

murmures de la forêt », roman de M. Louis Chadourne. — Poèmes de MM. A. Arnoux et J. Lahovary. — Un « Mars-Aurèle » de M. A. Suarès.

Les Marques (15 mars) : « Le comte de Montesquiou », par M. Pierre Lièvre. — « Feri ventrem », poèmes de M. Fagus. — « Jean Routhager », par M. de Miomandre.

La Revue hebdomadaire (20 mars) : suite de la « M^{me} de Sévigné », de M. A. Halhays.

Le Scarabée (mars) : « L'Élu », par M. P. Dominique; poèmes de G. Bannerot, et de MM. Etienne Marie et A. Payer.

La Vie morale (mars) : M. le Dr O. Béliard : « L'amour et l'immortalité ».

Le Thyrsé (15 mars) : Hommage au poète Grégoire Le Roy.

La Revue Bleue (13 mars) : M. A. Gérard : « L'importance de la langue française dans les relations diplomatiques ». — « Canton », par M. E. Hovelacque.

Notre Voix (5 mars) : « L'Elite qui vient », par M. Génold. — « Diplomatie d'avant-guerre », par M. E. D. Morel, traduit de l'anglais par M. P. Franck. — « Plus de chair à canon », par Ermenouville.

La Revue de Paris (1^{er} mars) : « La maison du sage », nouveau roman de M. Louis Artus. — « La crise de la Danse », par Vestris.

La Revue critique (10 mars) : « Le centenaire des Méditations », par M. R. de Stanhol. — « La porte d'airain », par M. A. Thérive.

L'Opinion (20 mars) : XXX : « La réparation des Régions dévastées ».

Le Divan (janvier-février) : M. P.-J. Toulet : « Petits Poèmes ». — M. E. Marsan : « Eloge de la Polygamie ». — « Francis Cerco », par M. Henri Martineau. — Une très curieuse note de M. Daniel Muller : « Stendhal bouquiniste », qui intéressera fort tous les stendhaliens.

La Revue mondiale. (15 mars) : M. J. Finot : « La Désolation du monde et quelques remèdes ». — M. C. Flammarion : « Une révolution dans la science ».

Renaitre (10 mars) : « L'affaire Caillaux », par M. Henri Prado. — « Petits poèmes immodestes », de M. J.-M. Renaitour.

CHARLES-HENRY HIRSCH.

MUSIQUE

M. Cocteau et la musique. — *Socrate* de M. Erich Satie. — *Le Bœuf sur le Toit* au Théâtre des Champs-Élysées (Suite (1)).

La subjectivité toute crue de M. Jean Cocteau lui suffit pour aligner ses apophtegmes et ce n'est pas sans quelque effarement qu'on lit dans la même brochure, où c'est lui qui souligne en majuscules :

(1) Voy. *Mercure de France*, n° 523.

Ni la musique dans quoi on nage, ni la musique sur qui (*sic*) on danse : DE LA MUSIQUE SUR LAQUELLE ON MARCHÉ (p. 31). — La musique n'est pas toujours gondole, coursier, corde raide. Elle est aussi quelquefois chaise (p. 32).

Un peu avant, M. Cocteau avait écrit, page vingt-neuvième :

La musique russe est admirable parce qu'elle est la musique russe. La musique française russe ou la musique française allemande est forcément bâtarde, même si elle s'inspire d'un Moussorgsky, d'un Wagner, d'un Schoenberg. Je demande une musique française.

Constatons tout d'abord que ce nationalisme a de terribles conséquences. « Forcément bâtarde » est alors la musique de Méhul, élève de l'allemand Hanser et disciple exalté de Gluck ; « bâtarde », celle de Boieldieu imbibé de Mozart comme une éponge ; « bâtarde » au premier chef la musique de Berlioz, où se croisent les influences de Gluck, de Beethoven et de Weber. Mais si « la musique française allemande est forcément bâtarde », la musique « allemande française », ne peut guère l'être moins, et, si elle est par dessus le marché italienne, ce qui en fait de la musique « allemande française italienne » ou « allemande italienne française », sa bâtardise atteint évidemment à l'apogée du comble du maximum, détrône « forcément » les concurrentes, les domine, écrase et éclipse d'une suprématie superlative. De sorte que, dans tout l'art sonore, selon M. Cocteau, la musique la plus « forcément » et souverainement « bâtarde » est celle de Bach et de Mozart, lesquels prirent ouvertement leurs modèles chez nous et au delà des Alpes. Et Gluck ne serait pas mieux loti, qui, après une éducation foncièrement italienne, se mit à l'école de Rameau pour fabriquer de « l'opéra français ». Certes, c'est une opinion qu'on ne peut empêcher personne d'avoir si ça lui plaît, mais M. Cocteau permettra qu'on estime que la « musique bâtarde » a du bon. Mais, encore ici, c'est en littérateur que M. Jean Cocteau parle de la musique en oubliant qu'elle est universelle, puisque les mots de son vocabulaire sont des sons identiques en tous pays et sous toutes les latitudes. Que penserait-il de quelqu'un qui déclarerait froidement qu'une littérature « normande gasconne » ou « poitevine franc-comtoise » est « forcément bâtarde » parce que rédigée par des gens issus respectivement de ces provinces et influencés l'un par l'autre, quoique écrivant tous en « français » ? N'objecterait-il pas que l'extraction variée de ces écrivains ou

poètes se traduit par des nuances ou même des contrastes psychologiques qui apportent un enrichissement à la langue commune sans altérer son homogénéité? La même chose a lieu dans l'universalité musicale. Chaque peuple y donne et reçoit tour à tour. Dans notre Europe occidentale, les pénétrations réciproques, une longue collectivité de culture, ont contribué depuis des siècles, entre la France, l'Italie et l'Allemagne, à la formation d'un affaiblissement, où les caractéristiques nationales apparaissent de plus en plus mâtinées, enchevêtrées, amalgamées, jusqu'à n'être plus que des nuances plus ou moins accusées dans l'ensemble d'un tout homogène. C'est là un fait, et un fait analogue à la cristallisation d'un idiome « national » par la collaboration et la synthèse progressive de ses dialectes régionaux constitutifs. Pour se soustraire à ses suites inéluctables, il faudrait qu'un musicien fût sourd, aveugle et ignorât tout du présent autant que du passé de son art. Et ces suites n'anéantissent aucunement, au fond, la physionomie autochtone de son œuvre, qui demeure latente, ineffaçable, persiste à la manière des traits bourguignons ou champenois chez les « Français » Piron et La Fontaine. Pour avoir reçu les influences susdésignées, la musique de Méhul, de Boieldieu et de Berlioz est-elle moins irréfragablement « française »? « La musique russe est admirable parce que », dit M. Cocteau, « elle est russe », c'est-à-dire qu'il se figure qu'elle est sans alliage, méconnaissant ou ignorant ainsi les influences délibérément acceptées ou insciemment subies de Berlioz, de Schumann et de Liszt sur « les Cinq », sans compter celle particulièrement profonde, sur l'inspiration de Moussorgsky, des *ekhoi* de la liturgie byzantine, legs de l'antiquité hellénique. Enfin la chanson populaire elle-même n'est rien moins que purement autochtone. Aux origines, chez nous comme en tous pays chrétiens, elle démarque ou emprunte carrément les mélodies du plain-chant ecclésiastique, résidu de la monodie gréco-romaine. Et, si elle est réellement autochtone, loin de s'affirmer « nationale », elle demeure étroitement *régionale* et ses caractéristiques s'apparentent ou se confondent avec les étrangères aux confins de « nations » voisines. Lorsqu'elle s'exhausse à la qualité d'art, au moyen âge, la différence est infiniment plus tranchée entre un troubadour d'Aquitaine et un de nos trouvères du Nord qu'entre celui-ci et un déchanteur rhénan ou anglo-saxon. Plus tard, et jusqu'aujour-

d'hui, en dehors de la géographie politique, quel caractère « national » unanime, quelle affinité même est percevable entre une bourrée d'Auvergne, une pastourelle béarnaise, une ronde provençale et une rhapsodie bretonne ? Et un air alsacien devient-il plus ou moins « national » avant ou après 1870 ou 1918 ? Ainsi, dans notre famille « nationale », les sources populaires mêmes de notre art ne sont pas moins diverses et parfois disparates que les éléments de l'art international européen. Et, quand M. Cocteau « demande une musique de France », il serait encore une fois bien embarrassé pour définir musicalement ce qu'il exige. Du moins l'explique-t-il littérairement ou, plutôt, « littératurairement », puisqu'il « demande » avec une équilatérale appétence « de la musique sur laquelle on marche et qui soit quelquefois chaise » ; ce qui rime justement avec « française ». A la vérité, ce n'est pas d'une clarté limpidissime. M. Jean Cocteau, par bonheur, spécifie ses admirations et on ne peut guère douter que l'objet de son dithyrambe éperdu ne soit le parangon de cette « musique française », sur laquelle du même coup on marche et on s'assoie. Or cet objet est la musique de M. Erik Satie, dont M. Cocteau, non seulement foudroie, renverse et pulvérise le « brumeux » Wagner et le « flou » Debussy, mais égratigne un Strawinsky « corrompu par le théâtre ». Ce n'est pas le moins abracadabrant du factum de M. Jean Cocteau que de le lire, à propos des élucubrations de M. Satie, vanter imperturbablement celui-ci « d'une technique dont il connaît les moindres ressources », et l'opposer à « l'impressionisme et à la pédale Debussy », à la « pédale Wagner » et à la « pédale russe », en tant que prototype accompli, en sa « simplicité classique », de notre art national français. En dépit de ses études tardives à la Schola d'indyte, la musique de M. Satie fut toujours, et n'a pas changé, un parfait spécimen de l'indigence et de l'impéritie qui dénotent l'amateurisme. Cependant on ne songerait pas à lui reprocher son insuffisance technique. Il y a quelque amateurisme dans l'art de Moussorgsky et de Berlioz, mais il y a aussi du génie. L'amateurisme de M. Satie est à la fois fumiste et d'une vacuité que ne gonfle que le pastiche. Sa « simplicité » évangélique (*Mathieu*, V, 3.) eut un équivalent isomorphe dans le Chat-Noir d'antan en la personne de Fragerolle. Celui-ci délayait avec une ingénue grandiloquence une décoction de Noël d'Adam

gonnodié. Infecté tout d'abord de préraphaélisme édulcoré, M. Satie, lui, pille un peu partout, et jusqu'en la sentine militaire avec *la Casquette du Père Bugeaud* mais, de plus en plus spécialement chez les Russes, précisément. M^{me} Jeanne Mortier, qui nous revint très en forme d'Amérique, lui fit la charité, dans son second concert, de jouer un *Nocturne* au milieu duquel surgissait impromptu la parodie d'une célèbre *Noveltte* de Schumann. Dans *Parade*, l'émission strawinskyste s'essouffait paillardement à la singerie insipide et inane d'un *Savre* de café-concert. Enfin, sentant la blague s'émoasser, M. Satie accoucha de *Socrate* et battit de la grosse caisse autour. Ce « drame symphonique », ainsi qu'il l'intitule, est confectionné d'un chapelet d'incises de deux ou de quatre mesures implacablement ressassées, égrenant sans relâche des réminiscences affadies et flagrantes de *Boris* et de *Pelléas* sous un texte de Victor Cousin récité sur le ton d'une conversation saloneuse. Impuissance serait trop dire pour un néant de cette totalité, où M. Cocteau toutefois a de quoi se repaître à gogo de « flou » et de « brouillard » debussystes autant que de « pédale russe ». Encore qu'il ne s'appelle Adam, M. Satie fut quelque peu « Sar » en son printemps et « excommunait volontiers ses adversaires en des mandements calligraphiés à l'encre rouge, qu'exposait dans ses vitrines un vendeur de volumes ésotériques ». Je me souviens que jadis, à l'entrée du Nouveau-Théâtre où logeaient les Concerts Lamoureux, mon vieil et cher ami Henry Gauthier-Villars se vit contraint, pour conjurer ses envoûtements maléfiques, de recourir à une baguette de coudrier affectant l'aspect d'une canne. M. Satie se proclamait alors invulnérable : « Anachorète et orthodoxe, retiré de la Terre, canobite de l'Octave du Saint-Sacrement au troisième dimanche après l'Épiphanie, atmosphérique et thermal, chantre et bouclier, J'erre Je plane et rien ne M'atteint. » Et il signait : « Le Parcier, l'Épée bouillante, le Pauvre, l'Invisible, la Fermeture et le Chevalier ». Sans doute les méninges de M. Satie ont-elles gardé quelques stigmates de cette mégalomysticomacaronie lointaine, car le démon de son *Socrate* l'induisit à publier dans *le Guide du Concert* cette admonestation burlesque : « Ceux qui ne comprendront pas sont priés par moi d'observer le plus respectueux silence, et de faire montre d'une attitude toute de soumission, toute d'infériorité. » Pas moins ! Le soir où on exécuta *Socrate* à la Natio-

nale, en poñu de mes amis, et même de mes plus anciens, s'avança sur le bord de sa loge et siffla. A la sortie, je l'interrogeai sur son geste. Il répondit : « Evidemment cette niaiserie ne mérite ni cet excès d'honneur ni cette indignité, et ne valait certes pas la peine que j'ai prise de tirer une clef de ma poche et de souffler dedans. Mais il est légitime que toutes opinions se manifestent. J'ai sifflé parce qu'on a applaudi et qu'il est utile de prévenir les moutons de Panurge contre des mystifications de cet acabit. En bon Normand, M. Satie est un malin bourreur de crânes. Il opère dans le Tout-Paris et la haute aristocratie. Mais tout le monde n'est pas des snobs et des princesses, et il y a des gens qui préfèrent que M. Satie se ridiculise tout seul. » Mais M. Jean Cocteau a d'autres panacées que la « simplicité » satiestique pour réover notre musique française (ou « fran-chaise »), et c'est au music-hall avant tout qu'il la convie à s'aller abreuver d'une eau de Jouvence réparatrice. « Le café-concert est souvent pur : le théâtre toujours corrompu », prononce-t-il en l'imprimant en capitales. « On y conserve une certaine tradition qui, pour être crapuleuse, n'en est pas moins de race. C'est sans doute là qu'un jeune musicien pourrait reprendre le fil perdu dans le labyrinthe germano-slave. » J'en fais à M. Jean Cocteau l'aveu confus : j'ai fort peu fréquenté les établissements de ce genre parce que, chaque fois que je m'y égarai, je m'y suis embêté, rasé, pour le moins autant qu'il « s'ennuie » à la musique de Wagner. J'y entendis des ponts-neufs et des chansons stupides et l'ensemble me parut tout bonnement idiot. J'ignore, je le confesse, ce que « la tradition conservée » du *Père la Victoire* et de *l'Amant d'Amanda* a pu, à l'heure qu'il est, engendrer de « racial » et l'invasion américaine ne sut vaincre ma répugnance à peut-être me décrocher la mâchoire en bâillant. J'ouïs pourtant chez des amis, au phonographe, quelques *Fox-Trots* yankees qui respiraient, à mon très humble et obtus sentiment, une bêtise à couper au couteau. Sans doute, l'impression qu'on y goûte est affaire personnelle et ne se discute pas. Mais les caractéristiques du music-hall n'en sont pas moins la fadeur niaise dans les romances et la plate trivialité dans le reste. L'art musical put exploiter jadis les danses populaires, telles que la Gigue, la Gavotte et la Ronde, parce qu'elles émanaient spontanément d'un mouvement de joie humaine; les danses courtoises ou mondaines, telles que la Sarabande et la Pavane,

parce qu'elles réalisaient objectivement une harmonie de cadence et de geste. Les danses de music-hall sont essentiellement des grimaces qui veulent amuser un « public », et la tare esthétique est irrémédiable. Ici encore, les théories de M. Cocteau n'auraient pas beaucoup d'importance si elles n'étaient que « littérature » et s'il ne s'instituait le manager d'un groupe de jeunes musiciens auxquels son ascendant peut devenir funeste. Il les entraîna cependant à mettre ses doctrines en pratique et ce fut l'occasion, au Théâtre des Champs-Élysées, d'un « spectacle d'avant-garde » que M. Jean Cocteau agrémenta d'un petit discours aux allures de Préface de Cromwell au cours de quoi il déclarait :

Comme le *Fox-Trot* d'Auric, les *Cocardes* de Poulenc, et les *Pièces montées* de Satie, le *Bœuf sur le Toit* est un merveilleux exemple de la musique nouvelle qui arrive après la musique à l'estompe : la musique à l'emporte-pièce.

Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Admettons la « pièce emportée », alors elle n'y est plus, et, la seconde fois, la musique n'emporte plus rien. M. Cocteau réduirait donc la musique au rôle de coup de père François, à l'état de chandelle romaine dont le météore à l'esbroufe s'éteint comme un éternuement. L'art, du moins, n'aurait d'autre fin qu'un effet de surprise éphémère et même instantané. Et c'est là l'erreur esthétique initiale et fondamentale où patauge la subjectivité de M. Jean Cocteau. Comme celle de tout art, inclus celui d'écrire, la beauté musicale est objective et relève de la contemplation pure. Il faut connaître à fond, « parcourir », une œuvre d'art, s'en être imprégné jusqu'aux moelles et ne plus que la « contempler » pour en obtenir la jouissance adéquate et condigne. On fut, d'ailleurs, bien vite rassuré. La musique qu'on écouta n'apparut aucunement « chaise », pas même « gondole, coursier ou corde raide sur laquelle on pût marcher » ; tout au plus frisa-t-elle, avec M. Auric, de la « musique française américaine » — suggérée par M. Cocteau. L'*Ouverture* de M. Poulenc était, instrumenté pour la circonstance, le final d'une *Sonate* à quatre mains de forme sagement classique couronnée d'un adroit « développement » en imitation à la quinte. Ses *Cocardes*, que M. Koubitzky chanta en russe français plutôt qu'en français russe, rappelaient Offenbach en ses meilleurs quarts d'heure, en parodiant spirituellement le bon vieux papa Haydn. Les *Pièces montées* de M. Satie pourraient être signées de

M. Théodore Dubois, si ce Membre de notre Institut s'accordait la bouffonnerie facile de faire dialoguer le hautbois et le contrebasson pour dévider ses pompiérismes. M. Darius Milhaud bâcla, pour *le Bœuf sur le Toit*, avec la facilité qui est sienne, une amusante partition fourmillant de charmants détails et très joliment orchestrée. Ce mimodrame, dont M. Jean Cocteau situa la farce en un bar new-yorkais, était d'une drôlerie morne, un peu lourde, mais indéniable, et sa présentation des plus originales avec ses admirables masques et ses costumes savoureux, dernière œuvre de l'exquis et génial Fauconnet enlevé brutalement de la veille à un art qu'il eût illustré et à l'affection de ses amis en deuil de cette âme d'élite. M. Georges Auric semblerait le plus menacé par les théories cocteauciennes et on n'en est étonné qu'à moitié, eu égard à la prédétermination volontaire qui paraît s'exprimer dans son art. On sent qu'il prend le *Fox-Trot* au sérieux. Il rigole avec gravité et chahute avec une conviction d'apôtre. Une sorte de romantisme à la Jean-Jacques y semble convulser l'inspiration, encore que le rythme imposé s'avère d'une banalité rare. L'orchestration captivante s'empourpre de reflets wagnériens où les glissandos de trombone alliés détonnent comme un pétard postiche pour, au surplus, faire long feu la deuxième fois qu'on les entend, dans *Cocardes* : la « pièce » étant « emportée ». Tout cela fut magistralement dirigé par M. Vladimir Golschmann. Il faut attendre la publication de ces ouvrages pour en juger consciencieusement la valeur purement musicale. La simple audition y atteste une belle dose de talent dépensé, mais rien moins qu'à « l'emporte-pièce ». En somme, un spectacle très réussi dans l'ensemble, dont le seul tort fut d'être déguisé en profession de foi esthétique. La voie que M. Jean Cocteau conseille à ces jeunes de la rue Huyghens ne serait que celle du Chat-Noir et ils valent mieux que cela. En la suivant, ils perdraient leur temps et le nôtre. Mais leur instinct d'artiste les défend. M. Darius Milhaud, après *les Choéphores* et avant *le Bœuf sur le Toit*, mit en musique *l'Enfant prodigue* de M. Gide et le *Protée* de M. Paul Claudel. M. Auric, nonobstant son *Fox-Trot*, écrivit une *Sonatine*. L'avant-gardisme de M. Poulenc procède avec prédilection de Haydn et de Scarlatti. M. Durey cultive la musique de chambre et mélodise agréablement du Pétrone. Mlle Germaine Tailleferre composa un harmonieux *Quatuor* à cordes. Enfin les

Concerts Pasdeloup ont joué, de M. Arthur Honegger, un rigoureux poème symphonique remarquablement orchestré, *le Chant de Nigamon*, où l'influence du Richard Strauss d'*Elektra*, se divulguait des plus heureuses. Du même auteur, on ouït à la Nationale une *Sonate* pour piano et violon extrêmement intéressante par ses recherches harmoniques. On fit depuis peu quelque battage à propos de ces jeunes artistes. On compara « les Six » qu'ils sont aux « Cinq » de la musique russe. Ça ne fait de mal à personne. Il est excellent qu'ils soient connus pourvu qu'ils continuent à travailler, car ils en ont encore besoin. Ils en auront toujours besoin, d'ailleurs, s'ils veulent évoluer et grandir. Ils possèdent maintenant un éditeur en M. Paul Lafitte, l'aimable directeur des collections de *la Sirène*. Qu'ils produisent donc en paix, librement et sincèrement, sans souci de succès immédiat. Que M. Jean Cocteau les veuille bien laisser tranquilles et se contente de M. Satie pour son Chat-Noir. Les autres, avec M. Roland Manuel, constituent l'avenir de notre musique, et s'ils n'ont jusqu'ici, malgré tout, donné que des promesses, on peut parier qu'ils les tiendront.

MAUVEIRO. — La blague appelle la blague. Cet article était écrit quand j'ai reçu, du même poilu de mes amis, le petit poème suivant, ostensiblement inspiré de l'esthétique cocteauciste, et dont j'avoue ne point pénétrer complètement le sens, en admettant qu'il en ait un.

POT AUX MATRES

si je pose

teaz = taille

chacan bâille quand coetaille

siron limonade bière orgeat

et si je dis

cocte vaut clys

darius mit l'eau que clys haut pompe

alligator

irrigateur

curic au'eur

auric a tort

LITTÉ (ou versant gti auric) RATURE

un poulencque sur un mur

qui picotait durey dur

ooc coe codé

satie gnace de loynla

toc toc toqué

rigo
 les
 mionsic hallo
 a i o o i é a
 u
 dada

JEAN MARNOLD.

ART

Salon des Humoristes : galerie La Boétie. — Exposition Louise Hervieu : galerie Bernheim jeune. — Exposition Elmiro Celli et Léca Leyritz : galerie Drast. — Exposition Max Jacob : galerie Bernheim jeune.

Nos **Humoristes** entendent l'humour de la façon la plus variée, quelques-uns même de la manière la plus divertissante, mais c'est le petit nombre. Les autres ? Il y a ceux qui cherchent à nous intéresser par le spectacle de la coquetterie féminine en ses derniers attifements suspendus à un type joli, de sourire conventionnel, plein de frivoles allusions à un désir vite satisfait. Des artistes d'un tout autre intérêt nous présentent des images amères d'un temps qui ne les fait pas rire, ni même sourire. Ils se fâcheraient s'ils n'étaient humoristes, c'est-à-dire s'ils n'étaient les invités de la jovialité bon enfant et de la finesse narquoise inspiratrice de l'humour, tel qu'il est généralement accepté. Avons-nous un Daumier ? Je n'en suis pas sûr, mais des manières de Gavarni et de Hogarth se rencontrent aux cimaises de cette vaste salle de la rue de La Boétie et dans son vaste couloir. Une bonne et franche camaraderie les mêle aux successeurs de Cham, de Grévin, de Danjou. Autant que la variété des esprits, la variété des techniques est multiple.

Quelques-uns sont des maîtres du dessin, quelques autres ne dessinent pas du tout et s'en remettent à leur bonne humeur conjugée avec la bonne humeur des visiteurs pour évoquer l'humour. Il y a des personnalités très marquées et de très franches impersonnalités, et c'est très parisien de coudoiements, de tutoiements, l'unité étant qu'ils sont tous gens d'esprit, les uns d'esprit profond et sagace, les autres d'esprit mou, seux et rapide, même ceux qui ne songent qu'à la mode, la suivant ou la précédant un peu, faisant bouffer les jupes, les raccourcissant, les entaillant, les supprimant presque, les paganisant, les conduisant sur la scène du music-hall, avec des courbettes où l'exactitude cache l'irrespect. Telles aquarelles à teintes plates, bien assorties, dans un effet de suavité un