou de Franck, et restaient même assez distantes de l'art debussyste que nous connaissions alors (*Poèmes de Baudelaire*, *Ariettes oubliées*). Cette absence complète de romantisme, cette sorte d'indolence du rythme, la douce, expressive, fine et nonchalante persuasion qui s'en dégagait, le retour, par des voies originales, à d'anciennes traditions françaises et les nostalgiques évocations du Passé que Debussy devait reprendre quelques années après, — nous percevons en ce jour, par le recul des temps, tout ce qu'il y avait d'*invention* chez le précurseur.

A la période de ses heureux débuts (qui va de 1887 à 1892) succède un assez long silence. Que se passe-t-il ? Satie, dont les études au Conservatoire étaient demeurées incomplètes, comprend la nécessité de travailler

le métier, en bon artisan. L'écriture de ses premières œuvres se montrait surtout harmonique, d'une harmonie parfois un peu massive, et comme immobile. Non que cela fût lourd, ni opaque : ce défaut ne fut et ne sera jamais celui d'Erik Satie ; mais les successions d'accords y semblaient empreintes de la timidité d'un primitif qui découvre à lui seul un nouveau monde. Nous ne regrettons pas cette timidité ; elle avait son charme. Mais Satie — un sage, dont le bon sens avisé n'est point ce qu'un vain peuple juge — Satie perçut fort bien qu'il lui manquait la pratique du contrepoint et de la fugue. Il s'astreignit donc à l'austère discipline des « mélanges à quatre parties », sous la direction d'Albert Roussel.

Pour quelques années, le voici sur les bancs de la *Schola Cantorum*. Soumis à la tutelle de M. d'Indy, que va-t-il devenir ? Se figera-t-il dans le moule uniforme où furent ankylosés tant de musiciens ? écrira-t-il des sonates cycliques — avec deux thèmes, l'un *masculin*, l'autre *féminin*, — d'ennuyeuses sonates, comme il est d'usage trop souvent à la rue Saint-Jacques ? Point. Vous le devinez : il reste libre, et *soi-même*, offrant l'exemple d'un élève singulier de M. d'Indy (pour lequel il conserve l'affectueux respect que l'auteur de *Fervaal* inspire à ses disciples) — d'un élève indépendant, qui n'obéit guère aux théories professées par le *Cours de Composition* de la *Schola*... Mais ses efforts n'auront pas été vains. Le contrepoint à 4, 5, 6 parties a clarifié son style, animé ses mélodies, vivifié ses rythmes. Et il lui a inspiré, par contraste, le désir d'élaguer.

Ces compositions à *deux parties* qu'après Bach la plupart des prétendus « classiques » avaient laissées de côté (trop difficiles à réaliser, peut-être aussi semblaient-elles froides à leur esprit avide de romantisme), cette écriture volontairement dépouillée, mais si claire et si allante, je ne prétends pas que Satie, le premier, l'ait ressuscitée depuis le grand *Cantor* : ni même que l'esprit classique qui ne se préoccupe pas avant tout de la « jolie harmonie », et qui fut dès lors le but de Satie, celui-ci l'ait inauguré. Il est certain que Beethoven se plaît quelquefois à ce genre de simplifications ; il y a, dans *Carmen*, de parfaits contrepoints à deux voix ; on en rencontre, si je ne me trompe, chez M. A. Gedalge (cf. *Vaux de Vire*), et l'on trouverait cette allure volontaire des parties, austère presque (toujours musicale

d'ailleurs) en certaines mélodies de Ch.-M. Michel (1), comme en telles pages de Magnard. Enfin, après Erik Satie, d'autres musiciens qui probablement ne connaissaient point ses œuvres, évoluèrent vers un style analogue (cf. *Sonatine* de Paul Martineau). Toutefois, malgré ces cas isolés, il nous apparaît bien ici comme un précurseur. Il l'était déjà lors des *Sarabandes*, des *Gymnopédies* et du *Fils des Etoiles*. De nouveau, et tout différemment, il l'est avec ses pièces de piano... Notez qu'à cette époque — de 1900 à 1910 — la plupart des compositeurs, nettement inspirés de Claude Debussy et de Maurice Ravel, semblaient dédaigner quelque peu l'écriture contrapunctique. Ou du moins, ils ne lui accordaient qu'une importance secondaire (2). D'autres, il est vrai, s'appliquaient à des combinaisons de thèmes (cf. *En mer, la nuit* ; les *Vendanges*, etc., du signataire de ces lignes), et le contrepoint y jouait un rôle primordial : mais à plusieurs parties, soutenu d'harmonies principales, et servant à de vastes développements. Il y avait également des fuguistes de premier ordre (Paul Dukas : *l'Apprenti sorcier* ; H. Rabaud, fugues de *la Fille de Roland* et de *Mârouf*, etc.). Mais le contrepoint chez Satie est tout autre chose. Tout autre, aussi, la conception du développement. Peu à peu, il se débarrasse des reprises, des redites. Il élague, jette du lest, supprime les tenues, condense, réduit le dialogue musical au strict minimum (deux parties, le plus souvent). Au strict minimum également, la durée des périodes. L'air circule, léger et vif, en ces pièces rapides. Dans le même temps, son langage se fait bitonal ; et lorsqu'il n'use que d'une seule tonalité, ce sont des rapports harmoniques très inattendus, en dépit de leur apparente simplicité (3).

Il s'engage hardiment sur ces voies nouvelles, et les jeunes après lui s'y engagent à leur tour. Bien des morceaux de Francis Poulenc, de Darius Milhaud, de Georges Auric, ainsi que les premiers essais de Maxime Jacob, d'Henri Sauguet, de Roger Désormières, sont manifestement issus

(1) Ch.-M. Michel (dont le nom et l'œuvre sont probablement inconnus du lecteur), jeune musicien remarquablement doué, mourut à l'âge de vingt ans, alors qu'il était encore élève au Conservatoire. On a publié, de lui, deux recueils de mélodies, qui sont beaucoup mieux que de simples promesses.

(2) D'ailleurs, à l'occasion, Debussy, Ravel, Gabriel Fauré, usent de cette écriture contrapunctique, non sans la maîtrise que l'on sait.

(3) Il va sans dire que tout cela ne s'est manifesté que progressivement. L'évolution est très visible, des *Trois morceaux en forme de poire* aux *Sports et Divertissements*.

des œuvres pianistiques d'Erik Satie (1). Quelques esprits ont tendance à trouver excessive la sympathique admiration de ces jeunes pour le « maître d'Arcueil ». Mais étudiez de plus près, et vous trouverez tout naturel cet hommage de gratitude.

Ici, d'ailleurs, l'influence et les sympathies sont beaucoup plus fortes que correspondant à des ressemblances superficielles. Il y a parité, dans la façon de sentir, entre ces musiciens du « dernier bateau », et l'auteur des *Véritables préludes flasques, pour un chien*. — Ne vous laissez point surprendre par la saveur particulière de ses titres, mais songez d'abord à ce réveil de l'art familial, en un temps où (sauf d'assez rares exceptions) les musiciens s'orientaient, les uns vers un reste de sublime wagnérien ou franckiste, les autres vers le raffinement nostalgique, lointain, nocturne et profond, de Verlaine, de Claude Debussy, de Gabriel Fauré. Il est assez curieux qu'Erik Satie ait semblé prévoir et qu'il ait préparé à sa manière cette conception nouvelle de l'art d'après guerre — qui n'est pas *tout* l'art musical d'aujourd'hui, tant s'en faut, — mais qui n'en a pas moins créé des mouvements d'une certaine importance. On voit des jeunes à qui la sensibilité de Verlaine est quasiment indifférente : et loin des *Fêtes galantes*, loin de l'harmonieux et délicat XVIII^e siècle, ils ont, pour un temps (peut-être déjà d'hier) réclamé *un art à l'emporte-pièce*. Ces manifestations eurent des causes multiples ; mais si nous en recherchons les motifs purement musicaux, songeons avant tout à l'humorisme familial d'Erik Satie (2).

Cet humorisme pourtant, s'il annonce celui de nos jeunes, en diffère, et ne se définit point en deux mots. Outre que les moyens et le caractère de son comique varient à l'extrême suivant les cas (nous y reviendrons plus loin), s'y mélange intimement la douceur de charme musical qu'il

(1) Assez différents sont le style et surtout les idées de mes *Sonatines*, souvent écrites à deux parties, et de ma *Sonate pour deux flûtes* : en sorte que je n'ai point à me classer ici parmi les disciples de Satie, mais comme un confrère à peu près du même âge, évoluant de son côté propre, sans réelle influence réciproque entre nous deux.

(2) Précédemment, l'art d'Emmanuel Chabrier avait légitimé le droit à la vie, d'une musique qui n'est point sublime, aucunement nostalgique, ni d'une poésie profonde. Ce droit à la prose, à la vie de tous les jours — dont les grands musiciens de jadis avaient usé sans crainte — Chabrier l'affirma bien utilement. On citerait également l'art de M. Gedalge (*Vaux de Vire* ; 1^{re} sonate de violon, etc.), nos propres *Rondels de Th. de Banville*, etc. Mais parmi ces manifestations antislublines, nulle ne fut plus grosse de conséquences que celle de la bonne grâce, exempte de vulgarité, d'Erik Satie.

conserve au profond de lui-même. Ce n'est point la naïve et d'ailleurs spirituelle expansion de Chabrier ; toutefois, sans qu'on y prenne garde, sans que lui-même y prenne garde, une furtive poésie se laisse apercevoir. A travers la musique, il semble tout à coup qu'on découvre un clair paysage — matinée de printemps au bord de la mer ou dans la valleeuse aux pommiers en fleur. Instinct atavique, souvenir d'enfance, qui sait ? et n'est-ce pas, chaque fois, une évocation de la délicieuse campagne d'Honfleur, ville natale d'Erik Satie ? Son indéfinissable poésie (1), entrevue par instants fugitifs malgré le soin qu'il paraît avoir de la tenir cachée, on a scrupule de la dénoncer ; pourtant, n'aurai-je pas le droit de dire qu'elle existe, bien que mêlée à l'humour, et comme non voulue ? On croirait souvent à quelque oubli, chez le musicien ; à telle phrase par mégarde sortie de sa plume distraite. Une ligne, deux accords seulement, et voici du soleil sur les arbres (*Daphnéo*) ou qui miroite dans les flaques marines, séjour habituel de l'*Holoturie* (vulgo : « concombre de mer ».)

« *J'observai une holoturie dans la baie de Saint-Malo* », assure-t-il avec une gravité plaisante. Il parsème ainsi d'innombrables notices au cours de ses œuvres. On en voit de toutes sortes (indications de nuances ; réflexions de l'auteur ; programme détaillé du morceau). On doit les lire pour soi et non à voix haute, recommande-t-il expressément ; cela est fort sage : rien de plus désagréable que le parlé avec la musique. Et pourquoi ne pas les juger nécessaires, ces notices, surtout en des pièces très courtes où l'idée passe avec désinvolture d'une évocation à une autre ? Pourquoi ne pas admettre ce genre de présentation ? Il n'a, en soi, rien d'illogique (2). Cependant, les notices d'Erik Satie, comme les titres de ses œuvres, ont déconcerté beaucoup de personnes : soit par un comique nettement fantaisiste (« *Croquis et agaceries d'un gros homme en bois* » ; « *Chapitres tournés en tous sens* », etc.), soit par une allure un peu sibylline (voir les annotations du *Fils des Etoiles* : « Dans la tête », etc.).

De cet étonnement à la conclusion bourgeoise : « on se moque de

(1) Cf. la fin de la *Statue de bronze*, par exemple.

(2) Nous le retrouvons en une des pièces de piano de M. Paul Dupin, sur le *Jean Christophe* de M. Romain Rolland.

nous », il n'y avait qu'un pas : les critiques l'ont souvent franchi. Je ne pense pas qu'ils aient eu raison. Je gagerais que titres et notices furent écrits par Satie pour son propre amusement, par besoin de satisfaire son goût du comique, ou simplement pour préciser ce que réalise sa musique (cf. *Sports et divertissements*). Rappelons-nous le Chat de Kipling : il agit ainsi, parce que ça lui plaît ainsi (1).

Et je n'ai pas trouvé cela si ridicule. Vous discutez ses titres ? Il en est de si évocateurs ! (*Vieux sequins, vieilles cuirasses* : « chez le marchand d'or » (Venise, XIII^e siècle) ; la « Défaite des Cimbres », cauchemar). — Ceux dont on perçoit aisément le sens (*Sonatine bureaucratique*) s'opposent à ceux dont il faut connaître la raison secrète (*Trois morceaux en forme de poire* (2), ou bien encore à ces énigmes dont l'illogisme voulu est celui du *Parapluie de l'Escouade*, livre d'Alphonse Allais où il n'est question d'escouade ni de parapluie. Ainsi, *En habit de cheval*, recueil qui se compose de deux chorals et de deux fugues.

Ses annotations ? j'en sais de fort sages et que d'illustres virtuoses feraient bien, quelquefois, de méditer : « Ignorer sa propre présence... » D'autres commentent la musique avec une *loufoquerie* non dissimulée : « Je n'ai pas de tabac... heureusement que je ne fume pas ! » Les plus récentes constituent des explications précises de chaque morceau, d'un humour savoureux et si personnel (cf. *Sports et Divertissements*)...

Quant au comique *musical* de ces œuvres — ainsi que nous le disions plus haut — ce serait peut-être en détruire l'imprévu, que d'étudier ses diverses faces avec une minutie indiscrete. On y peut toutefois distinguer deux façons d'agir, et bien différentes. La première use de la parodie ; et c'est, ou l'exagération de certains ridicules (cf. la *Cadence obligée de l'auteur*, se terminant par des accords lourdement plaqués, impitoyable affir-

(1) C'est une chose que les bourgeois semblent ne pas comprendre : l'artiste agit pour soi, parce que tel est son bon plaisir, non par pose ou par genre. Les caractères rouge-vif de la première édition du *Fils des Etoiles*, le graphisme soigné d'une écriture aux majuscules ornementées, pour faire harmonieux, nous font apparaître Satie comme le dernier descendant des bons moines qui dessinaient leurs manuscrits avec amour. Cela ne manque pas de caractère, en ces jours où l'homme moderne subordonne tout à l'utile, et (pour en quoi faire, grands Dieux !) à l'économie du temps.

(2) Debussy avait conseillé à Satie de songer davantage à la forme (notons, en passant, la sagesse de ce conseil, donné par un prétendu impressionniste). Et Satie d'obéir à sa façon, en attribuant la forme de poire à ces trois morceaux.

mation du ton initial, interminable insistance que l'on peut supposer à la manière de certains « classiques », ou bien encore la grosse farce bon enfant, qui ne rate pas son effet (par exemple, ces crustacés, « intrépides chasseurs », qui s'élancent aux sons d'une fanfare de cor...) ou le rire enfin, le rire subit, jaillissant irrésistible, comme mécaniquement déclenché par d'imprévus *coq-à-l'âne* : « ces désarticulations constituent justement les procédés ordinaires du Cirque, qu'il faut considérer comme le divertissement esthétique supérieur », écrivait naguère M. Roland-Manuel (1). L'avouerai-je ? Je suis loin de partager l'avis de mon excellent confrère, bien qu'il s'étaye ici de la théorie bergsonienne du Rire ; et si, d'après lui, cette sorte de comique « s'en prend à notre intelligence froide », ce n'est peut-être pas une raison pour l'en conclure « d'essence supérieure »... Il est exact que, souvent, l'auteur des *Descriptions automatiques* « cache une fantaisie de clown », — ou même, qu'il la montre ; mais il n'est pas moins vrai que souvent aussi (et particulièrement dans les *Sports et Divertissements*) le comique s'en présente sous un aspect tout autre, et résulte de causes bien différentes. Alors, plus d'illogisme : au contraire, la peinture exacte, scrupuleuse (d'ailleurs infiniment condensée, discrète et frappante) des états d'âme, des paysages, des actions d'où naîtra le comique. Un comique *non chargé*, qui s'attachant fidèlement au texte, le décrit avec la précision d'un dessinateur d'estampes japonaises. Tel personnage important, campé, avec sa femme majestueuse et rogue, dans le bateau que manœuvre un humble prolétaire (2), je les vois très bien, quelque jour, traduits par la musique impitoyable et juste d'Erik Satie. On semble n'avoir pas suffisamment pris garde à ce que peut faire, à ce qu'a fait notre musicien en pareille circonstance. Il est vrai que les jeunes auteurs des *Mariés de la Tour Eiffel* sont engagés dans une autre voie, celle du rire clownesque (*bergsonien*, comme le fait remarquer M. Roland-Manuel). Mais je songe toujours à cet étonnant *Mariage* de Moussorgsky, je pressens les infinies ressources de comique musical que découvriront les compositeurs lorsque, précisément, ils cesseront de nous prétendre amuser à la manière des

(1) Conférence faite à la société *Lyre et Palette*, le 18 avril 1916.

(2) C'est une estampe de l'école de Kôrin.

clowns. Car enfin, s'il y a le rire, il y a le sourire aussi... Satie, d'une façon très discrète et par des trouvailles qui, n'ayant l'air de rien, exigèrent infiniment d'imagination, d'observation, de malice et de musique tout ensemble, nous peint le grotesque avec un style dont, peut-être, on n'a pas encore mesuré la valeur artistique (1). Je pense à l'étonnement de Chrysaline devant la réponse ahurissante de Daphnéo, et surtout à ces impayables *Sports et Divertissements* qui dans l'œuvre de Satie occupent une place à part. Le malaise de l'imprudent qui s'est risqué au « water-chute », la pieuvre gluante et glauque jouant avec un crabe, et tant d'autres pages dans cette suite de morceaux rapides, sont pour moi des *netzukés* de la meilleure époque. Quelques touches brèves, il ne lui en faut pas davantage. Art extra-condensé : pourquoi pas ? *développer* n'est pas un but en soi ; c'est un moyen et qui ne convient pas à toutes les œuvres (2). Un petit ivoire japonais vaut mieux, n'est-ce pas ? que tant de statues officielles qui font des nécropoles de nos squares. — En somme, il n'est que de réussir de justes rapports. On aurait tort de blâmer *a priori* la brièveté des *Sports et Divertissements* ; et s'ils vous semblent « faits avec rien » — faciles à imiter ? — essayez d'en écrire de pareils. Vous aurez, je crois, des surprises.

Quant aux critiques avides de classer, ils tiendront cet art pour éminemment « objectif ». Ils le rapprocheront alors de celui que M. Boris de Schlœzer signale chez Igor Strawinsky (3). A moins qu'ils ne croient devoir ranger Erik Satie au nombre des impressionnistes, puisqu'il s'agit là, en effet, d'impressions, et non de musique « pure » (4). — J'avoue n'attacher qu'une importance minime à ces classements, en raison de l'arbitraire qu'ils présentent, et des cadres préétablis qu'ils supposent —

(1) Chez les jeunes, je ne vois guère que G. Auric dont on puisse parfois (à côté de passages beaucoup plus clownesques) comparer le comique à celui d'Erik Satie.

(2) Je sais bien qu'en certains cas l'amplitude du développement musical est exigée par l'évolution du sentiment. Mais ce genre d'expression, d'expansion, semble répugner à Satie, ainsi qu'à plusieurs jeunes compositeurs... jusqu'au jour où, l'élan musical les emportant malgré eux, leur style changera de nature : ce que l'avenir verra peut-être.

(3) Cf. *Revue Musicale* de décembre 1923.

(4) A supposer qu'existe la musique en soi, cette musique pure, si pure qu'elle ne dépeint rien, n'exprime rien, ne « veut rien dire ». Ainsi pensait Saint-Saëns, comme on a pu le voir d'après ses lettres à M. Camille Bellaigue ; ainsi semble croire également M. Boris de Schlœzer, en prenant pour exemples les dernières œuvres d'Igor Strawinsky. La question est trop complexe pour que nous la puissions discuter ici en quelques lignes.

cadres où, tant bien que mal, on « inscrit » les œuvres. Au demeurant, une musique « pure » (plastique, sans plus) peut être bien vide (voyez certaines pages de Saint-Saëns) ; une musique expressive (*expressionniste*, comme on dit aujourd'hui) ou même *impressionniste* ? il en existe de parfaitement construites, sans nulle emphase romantique, sans dramatisme factice et sans la « stagnation » qu'injustement d'ailleurs on semble reprocher à l'art dit impressionniste. Subjective, objective ? qu'importe ! est-ce que dans l'œuvre objective l'auteur n'est pas là tout entier ? (cf. Flaubert, Maupassant, etc.). L'œuvre reste *fonction* : du monde extérieur, des moyens musicaux et des émotions de l'auteur. La musique, et son équilibre, et l'harmonie de sa forme, ce ne sont pas questions de simple arithmétique ni de nombres purs, mais de rapports extrêmement complexes, imprévisibles d'ailleurs, entre les matérielles conditions de l'art, et les sentiments et visions que (consciemment ou non) nous cherchons à traduire.

Mais laissons les théoriciens, et revenons à Satie. — On n'est pas sans savoir que la mode est (ou peut-être déjà, fut) aux jeux du Cirque, aux joies (tristesses ?) des Foires. Cette mode, quand fut-elle lancée, et par qui ? *Petrouchka* put y contribuer : encore n'est-ce point certain. Envisagez plutôt l'influence de quelques peintres modernes, et celle de M. Jean Cocteau, — enfin, et surtout, les besoins d'agitation, de saltation, et de divertissements clownesques qui sont la caractéristique, parfois, des générations d'après guerre. Mais en cette voie où l'on rencontre mainte œuvre contemporaine, le premier pas chez nous fut celui d'Erik Satie : *Parade*, très discutée lors de la première aux Ballets Russes, et qui connut un vif succès aux concerts de Félix Delgrange (1), reste chaudement admirée des jeunes compositeurs, lesquels y trouvent la sorte de dynamisme qui leur est cher. Notons aussi que *Parade*, comme les *Cocardes* de F. Poulenc, n'est pas une œuvre comique, « amusante », mais une peinture objective, *interprétée*, de la mélancolie foraine. Sa plus heureuse caractéristique, je l'y trouve en ce sens de la mesure qui n'abandonne jamais l'auteur de

(1) F. Delgrange fut l'un des plus actifs promoteurs du mouvement que continue aujourd'hui Jean Wiener. En ses très intéressantes séances de la rue Huyghens, en ses beaux concerts d'orchestre qu'ils conduisit à la Salle Gaveau, il accomplit une œuvre considérable, dont il est juste ici de rappeler l'importance.

=====

Socrate. On ne sait au juste comment, mais c'est un fait : ses transpositions de l'art populaire ne sont jamais populacières, et sa brutalité même (lorsqu'il juge nécessaire d'y recourir) garde une singulière tenue. — Cette tenue, également, est celle des *Trois petites pièces montées*. La *Marche du pays de Cocagne* témoigne sans conteste de cette mesure, de cette précision, de cette netteté de frappe. Dussé-je me faire honnir des *gens sérieux*, je ne puis m'empêcher d'y voir les qualités, réellement, d'un art *classique* ! J'aurais voulu ne prononcer ce mot qu'au sujet de *Socrate*, mais en bonne justice la louange doit s'appliquer à des œuvres antérieures. Chose curieuse : le plus souvent, lorsqu'il semble côtoyer même les frontières de l'opérette, la complaisance facile, un peu niaise et d'écriture parfois si discutable, de la « musique légère », n'est point du tout le fait d'Erik Satie. Voyez, notamment, le début de la *Statue de bronze*. Des oreilles musicales ne s'y tromperont guère. Par le choix des harmonies, par leur réalisation, par le tour de la pensée musicale, ces lignes conservent une distinction qui, pour n'être pas immédiatement perceptible à tous, n'en existe pas moins. Le tact, qualité rare : relisez *l'Enfance de Pantagruel* : cet *en marge* de Rabelais est un hommage rapide, presque furtif, à l'immense et géniale épopée du Rire : mais, si justement trouvé, il reste si respectueux dans sa discrétion de ne pas insister, et si musical, qu'on a toujours du plaisir à le réentendre, — ce qui est la pierre de touche, la seule.

○ *Socrate* : je crois bien, quant à présent, l'œuvre capitale d'Erik Satie. Mais je ne suis pas étonné que beaucoup en soient encore à ne la point goûter pleinement : car elle est absolument nouvelle, *originale*. Son indiscutable hellénisme revêt une forme particulière, non connue jusqu'ici. La nature s'en définit malaisément, et telle qu'il faut, pour la bien comprendre, faire table rase de certaines habitudes musicales. Mais, d'abord, reportons-nous à la figure du grand sage et du grand ironiste de l'antiquité. Comme il le dit lui-même (cf. *Socrate*, 1^{re} partie), « on croira peut-être que je plaisante, mais rien n'est plus sérieux ». Utiliser l'humour à des choses profondes est une tendance très française, que des étrangers iraient même jusqu'à nous reprocher. Peut-être n'approuveraient-ils pas non plus cette pudeur de sentiment gardée jusqu'à l'heure dernière par *Socrate*, et sa

façon de crâner devant l'irréremédiable (« *Sacrifions un coq à Esculape* »). Ces formes diverses de l'atticisme peuvent avoir leurs défauts : mais leurs qualités, dont la principale favorise celle de savoir *rester en deçà de ce que l'on veut exprimer* (1). Ne vous étonnez pas de retrouver pareil atticisme chez Erik Satie, dont l'humour n'est souvent qu'une retenue de l'expression, un retrait devant les imbéciles et les sots. On s'explique à merveille qu'il ait été séduit par le récit de Platon. Mais je pense que, voici quelques années de cela, l'ombre de Socrate apparut un jour à notre musicien. Elle lui tint à peu près ce langage : « Bon Satie, tu souhaites, dans ton art, de traduire deux épisodes de ma vie, et la mort que je voulus ne pas fuir. Elle fut pourtant simple et naturelle, cette mort ; — certes, point héroïque mais nécessaire et préférable, puisque la vie loin de la Cité, en révolte avec ses lois, m'eût semblé odieuse. Mais d'une part je sais trop peu de choses, à la vérité, pour juger que ton entreprise soit inutile ou point réalisable. Et de l'autre, tu me parais avoir cultivé l'ironie qui m'est chère. Si donc tu peux écrire sur ce modeste sujet une œuvre belle et bonne, agis à ta guise, ne craignant que la vaine rhétorique. »

Satie a retenu la parole de Socrate. Il l'a fait s'exprimer comme l'eût désiré le maître sage. Sans rhétorique, presque « sans expression ». Je ne dis pas qu'il n'ait témoigné d'aucune sensibilité, bien au contraire : mais elle est intérieure ; l'émotion, secrètement, anime l'œuvre et n'en devient que plus intense. Je connais peu de musique aussi réellement grecque (2). Pourquoi ? Est-ce par le style, par cette facture si nette, pure, réfléchie, simple, d'une grâce austère et d'une forte unité ? Ces dessins qui se répètent sous une ligne de chant plus variée, comme des motifs ornementaux d'architecture (3) ; ces lignes sereines et pourtant si pleines de sensibilité — mais d'une sensibilité qui se maîtrise — ; parfois aussi certain mépris du charme facile et mou, en son écriture à deux parties, dépouillée comme le sol même de l'Attique, crayeuse ainsi qu'un vin sec qui sent la pierre, —

(1) Cf. la réflexion si juste du comte de Gobineau, citée dans le numéro d'*Europe* consacré à l'œuvre de ce grand écrivain.

(2) Mettons à part tout ce qu'écrivit Gabriel Fauré depuis *Prométhée* : la beauté, certes, en est la plus grande et la plus hellénique dans toute notre époque moderne.

(3) Cf. la très intéressante étude de M. Paul Collaer, sur le *Socrate* de Satie, et ses ingénieuses comparaisons avec les arts du dessin.

tous ces éléments, toutes ces causes concourent à la synthèse de l'hellénisme socratique. Il n'est pas jusqu'à la tranquillité de la prosodie régulière, non scctrictement *exacte* en ce qu'elle ne reproduit pas servilement le parlé (1), qui ne montre également le triomphe d'une volonté sûre d'elle-même. Et sans doute, il arrive que la volonté *a priori* soit tyrannique et nous écarte de la beauté réelle. Mais il y a la manière... En l'espèce, je ne puis trouver que Satie ait eu tort en écrivant, telle, cette prosodie. — Il lui faut seulement un ensemble admirablement discipliné (rien de plus difficile que ces exécutions à orchestre restreint) et un interprète vocal de premier ordre, réunion qu'il n'a point souvent rencontrée : en quoi l'on s'explique certaines réserves, injustes sans doute, mais dûes à une présentation imparfaite de l'œuvre. Les critiques devraient bien songer que les « premières » sont rarement impeccables. Mais des auditions telles qu'au théâtre des Champs-Élysées (concert Wiéner, avec M^{me} Balgueria, orchestre sous la direction de M. A. Caplet), ont pu convaincre les « hommes de bonne volonté » des qualités de premier ordre que révèle cette œuvre absolument à part (2). Rien n'est plus socratique que la première partie, ni plus purement *ionique* que la scène au bord de l'Ilyssos, ni plus hautement *dorique*, plus largement ému (sous l'apparente impassibilité des rythmes et des thèmes) que le dernier morceau, la mort de Socrate.

Mais alors, diront les terribles *gens sérieux*, pourquoi, s'il peut écrire de telles choses, pourquoi « s'encanailler » à *Parade*, à la *Belle excentrique*, aux *Danses du piège de Méduse* ? Ah, bonnes gens, vous oubliez le conte de Kipling, et la devise : *Spiritus flat ubi vult*. L'esprit souffle où il veut. Entendez : non où le veut l'artiste lui-même, mais où l'emporte *le sujet qui s'empare de lui*. D'ailleurs, à chacun sa nature, et je ne dis pas que ces derniers sujets s'offriraient à moi-même, mais qu'importe ? Vous répondrez : « Ces

(1) Plusieurs critiques ont blâmé cette prosodie. Mais, en musique, l'exacte prosodie n'est pas, obligatoirement, l'idéal. Ainsi, dans les airs mélodiques de l'ancien opéra, certaines tenues vocales étaient nécessaires à l'expression, — et bonnes incontestablement, malgré leur part de convention. D'ailleurs, n'est-ce pas déjà une convention que de chanter ? le tout est de la réaliser avec logique, avec vie, avec musicalité. Voyez à ce sujet un éloquent et intelligent article de M. Max d'Ollone, paru dans le *Ménestrel* il y a quelques années.

(2) On n'a pas oublié non plus M^{me} Marthe Martini, si gracieusement païenne, accompagnée par le jeu parfait de M. Darius Milhaud, — ni M. Pierre Bertin, fort émouvant dans le récit de la mort de Socrate.

=====

sujets sont moins riches en beauté que *Socrate*. » Il se peut ; mais la sincérité oblige un créateur à traduire ce qu'il sent. Et les circonstances de la vie, les influences même du monde extérieur interviennent parfois d'une façon impérieuse, sans que le musicien ait le pouvoir, ni le devoir de s'y soustraire. Dans cette monographie, mon rôle n'est plus celui que j'assumai en des études plus générales (cf. *D'une nouvelle mode musicale*). Il est de chercher le point de vue du musicien, et de regarder de ce point de vue. Rôle périlleux d'ailleurs, et redoutable, que celui du Critique. Satie, dont une conférence naguère fut consacrée à l'*Eloge des critiques*, je ne prétends pas, après une seule audition, augurer de l'avenir de vos *Danses du piège de Méduse*. Je juge seulement que leur rythme frénétique est extrêmement goûté des jeunes, lesquels ne sont pas tous des snobs incompetents. Je dirai qu'il s'agit là d'un renouvellement après *Socrate* ; que l'art d'Erik Satie nous ménage peut-être bien des surprises encore, et qu'enfin il faut toujours *a priori* prendre au sérieux ce que nous apporte cet artiste, humoriste ou non.

Mais les évolutions, aujourd'hui, se font rapides et multiples. L'une des plus curieuses (on la rapprocherait de la résurrection d'Ingres par les peintres du Salon d'Automne) c'est la découverte et prochainement, si je ne me trompe, l'influence du « père Gounod ». Ne riez pas. Et surtout ne criez pas au paradoxe, au snobisme, au mot d'ordre, au désir d'*épater* le bourgeois. Je pense qu'après la tempête de dynamisme déchaînée par Richard Strauss, puis par le *Sacre du Printemps* — dont nous vîmes les effets dans la scène de « percussion seule » des *Choéphores* de Darius Milhaud, dans mainte œuvre d'Arthur Honegger et dans certains rythmes violents de F. Poulenc, — après la crise de sauvagerie, le retour français à des sentiments plus civilisés se complète du retour à l'écriture plus consonnante qu'on remarque à présent chez Darius Milhaud, Poulenc et G. Auric. Dans le même temps, et pour les mêmes raisons (lassitude déjà, peut-être, des rythmes brutaux) nous voyons surgir devant les jeunes, émerveillés, les grandes figures de Gabriel Fauré et de Charles Gounod. Ce n'est pas un négligeable symptôme que de noter l'admiration des nouveaux venus pour le *Second Quintette* de G. Fauré ; et si l'on a suivi la série de nos articles dans la *Revue Musicale* on saisira avec quelle joie nous

enregistrons ce regain de l'influence faurénne. Mais Fauré est un fils de Gounod, et voici que nos cadets, à leur tour, débarrassés du mirage wagnérien, se tournent vers l'aïeul charmant. « Découvrir l'Amérique ? un peu tard... » direz-vous. Mais non : le tout est de la découvrir par soi-même, de percevoir ce qu'il y a de vivant chez les classiques, de les admirer autrement que par un respect figé, factice, de commande. En un mot, de les aimer.

Or, voici : les Ballets Russes à Monte-Carlo, ayant eu l'heureuse idée d'une *Senaine française* consacrée à d'anciens opéras-comiques, ont fait appel à nos jeunes compositeurs, des récitatifs furent écrits : par G. Auric pour *Philémon et Baucis*, par F. Poulenc, pour la *Colombe*, par Darius Milhaud, pour l'*Education manquée* ; de son côté, Erik Satie adjoignit au *Médecin malgré lui* des dialogues chantés.

Ainsi, les *polytonalistes* les plus avérés savent revenir au style consonnant : et l'on nous assure qu'ils le pratiquent avec des qualités d'écriture dont s'étonneraient fort les traditionnalistes qui les traitaient d'amateurs iconoclastes ! *Et nunc, intelligite, reges* (prix de Rome, membres de l'Institut) ; *erudimini*, (critiques) *qui judicatis terram*. A présent, M. d'Indy peut se tranquilliser : voici l'École française (1) sortie de la « boutique de curiosités et de laideurs » (sic).

Enfin, comme dernière incarnation de la Muse de Satie (2), nous apprenons qu'il vient de terminer un *Paul et Virginie*, en trois actes. Ce n'est pas la moindre surprise qu'il nous pouvait offrir. Mais, comme il travaille en silence — seul, dans sa retraite d'Arcueil — on n'en connaît rien. J'imagine qu'il faut donner rendez-vous, pour la première de cette œuvre, aux rieurs, aux contempteurs pleins de facile dédain, aux orgueilleux qui ne veulent admirer que de « grandes œuvres » (dignes d'eux, je suppose), aux sceptiques qui se refusent à croire en l'artiste. Mais, que Dieu écrase les Superbes et les Indécents (3) !

CHARLES KÉCHLIN.

(1) Cf. interview sur Wagner. *Revue Musicale* d'octobre 1923.

(2) On nous signale aussi que, toujours sur la brèche, Satie travaille en ce moment à un ballet que doivent monter les Suédois lors de leur prochaine saison à Paris.

(3) E. Satie, extrait de l'épigraphe du *Fils des Etoiles*.