



Le cas Erik Satie

D'aucuns l'auront tenu pour un précurseur de génie. D'autres, ni moins sincères, ni moins nombreux, pour un mystificateur avisé.

Igor Strawinsky, dont le faire et l'attitude musicale ne sont point quelquefois, dans ses dernières œuvres, sans suggérer le sentiment d'une secrète affinité avec ceux du Satie de *Socrate* ou de *Parade*, émet à propos de sa personnalité cette appréciation sans complaisance : « C'était une fine mouche. Il était plein d'astuce et intelligemment méchant ». Il s'empresse d'ajouter, et de manière assez imprévisible : « Il me plut du premier coup ».

Mme Olga Satie-Lafosse, la sœur du compositeur se contente de déclarer : « Mon frère a toujours été difficile à comprendre. Il ne semble pas qu'il ait été parfaitement normal. Et » — j'aurai plus loin à revenir sur cette remarque significative — « plus spirite que vraiment mystique ».

Le temps est venu, semble-t-il, que l'on puisse envisager avec le recul nécessaire — ce qui revient à dire, avec quelques garanties d'impartialité — l'importance de son rôle et la valeur de son œuvre, en se plaçant, non entre ces deux extrêmes que je viens de dire, mais en marge de l'un comme de l'autre. Ni cet excès d'honneur... Et l'incident Satie peut, dès à présent, être considéré selon sa juste portée, dans une évaluation équitable des tendances musicales contemporaines.

C'est à dessein que j'emploie le mot « incident », là où d'autres ont cru devoir parler « d'événement ».

Par là même mon sentiment se trouve entièrement défini, et la nature des observations qui vont suivre nettement orientée.

Il se peut que, par la modération du terme, cette distinction préliminaire déçoive le lecteur d'opinion préconçue, ou friand de jugement péremptoire, et le dissuade de s'aventurer plus avant dans un commen-

taire qui n'entend pas sacrifier davantage aux exagérations du panégyrisme qu'aux excès de la critique.

Ce qui, cependant, lui confère à mes yeux un semblant de valeur objective, du fait que son argumentation se trouve, par là, située sur un plan de neutralité esthétique tout aussi éloignée de l'hostilité systématique que de l'esprit partisan, et duquel soient exclus de même les engouements d'un enthousiasme sans discrimination ou l'incompréhension ironique d'un examen tendancieux.

Certes, l'ingénuité lui était une attitude, et la candeur un procédé.

Il n'avait point échappé à ce Normand mâtiné d'Ecossois — car le patronyme aux singulières désinences d'Eric Leslie Satie lui appartient légalement et n'est pas, comme on l'a laissé quelquefois entendre, le fait d'une recherche fantaisiste — et donc, de par ses origines, implicite tenant de deux races d'esprit calculateur (d'aucuns y ajoutent même une ascendance non aryenne) — que, lorsqu'elle est étayée par des considérations esthétiques, une certaine inexpérience a tôt fait d'être interprétée par les naïfs comme le témoignage d'une personnalité et le signe d'une découverte.

Et l'on ne s'abuse vraisemblablement pas en entrevoyant la mentalité d'Alcibiade dans ce désir de surprendre l'attention, qui se fait obstinément jour dans le détail matériel de ses réalisations.

Mais les faits sont là, cependant, et les dates, qui confèrent à l'auteur des *Gymnopédies* une indéniable priorité dans l'emploi d'un vocabulaire harmonique et d'une atmosphère sonore auxquels le subtil génie de Debussy ne devait pas demeurer insensible. Et à la suite de Claude de France — encore que pour d'autres raisons, et en vertu d'une poétique différente — nombre de jeunes musiciens parmi les plus remarquables d'une génération.

Il se peut que l'on soit enclin à ne vouloir reconnaître dans les troupes de ses débuts que le fruit d'un savoureux amateurisme. Ceci même n'aurait rien qui puisse diminuer leur importance. Les trésors miraculeux dont parlent les légendes ne doivent parfois d'être révélés qu'à l'heureuse maladresse d'un coup de pioche incertain. L'essentiel est pourtant qu'ils soient mis au jour.

Il est, au reste, assez étrange de constater que, du moment où Satie, à quarante ans passés, se remet à l'école, sous l'amicale direction d'Albert Roussel — ses études théoriques au Conservatoire n'ayant laissé à ses maîtres d'alors, Decombes, Lavignac, Mathias et Taudou, que le souve-

nir d'un élève velléitaire, désordonné et négligeable à tous égards — il répudie sa manière antérieure et semble même en prendre le contrepied.

On le voit renoncer à ces mystérieuses évolutions des sonorités, qui, dans ses premières œuvres, font se tendre toutes les notes d'accords jusqu' alors non imaginés, vers d'imprévisibles et troublantes résolutions.

Ces lents échelonnements d'harmonies parallèles, emplis d'un mysticisme quasi médiéval, par quoi — avant qu'Alfred Bruneau les ait employés aux mêmes fins hiératiques dans certaines pages du *Rêve* — sa musique semble teintée d'un reflet de vitrail ; ces arythmies, à la fois compliquées et naïves ; ces inlassables redites mélodiques, de sournoise et captivante monotonie ; tous ces enchantements singuliers et inédits dont s'étonne la notation ingénument stylisée des *Gymnopédies*, des *Gnossiennes*, des *Préludes au Fils des Etoiles*, les voici soudainement délaissés et toutes leurs conséquences nourries de promesses, sans avoir été exprimés autrement que par les artifices d'un métier incertain.

D'autres que lui, je l'ai marqué, sauront discerner, sous ces trouvailles de l'instinct, les prémisses d'un art neuf, les encouragements à de plus amples recherches.

Mais pour Satie — tel un enfant capricieux et qui, d'humeur aventureuse — le « chat qui va tout seul » suggérera Charles Koechlin, reprenant à son endroit l'expression d'Edgar Poe — renonce à son jeu dans le moment même qu'il paraît en inventer les plus captivants sortilèges, le voici qui subitement s'en désintéresse, abandonnant aux plus habiles le secret de son plaisir.

Conçoit-il obscurément qu'il ne le saurait exploiter jusqu'à ses fins dernières ? Sentiment d'amertume boudeuse ? Implicitement d'impuissance ? Un mélange des deux sans doute, et le premier dicté par le second.

Toujours est-il que nous le trouverons environ 1905, ayant déjà produit quelques-unes de ses œuvres les plus significatives, docilement appliqué aux rigueurs du contrepunt, sous l'étroite discipline de la Schola, alors en son plein épanouissement pédagogique.

Il clarifie et dépouille son écriture jusqu'au point de l'anonymat. Deux maigres lignes mélodiques, l'une pour la main droite, l'autre pour la main gauche, assureront désormais, dans un esprit de mortification volontaire, le fond de la plupart de ses compositions pianistiques. Le savoir théorique est acquis — et il s'en fait gloire — d'une netteté et d'une transparence extrêmes. Mais, entre temps, nous aurons assisté à la lutte entre l'humour irrévérencieux du Chat Noir et les inspirations symbolistes de

la Rose-Croix, en un complexe bien caractéristique de son tempérament frondeur.

La blague à froid d'Alphonse Allais, le persiflage « énorme » d'« Ubu Roi » vont trouver d'inattendus retentissements dans la rédaction d'une musique dont l'incessant parti pris caricatural ne tardera pas à s'avérer puéril et lassant.

Loin de moi l'idée de ne pas reconnaître, au cours de ces notations fantaisistes, l'apparition des détails de pure musique, ou s'atteste d'un trait épisodique d'étonnante saveur, une surprenante originalité créatrice.

L'intuitive sensibilité de l'improvisateur d'antan ne saurait avoir complètement abdiqué. Et *Socrate*, quelques années plus tard, nous la restituera magnifiée par la réflexion enrichie par toutes les modalités d'un savoir raffiné.

Mais elle sera ici, et pendant une trop longue période, noyée sous un flux d'incessantes plaisanteries sonores, qu'une argumentation verbale envahissante, et systématiquement inappropriée à son objet, situe dans le seul domaine de l'incohérence et de la cocasserie.

Le rire, puisqu'il semble ne s'agir que de lui, est sollicité avec trop d'application laborieuse pour se manifester véritablement contagieux. Et — ce qui paraît plus déconcertant, c'est que, ne visant apparemment qu'à la surprise bouffonne, Satie — et j'en dirais volontiers autant de ses épi-gones — est prêt à s'irriter si on manque à le prendre au sérieux.

Curieux et paradoxal état d'esprit, dont il faut avoir conscience lorsqu'on s'avise de l'examen de son œuvre et de son influence sur l'orientation de quelques-uns de ses disciples, inavoués ou conscients.



On a beaucoup bêtifié pendant quelques années, à l'exemple de Satie — et non seulement en France. Car je ne suis pas assuré que le parti pris linéaire ascétique d'un Hindemith à ses débuts soit autre chose qu'une âpre exagération du principe musical quelquefois infantile dont Satie est responsable. Car il fut un moment où le B, A, BA de la musique prit figure de son propre achèvement. Une signification esthétique d'une portée singulière s'attachait aux moindres élucubrations dans lesquelles le génie se devait, semblait-il, de ne se manifester que sous les espèces du balbutiement.

Persiflage de la tendance impressionniste de Debussy et de ses pen-

chants littéraires, soit. Et nous savons que cette intention narquoise n'est pas étrangère au choix des titres et des annotations par l'emploi caricatural desquels Satie se cômplait à ridiculiser la manière des « Périmés » — ainsi qu'il qualifiait Debussy et Ravel, représentants, à tout le moins inattendus, des disciplines caduques.

Parodie ironique qui, chez quelques jeunes musiciens à sa suite, prend figure d'une réaction contre les principes évocateurs ou suggestifs au courant desquels s'abandonnait voluptueusement la musique française du début du siècle.

Que l'esprit frondeur de Jean Cocteau s'avise de la prendre au sérieux et de lui constituer sa charte, en de brillants aphorismes dont on n'a pas perdu mémoire — et voici une plaisanterie transformée en système ; une blague d'atelier, bonne à divertir le camarade autant qu'à scandaliser le bourgeois mélomane, érigée en théorie ; une école artistique fondée sur les assises de la puérilité. Dadaïsme, cubisme, surréalisme vont fleurir en musique, pour un temps, comme dans les arts voisins.

J'entends bien que l'époque était favorable à l'éclosion d'un tel mouvement et que Satie ne suffit point à l'expliquer.

La guerre, l'inimitié française pour tout ce qui pouvait ressortir à la sentimentalité germanique, se devaient de contribuer à l'engouement insolite de tout un groupe de jeunes esthètes pour l'exemple donné par cet autre douanier Rousseau, et pour l'accent d'apparente nouveauté qui se dégageait de ses improvisations satiriques. Ils en interprétaient bruyamment le sens comme d'un retour aux soi-disant modalités spécifiques de notre musique nationale : franchise du rythme, clarté quasi-élémentaire du contour mélodique, valeur intrinsèque des sonorités enfin libérées de toute signification idéologique ou sentimentale parasite.

Ils participaient ainsi au présomptueux sentiment de la génération d'après guerre, que tout allait changer, que toutes les valeurs spirituelles et artistiques allaient être mises en cause et qu'il fallait avant tout faire neuf, heurter de front tous les poncifs. Il fallait un drapeau à cette cohorte juvénile — le hasard a mis Satie sur son chemin. Et sa gloire disproportionnée d'un moment a tenu à ce qu'il se soit trouvé au carrefour des deux routes où se croisaient le passé et l'avenir. Son œuvre, en somme, sera moins en question pour ses disciples, que la tendance qu'elle personnifie. Et, somme toute, les caractéristiques de son singulier génie se sont vues assez tôt oubliées dans le commerce qu'ils entretenaient avec ses méthodes ou, plus exactement, dans la manière dont ils s'en réclamaient.

Le « Prince des Musiciens » — car cette « fine mouche », comme dit Strawinsky, ne s'était pas avisé du ridicule de l'appellation dont un plébiscite de fantaisie l'avait affublé — n'aura guère laissé de son éphémère tutelle sur le groupe qui l'entourait que le souvenir d'un nom et l'héritage d'une attitude provocatrice.

Son œuvre est déjà presque totalement négligée par la génération qui vient. Et cependant, dans l'une des conférences qu'il prononce lors d'une présentation des « Nouveaux Jeunes » — première dénomination de ce qui plus tard est devenu « l'Ecole d'Arcueil » — ne fait-il pas crédit à cette jeunesse, dont il déclare « n'avoir pas eu à se plaindre, encore » — ajoute-t-il et non sans une pointe d'amertume narquoise — « qu'on ne m'ait pas toujours payé à l'échéance ».

Je voudrais examiner, dans les pages qui suivent, si les musiciens d'aujourd'hui ne sont pas demeurés, par quelque endroit, ses débiteurs.

I

Tout comme celle de Beethoven — et révérence parler — la production pianistique de Satie se pourrait d'être divisée en trois périodes distinctes.

Epoque du mysticisme et des influences médiévales, de 1886 à 1895. Epoque mystificatrice et « Chat Noiresque », de 1897 à 1915. Epoque de la musique dite, par lui-même : « d'ameublement », de 1916 à sa mort.

J'ai déjà indiqué que les vraies richesses de son invention musicale se trouvent en germe, et pour ainsi dire, inexploitées, dans ses œuvres de début.

Ce sont elles qu'il convient d'interroger lorsque l'on veut s'assurer de l'authenticité de ses dons créateurs, si négligemment mis en question parfois par des lecteurs qui n'ont pris connaissance de sa manière qu'au travers des cocasseries laborieuses dont témoignent avec excès la plupart des compositions humoristiques. Mystique et superstitieux, tel s'affirme-t-il dès ses premiers essais, si nous en exceptons la *Valse-ballet* et la *Fantaisie-Valse*, écrites en 1885. Et ceci ne fût-ce que par un détail de rédaction auquel il restera fidèle sa vie durant et qu'il est sans doute licite d'envisager comme une allusion symbolique aux vertus de la Trinité. La plupart de ses notations pianistiques vont être, en effet, tributaires d'une répartition en trois compartiments.

L'énumération en serait fastidieuse, des trois *Sarabandes aux trois*

Vases du Précieux dégoûté, couvrant un intervalle de quelque trente années, pendant lesquelles ce principe de distribution ternaire sera l'objet d'une constante dilection. Plan formel qui n'est, au reste, motivé par aucune nécessité de contraste ou d'équilibre et qui doit vraisemblablement sa curieuse persistance au mobile théologique que je viens d'indiquer.

Mais d'autres éléments de facture musicale, plus aisément appréciables à l'audition, vont caractériser la tendance à la religiosité — je ne dis pas à la religion — des premiers essais pianistiques.

Les *Sarabandes*, toutes trois écrites en septembre 1887, malgré leur titre de goût séculier et l'emploi délibéré d'harmonies nettement profanes, affectent la marche lente et psalmodiée des liturgies. Une épigraphe, de goût biblique assez inattendu, et assez peu appropriée à leur caractère placide, vient orner ces trois sortes de Danses devant l'Arche : « Soudain s'ouvrit la nue et les maudits tombèrent »... Et c'est en vain que l'on s'ingénierait à découvrir dans la musique qui la commente, un retentissement, même atténué, de cette vaticination prophétique. C'est à peine si, dans la troisième, un souple égrènement d'arpèges vient rompre la monotonie statique d'un rythme sans surprises. Cependant, sous l'apparente passivité de l'inflexion méthodique, d'insidieuses audaces viennent suggérer la sensualité d'oreille du jeune musicien, s'émerveillant à son piano de la trouble subtilité des suites d'accords qui naissent sous ses doigts aventureux. Ce goût de la sonorité rare, de la résolution insolite, de l'agrégation sournoisement équivoque, cette improvisation, presque d'amateur, qui emprunte son argument à la volupté de la recherche hasardeuse, ce sont là les signes distinctifs de la personnalité de Satie à ses débuts — et les gages des savoureuses découvertes dont la musique de notre temps saura faire profit.

Mais ceci qui n'est encore qu'à l'état de promesse dans les *Sarabandes* va s'affirmer d'un singulier accent dans les trois *Gymnopédies* de 1888 et les trois *Gnossiennes* de 1890.

Les délices quasi fauréennes des *Gymnopédies* ont été magnifiées avec assez d'éclat par l'orchestration somptueuse — trop somptueuse, peut-être — que Debussy accorde à deux d'entre elles, pour qu'il soit superflu d'en vanter le charme indolent et sensible, la délicate perfection linéaire. On dirait vraiment — et le titre le suggère — d'un retour imaginaire aux rituelles saltations de l'antiquité, aux subtils frissonnements de la brise drapant d'invisibles caresses la nudité de jeunes corps aux savantes et précieuses évolutions.

Et — je demande ici que l'on n'interprète pas mon appréciation en lui accordant un sens péjoratif — cette suite, en dépit des indications de mouvement qui voudraient en incliner le sentiment vers un caractère élégiaque — « Lent et douloureux — Lent et triste — Lent et grave » — je ne puis m'interdire d'y percevoir comme une sorte d'écho stylisé des Valses lentes qui lui sont contemporaines et dont un Rodolphe Berger proposait à son époque les épidermiques voluptés. (1) Ceci, je le répète, n'est pas un grief.

Car une rare distinction mélodique y évite la fadeur du genre incriminé, cependant que les délicieux balancements des harmonies qui demeurent indécisées de leur résolution inaugurent une modalité d'écriture à quoi ni Debussy ni Ravel ne demeureront indifférents.

Avec les trois *Gnossiennes*, qui datent de 1890, nous abordons — sous le couvert d'un titre dont nous pouvons nous hasarder à faire ressortir l'étymologie à quelque évocation de l'île d'Ariane et du Minotaure, en une sorte de préfiguration des *Danseuses de Delphes*, de Claude de France — tout un ordre de notations — et d'annotations — musicales auquel restera attachée, pour un temps assez long, la popularité ironique, et tant soit peu malveillante, sous laquelle on aura, trop souvent, affecté de dédaigner les apports indéniables du compositeur.

Suppression du chiffre de mesure, absence des accidents indiquant la tonalité du moreau, élimination des barres de division des portées. Peu ou point de nuances qui semblent vouloir être remplacées par l'inscription, au cours des morceaux, d'indications insolites, telles que, pour se borner au minimum de citations caractéristiques : « très luisant » — « du bout de la pensée » — Postulez en vous-même » — « Sur la langue » et le célèbre « Ouvrez la tête » qui fit plus pour la renommée instantanée de son inventeur que n'y eût réussi une poignée de chefs-d'œuvre. .

Innocents artifices — je veux dire, sans portée véritable, — car les barres de mesure omises s'inscrivent d'elles-mêmes dans les rapports symétriques des notes de basse ; les rythmes et les tonalités en font tout autant dans la lecture d'un texte sans surprises, et il m'est inutile d'affirmer que les conseils d'interprétation ainsi cocassement formulés n'ont que des liens

(1) Deux valse de Satie, l'une dédiée à la chanteuse de café-concert Paulette Darty, intitulée : *Je te veux* et l'autre : *Poudre d'Or*, rééditées chez Rouart et Lerolle, témoignent au reste de la fâcheuse docilité avec laquelle le « tapeur » du Chat Noir se prêtait aux exigences de son métier momentané.

assez vagues avec le caractère expressif des passages auxquels ils sont juxtaposés.

Mais ce sont eux, cependant, qui vont peser d'un poids bien inattendu dans les jugements des musiciens dits « sérieux » — et les inciter à négliger, comme d'une musique charentonnaise, ces esquisses d'une si sincère et si fraîche saveur. De même que pour les *Gymnopédies*, le procédé des Gnossiennes s'affirme dans la redite obstinée de mélismes identiques établis sur un accompagnement de rythme uniforme. Procédé monotone et qui parfois frôle le balbutiement. De plus rigoureux analystes diraient peut-être bêgaient.

Mais là encore, et malgré cette sorte d'hésitation quelquefois irritante, on ne peut s'empêcher de partager le plaisir quasi hypnotique du musicien, répétant pour lui-même, et sans s'en lasser, la même phrase qui flatte son oreille, comme d'un Oriental qui respire, de minute en minute, le captivant parfum d'une rose qui s'effeuille.

Musique stagnante, aux transitions imperceptibles — semblable aux nappes d'eau dont les jeux du soleil et de la brise animent d'un léger frisselis les moires paresseuses.

Atmosphère sonore non encore imaginée. Sensualité raffinée de l'immobilité rêveuse dans un art qui, par définition, ne devrait s'exprimer que dans la marche du temps et la mobilité du rythme.



Nous venons ici de nous éloigner quelque peu de la tendance moyen-âgeuse dont les *Ogives*, les *Danses Gothiques*, les *Préludes*, la *Messe des Pauvres* et d'autres œuvres posthumes nous apprennent combien son attrait fut puissant sur la formation imaginative de Satie. Coïncidant paradoxalement avec sa fréquentation du Chat Noir, où Rodolphe Salis l'a engagé comme « second pianiste », la connaissance qu'il y fait de Josephin Péladan, Sâr, et Grand Prêtre de la Rose + Croix, va l'orienter plus intensément encore vers une conception musicale délibérément mystique, et comme illuminée d'un reflet des âges révolus. Nul doute que le spiritisme auquel Mme Olga Satie faisait allusion dans la phrase que j'ai rapportée au début de cette étude ne lui ait, à cette époque, inculqué la conviction qu'il œuvrait sous l'inspiration directe d'un quelconque clerc d'église

médiéval dont il avait, en esprit, hérité l'intransigeante dévotion et le pieux fanatisme.

Devenu de par cette rencontre, et en vertu de cette croyance, le compositeur officiel de la « Confrérie Chaldéenne » fondée par Péladan, il va pendant quelques années, de 1890 à 1895, vivre — cérébralement du moins, car ayant quitté le Chat Noir, il est maintenant « tapeur » à l'Auberge du Clou, à Montmartre — le rêve de son adolescence et se croire, autant qu'il en veut persuader les autres, et non sans quelque ostentation puérile, le « Prédestiné » auquel il appartient, dans un temps maudit, de chanter la gloire de l'Eglise révélée. « Que la juste inflammation de Dieu écrase les superbes et les indécents. » Telle est la pointe finale de la « Dédication » qu'il calligraphie en tête de sa « Wagnérie Kaldéenne » et qui donne le ton de son état d'esprit du moment.

La musique de cette période et de cette présomptueuse illusion, plusieurs œuvres, destinées à commenter les rites et les mystères de la Rose+Croix, vont nous en apprendre les modalités caractéristiques.

Les trois Préludes du *Fils des Étoiles* (1891), les trois *Sonneries de la Rose+Croix* (1892), le *Prélude de la Porte Héroïque du Ciel* (1894) en sont les exemples les plus significatifs ; et la version pianistique que leur auteur en a rédigée (le *Prélude à la Porte héroïque du Ciel* ne devait être orchestré qu'en 1912 par Roland Manuel) va me permettre de les comprendre dans le présent examen, et, sans vouloir entrer dans le détail de leur composition, de tenter à définir leur atmosphère spécifique.

Une succession de sonorités statiques, traitées en accords creux, à la manière d'un plain chant rudimentaire, en fournit le fonds accoutumé, interprété, de l'aveu même de Satie, selon les données des lointains de Puvis de Chavannes, en teintes atténuées, en lignes vaguement définies. Elle y joue le rôle d'une sorte d'introduction, préparant l'apparition d'un élément mélodique, d'allure modale et de mouvement rythmique indécis, qui s'y vient superposer dans un curieux esprit de gaucherie ingénieuse, le motif initial réapparaissant ici sous forme d'accompagnement contrapuntique.

Charles Koechlin a parlé à ce sujet de la « timidité d'un primitif qui découvre à lui seul un nouveau monde ».

On ne saurait mieux définir l'impression produite par cet état velléitaire, par ces successions d'accords uniformes et presque inanimés, desquels se détachent parfois, au gré d'un détour mélodique saugrenu, la lueur d'un enchaînement raffiné, la trouvaille d'une précieuse et sensible résolution.

Musique qui n'a d'autre ambition que d'être décorative et, pour ainsi dire, asexuée, et dont le procédé immuable finit, en raison de sa monotonie même, par déterminer une impression de secret et indéfinissable envoûtement.

Le Saint-Sébastien de Debussy, quelques pages récentes de Strawinsky en reflèteront, par endroits, la singulière poésie, le mysticisme immatériel, la ferveur balbutiante.

Ici prend fin la période d'illumination du « Mage » Erik Satie, annonciateur d'une technique sonore inédite et pleine de découvertes, à laquelle un métier malhabile n'accordera pas la consécration des réalisations définitives.

Nous allons maintenant, après trois ans de silence, entrer dans l'ère de la plaisanterie sonore systématique et de la cocasserie érigée à l'état de symbole artistique.

« Monsieur le Pauvre » — sobriquet assez justement approprié à la sorte d'effacement orgueilleux qui le caractérisait — va, déçu ou impuisant, répudier la musique « à genoux » et s'appliquer, sous les risées d'une opinion effarouchée ou dédaigneuse, à scandaliser les « périmés ».

II

« Il ne disait et ne faisait que des choses absolument ridicules, qui ne fatiguaient pas du tout la tête, mais qui faisaient rire.....

(STENDHAL, *Journal*).

Et voici, espacés sur un intervalle de près de vingt ans — de 1897 à 1915, — la série des pièces humoristiques dont l'opinion commune a tôt fait de s'emparer pour n'en retenir que la présentation anormale et les titres facétieux, négligeant l'originalité véritable qui se dissimule sous les détails d'une notation inaccoutumée.

Ce seront d'abord, en 1897, et à titre de transition, les *Pièces froides*, constituées par la réunion de deux recueils de trois pièces : *Airs à faire fuir* et *Danses de travers*. Ici, le langage harmonique s'affirmera plus nombreux et plus varié que dans les compositions antérieures.

Le rythme se diversifie, tout au moins dans les contours mélodiques des *Airs* dont le 1^{er} et le 3^e offrent cette particularité d'être calqués l'un sur l'autre, à la seule différence des tonalités.

Par contre, un curieux parti pris de similitude rythmique associe au

contraire les trois fragments des *Danses* qui ne sont que des états à peine différenciés de la même proposition sonore.

Une basse arpégée, constante et mobile y soutient d'un égal balancement la marche indécise d'une mélodie en porte à faux. Pas davantage que dans les pièces de la première époque, il n'est question ici de développement, ni de forme définie. La répétition à satiété d'un même motif y joue le rôle le plus saillant du principe formel, si tant est que l'on puisse ainsi qualifier l'absence totale de plan ou de contrastes expressifs. Au reste, le mot « expression », au sens interprétatif que nous avons accoutumé de lui donner, est certes celui qui trouvera le moins son emploi dans cette sommaire étude de l'œuvre de Satie. Il n'y est point d'élan du cœur, point d'aspirations sentimentales auxquels il se puisse légitimement accorder, sauf peut-être s'il s'agissait de les parodier. L'invention musicale et son tour particulier apparaissent ici comme le fruit ou d'une préméditation avérée, ou d'un hasard heureux d'improvisation, auxquels un sens auditif d'une rare qualité prête une vie toute matérielle. Il s'agit pour Satie de combiner les sonorités en vue de rencontres ambiguës, bouffonnes ou subtiles, non point de leur faire exprimer un quelconque phénomène intérieur.

C'est ainsi que toute sa musique à venir — à l'exception de *Socrate*, dont la grave et ascétique sérénité s'accorde dans un rare esprit de spiritualité philosophique à la traduction du dialogue platonicien, en une soudaine et radicale métamorphose de tendance qui aurait tout lieu de surprendre s'il ne s'agissait ici du paradoxal, de l'insaisissable Satie, expert à déjouer les prévisions — va s'orienter désormais vers le jeu parodique, nourri d'intentions facétieuses, dont les *Pièces froides* auront, par quelques traits significatifs, inauguré la manière. Trois morceaux posthumes, intitulés *Jack in the Box*, composés en 1899 et orchestrés en 1926 par Darius Milhaud à l'intention des Ballets russes, vont attester cette tendance, en manifestant d'une curieuse soumission — qui ne sera, au reste, qu'épisodique — aux données de la tradition du café-concert anglo-saxon, style « fin de siècle ». Un rythme de gigue, alerte et sans équivoque, entraîne les trois pièces de la suite en une sorte de trépidation persistante au travers de laquelle il est déjà permis d'entrevoir l'imminente révélation du Jazz. Précieuse acquisition, en dépit de la qualité contestable de son origine, et dont va dorénavant bénéficier une notation rendue plus nerveuse, plus légère et active. Le témoignage en sera donné, peu après, en septembre 1903, par la composition des *Trois morceaux en forme de poire* pour piano à quatre mains, dont le titre insolite devait, d'une manière plus efficace encore que leur subs-

tance musicale, attirer sur leur auteur l'attention scandalisée du public. Ces trois morceaux — qui sont sept, en réalité : Une *manière de commencement* ; une « *Prolongation du même* » ; les *Trois morceaux en forme de poire* proprement dits ; un *En plus* et une *Redite*, — on sait qu'ils furent écrits sous forme de boutade, en réponse à une observation critique de Debussy, déplorant l'absence de forme dans la musique de Satie. Et la « poire », c'est ici le compositeur docilement engagé à tenir compte de la remontrance. Mais, l'intention gouailleuse omise, ou plutôt négligée, ce vivant divertissement, à la fois concis et imagé, nous donne du « musicien » Satie une vision toute neuve et bien favorable.

Je ne veux pas dire que c'est ici la musique de « tout le monde », mais j'insinuerai volontiers que Satie y prouve en la manière la plus plaisante, et parfois aussi la plus poétique, qu'il était capable de la faire aussi bien qu'un autre.

Qu'on lise la *Manière de commencement* (empruntée à une *Gnossienne* pour le Fils des Etoiles — de 1891) qu'un exotisme insinuant apparente à toutes les nostalgies de l'Orient ; la *Prolongation* franchement cadencée ; le premier morceau, de tour mélancoliquement schubertien ; le second, dont le vif élan est déterminé par l'impulsion d'un thème qu'un symphoniste eût sans doute utilisé à des fins plus ambitieuses et dans lequel un *trio* caressant, et docile aux injonctions classiques, vient répondre malicieusement aux objections de Debussy ; le troisième dont l'introduction véhémement est suivie d'une spirituelle allusion au rythme des danses conventionnelles.

Puis, que l'on se divertisse à éprouver le contour mélodique délicatement stylisé de l'*En plus* ; l'attendrissement pudiquement suggéré de la brève *Redite* qui sert de conclusion au recueil, et je serai surpris que même le plus obstiné contempteur du talent musical de Satie ne fasse pas quelque retour sur une opinion préconçue, et ne lui accorde pas, au moins, pour la lecture des œuvres subséquentes, le bénéfice de la présomption favorable, ainsi que disent nos politiciens.

A cette première et fortunée incursion dans le domaine de la musique normalisée, va succéder une période assez creuse, consacrée à ces études de contrepoint dont Albert Roussel, qui le lui enseignait, a pu déplorer qu'elles eussent sans doute stérilisé en lui les dons d'invention savoureuse qui se faisaient jour dans sa production d'amateur à l'affût de la sensation non encore éprouvée. Deux seules œuvres de 1886, un *Prélude en tapisserie*, une *Passacaille* — l'un et l'autre sans intérêt, ni de forme, ni de fond, attestent

en effet l'élève appliqué, et son souci de correction linéaire singulièrement indifférent au choix des thèmes et à la couleur de la composition.

Les *Aperçus désagréables* (de 1908-1912) (Choral, Fugue et Pastorale) confirment péniblement cette impression. Toute fantaisie, tout naturel y sont abdiqués au profit d'une recherche laborieuse et d'un étroit parti pris scholastique.

Une suite de 1911, primitivement conçue pour orchestre et qui porte le titre facétieusement hermétique de *En habit de Cheval* (suggérant le musicien attelé à sa besogne et tirant sur les règles, comme sur un brancard, et non comme on pourrait le supposer, la vêtue d'un quelconque cavalier) est conçue d'un même esprit, encore que deux morceaux, la *Fugue litanique* et la *Fugue de papier*, la première, mélancoliquement contemplative, la seconde animée d'un rythme facile et plaisant, y fassent preuve d'une ingéniosité plus attachante. L'intention symphonique initiale de Satie n'ayant pas été réalisée, c'est sous les espèces d'une rédaction pour piano à quatre mains que cette œuvre a été éditée.

Et maintenant (et cette morose période d'incubation digérée) voici apparaître la nouvelle incarnation musicale à laquelle j'ai fait allusion au début de cette étude et sous les traits de laquelle va se fixer l'image légendaire du compositeur.

Etrange complexe d'intensions persifleuses et d'intuitions révélatrices, d'imagination impertinente et de sensibilité auditive raffinée.

Une aisance singulière d'écriture y va témoigner de l'assouplissement aux règles — un métier adéquat à toutes les exigences d'une réalisation ingénieusement paradoxale y succède aux gaucheries de l'autodidacte d'antan.

Datés du 12, 17 et 23 août 1912, ce seront tout d'abord les trois *Véritables Préludes Flasques* (pour un chien) ou sous le couvert de titres sans ambiguïté : *Sévère réprimande*, *Seul à la maison*, *On joue* — une verve subtilement inventive s'exerce à la parodie aigre-douce du procédé debussyste dont Laloy a judicieusement noté qu'il l'entourait d'une admiration rageuse. Ce ne sont que des boutades, et qu'il convient de ne pas prendre au sérieux. On n'en peut cependant méconnaître la pittoresque saveur descriptive, non plus que s'abstenir d'admettre l'irréprochable et transparente qualité de leur rédaction musicale. De ce point de vue, les quelques lignes parfaites et dues de *Seul à la maison* témoignent d'une habileté de plume proprement surprenante.

L'application à la plaisanterie des *Descriptions automatiques* (avril 1913)

y laisse moins de place à la musique proprement dite. Des velléités de thèmes (allusions aux plus populaires des scies musicales) — y font de fugaces apparitions, enchâssées dans un fonds rythmique d'effacement voulu.

L'essentiel de l'invention ici paraît bien être réservée à la cocasserie des indications verbales dont s'émaille le texte sonore. Procédé qui n'avait été jusqu'à présent qu'abordé avec une discrétion relative et qui, au cours des deux années de production pianistique intensive qui sont en vue, va, peu à peu, déborder l'apport du compositeur.

Celui-ci semble relégué au second plan, n'ayant plus d'autre rôle, dirait-on, que de souligner d'un trait musical puéril, les insipides commentaires qui délimitent son inspiration.

Car, supposer, comme l'ont fait quelques-uns de ses thuriféraires, que ces coqs-à-l'âne saugrenus n'avaient, dans la conception de Satie qu'une signification négligeable et qu'une valeur mystificatrice, est profondément inexact. Sa musique, de cette époque, s'explique et même ne se justifie que par l'exactitude avec laquelle elle adhère aux suggestions burlesques d'un texte sciemment proposé.

Que Satie s'en soit défendu, après coup, une fois promu, par le hasard, au rang de chef d'école et dans le temps que l'on veut faire pièce, par son œuvre, aux théories wagnériennes, aux tendances de la Schola, à l'influence de Debussy, rien ne paraît plus normal. On ne peut cependant que maladroitement s'insurger contre l'esprit de la musique à programme, au nom d'une musique à arguments. Et s'il lui convenait, pour les besoins d'une cause qui n'était, au reste, plus tout à fait la sienne, de renoncer une attitude musicale compromettante pour ses tenants, il n'en demeure pas moins qu'elle ait été sienne, délibérément.

L'ensemble des compositions étagées sur les années 1913 et 1914 vont au demeurant corroborer cette évidence. Et s'il est fréquemment donné, en déchiffrant les innombrables pièces dont je me bornerai maintenant à énumérer les titres et qui toutes participent d'un aussi fastidieux procédé, d'y faire la rencontre du détail inventif qui atteste le musicien né, ce ne sera que pour déplorer sans doute que de tels dons aient été sacrifiés au seul souci de surprendre l'opinion.

Embryons desséchés, tel est le titre d'une nouvelle suite pianistique rédigée du 30 juin au 4 juillet 1913. Symbolique appellation qui définit avec une singulière précision le caractère de la métamorphose que je viens de dire. Un parodique agencement de timbres populaires, comme *Mon rocher de*

////////////////////

Saint-Malo, la *Marche funèbre* de Chopin (étiquetée, pour faire mieux rire, comme étant une citation de la célèbre Mazurka de Schubert), un motif de la *Mascotte* y fournit l'essentiel de la substance musicale employée à décrire les comportements d'illusoires crustacés ou mollusques : *Holothurie*, *Edriophtalma*, *Podophtalma*.

« Style pianistique éblouissant », affirme un enthousiaste commentateur. Et Charles Kœchlin a consacré à la poésie évocatrice de ces trois pièces une glose laudative qui ne manquera pas d'étonner le lecteur, si d'aventure elle lui tombe sous les yeux. Je n'y insistera pas, mon dessein n'étant point de révoquer les jugements excessifs, mais de faire pour moi-même le point d'une évaluation aussi sincèrement objective qu'il se peut.

Nos éléments d'appréciation ne sont évidemment pas, ici, de même nature. Mais peut-être, ne serait-ce pas à moi qu'incomberait le plus justement le reproche, que je sens poindre, de prendre trop au sérieux une musique de tendance exclusivement dérisoire et qui se tient pour entièrement satisfaite de pouvoir ironiser sur le thème, quelque peu décevant pour l'esprit, du « rossignol qui a mal aux dents ».

Et voici, au gré des dates rapprochées, la série monotone, l'insistance lassante de plaisanteries trop de fois répétées, l'emploi uniforme d'un procédé sans renouvellement et sans joie.

Ce seront, de juin à août 1913, les *Croquis et Agaceries d'un gros bonhomme en bois* — composés d'une *Tyrolienne turque*, d'une *Douce maigre* (à la manière de ces Messieurs) et d'*Españaña* — prétexte à l'utilisation ridiculisée de la Marche turque de Mozart aussi bien que des rythmes de Chabrier.

Août et septembre, les *Chapitres tournés en tous sens* dans lesquels l'application du « leitmotiv » — je m'excuse, ô Wagner — se manifeste d'une drôlerie plus savoureuse, la première pièce : *Celle qui parle trop* et dont le mari se meurt d'épuisement, adoptant comme motif conducteur le *Ne parle pas, Rose, je t'en supplie* dont les abonnés de l'Opéra Comique, s'il en est encore, n'ont pas perdu la sentimentale mémoire. Puis, dans *Le porteur de grosses pierres*, le refrain de Rip : *C'est un rien, un souffle, un rien*. Enfin, avec les *Regrets des Enfermés* — qui sont en l'espèce, Jonas et Latude — le *Nous n'irons plus au bois des Jardins sous la pluie* de Claude Debussy, à la compagnie duquel, au reste, le morceau se voit dédié.

Puis, du 9 au 17 septembre de la même année, *Vieux Sequins et vieilles cuirasses* dans les fragments desquels nous sommes invités à dénicher, tel que dans la brocante suggérée par le titre, des réminiscences du « Veau d'Or » de Gounod au travers des facéties du *Marchand d'Or* ; de « As-tu vu la cas-

quette » dans la *Danse cuirassée* de la période grecque qui lui fait suite, et une mixture du Roi Dagobert et de Malbrough, dans le « *Cauchemar* » de la *Défaite des Cimbres*.

Des *Menus propos enfantins*, des *Enfantillages pittoresques* et des *Peccadilles importunes*, trois séries de pièces pour les débutants (sur les cinq doigts, sans passage du pouce) datées d'octobre 1913, il n'est rien besoin de dire qui ne serait aussi bien légitimé par un essai de commentaire esthétique des récréations d'une quelconque Méthode Carpentier.

On a néanmoins risqué à propos de ces broutilles inoffensives, la comparaison avec Schumann ou Moussorgsky. « Mais, passons » — ainsi qu'il est énoncé dans la Divine Comédie, à propos, je crois, des inconséquents.

A signaler encore une brève notation, du 16 novembre 1913, recueillie dans les œuvres posthumes : *Les Pantins dansent*, dont le caractère, curieusement mécanique est traduit, d'une manière assez inopinée, par un langage musical d'une parfaite sagesse.

Les vingt esquisses publiées en mars, avril et mai 1914, sous le titre *Sports et Divertissements*, dans une édition de luxe en feuilles, agrémentées d'une série de dessins de Charles Martin — et reproduisant en fac-simile la calligraphie savamment appliquée du compositeur, trop luxueusement sans doute pour qu'elles aient pu connaître la diffusion de ses autres compositions, ce qu'il faut regretter — constituent dans l'œuvre de Satie une manifestation à part, et sans doute celle qui correspond du trait le plus approprié à la nature momentanée de son singulier génie.

Ce sont des sortes d'instantanés en musique, de vives et brèves notations qui, si elles étaient rédigées selon la tradition et ponctuées normalement — car ici le procédé graphique invertébré des Gnossiennes ou des Gymnopédies se voit remis en honneur, — n'excéderaient pas la durée de huit ou dix mesures chacune.

Un certain nombre de délassements de plein air — de la *Balancoire au Colin maillard* et passant par le *Pique nique*, les *Sports*, la *Chasse*, le *Feu d'artifice*, le *Flirt* même (dont on ignore si Satie le range ici au nombre des sports ou des divertissements) y sont croqués en quelques thèmes significatifs et qui demeurent à l'état élémentaire, ainsi que par un reporter notant sur sa manchette la caractéristique d'un spectacle quelconque.

Véritables Haïs-Kaïs, en musique, qui ont la concision du poème japonais, la valeur d'un distique sonore dans lequel s'inscrit d'un seul trait de pointe sèche la synthèse pittoresque d'un sentiment ou d'un paysage.

Il n'est pas de meilleur témoignage du pouvoir descriptif de Satie

dans toute sa musique — ni qui, par son association au texte, justifie le mieux son ambition du moment, tout en lui traçant la limite qu'elle n'eût jamais dû excéder.

Ici, il ne s'agit plus de farces indûment prolongées, mais de plaisanteries dont la concision est l'élément caractéristique, et non de compositions, mais d'esquisses.

Et il se trouve que quelques-uns des sujets verbaux qui leur servent de prétextes sont empreints, ou d'assez de fantaisie, ou d'une sorte d'émotion qui se rit de soi-même, pour que la musique y prenne un accent de sincérité ou d'humour tout à fait attachants.

Dans la préface qui lui sert de présentation, Satie conseille de feuilleter cet Album, « d'un doigt aimable et souriant, car c'est, ici, dit-il, une œuvre de fantaisie » et demande que l'on n'y voie pas autre chose ». A titre d'exemple du caractère poétique de ses textes, voici pour la *Balançoire* les quatre phrases qui servent d'argument au dessin mélodique rythmant le mouvement de va-et-vient des croches qui passent d'une main à l'autre :

« C'est mon cœur qui se balance ainsi. Il n'a pas le vertige. Comme il a de petits pieds. Voudra-t-il revenir dans ma poitrine ? »

Poétique japonaise de saveur indiscutable, on en conviendra. Un autre : *Colin-Maillard* — où s'émeut presque un accent de véritable émotion, romantique à souhait, et comme peuplé d'un souvenir personnel :

« Cherchez, Mademoiselle. Celui qui vous aime est à deux pas. Comme il est pâle ; ses lèvres tremblent. Vous riez ? Il tient son cœur à deux mains. Mais vous passez sans le deviner ».

Les *Davidstündlertänze* de Schumann ne s'agrémentent pas d'annotations plus subjectives, ni plus « heiniennes ». Ici la musique ironise — car c'est le jeu seul qu'elle décrit. Mais le trouble accord de la fin y trahit d'un accent inattendu et profondément nostalgique la sincérité douloureuse de l'argument littéraire.

Naturellement nous retrouverons au cours de certaines notations l'esprit farcique accoutumé : comme dans le *Yachting* par exemple « La mer est démontée. Pourvu qu'elle ne se brise pas sur un rocher... Personne ne peut la remonter ».

Ou, encore dans *La Chasse* : « Entendez-vous le lapin qui chante ? Quelle voix ! Le rossignol est dans son terrier... », et autres gentillesses de même nature. Mais il est temps de parler de la musique qui commente d'un trait vif et amusé cette série d'impressions amenuisées, et dont l'ingéniosité descriptive est rarement à court.

Et, tout d'abord, le *Choral inapétissant* — qui accompagne la préface, dédiée « aux Recroquevillés » et aux « Abêtis », — dans lequel il déclare avoir mis « tout ce qu'il savait sur l'ennui », et qui, cependant, si l'on s'avise de le jouer sans tenir compte de l'intention parodique dont il se réclame ostensiblement, s'avère d'une noblesse et d'une gravité vraiment impressionnantes.

Il serait excessif d'entrer dans le détail musical de chaque pièce. Mais il est certaines d'entre elles qui méritent d'être isolées de l'ensemble pour l'esprit de perfection suggestive qui les anime, ou pour la qualité heureuse d'un détail de notation. Ce seront — ne tenant compte que de mon goût de « périmé », — car « abéti » me paraît un qualificatif de signification vraiment par trop humiliante, — la *Balançoire* dont j'ai déjà parlé ; le vif caractère de Scherzo badin de la *Chasse* ; les excès gesticulatoires de la *Comédie italienne* ; le *Réveil de la Mariée*, orné d'une plaisante allusion musicale à la sonnerie matinale des casernes ; le remuant dessin rythmique de *Colin Maillard*, en contradiction expressive avec le texte cité précédemment ; la *Pêche*, dont le début : « *Murmures de l'eau dans un lit de rivière* » sert de prétexte à un fluide écoulement mélodique ; le *Yachting*, aux péripéties mouvementées ; le *Bain de mer*, ondoyant et liquide à souhait ; le *Carnaval*, résolument carnavalesque ; le *Golf*, ridiculisant le vieux colonel avec sa pointe initiale de « tea for two » en majeur ; la *Pieuvre*, d'atmosphère mystérieuse ; le rythme de galop des *Courses*, à la fin desquelles, tel dans *Feux d'Artifice*, de Debussy, la Marseillaise vient ironiquement suggérer le nez long des perdants ; le jeu du chat et des souris dans un *Quatre coins* spirituellement décrit, et que parfait un trait d'humour graphique de la notation musicale ; les relents de banlieue du *Pique-nique* ; la valse pistonnable du *Water Chute*, son ambiance de fête foraine, et l'accent éccœuré du dernier accord, symbolique du pire malaise ; le *Tango*, perpétuel et monotone véritable invention du Diable ; le *Tratneau*, grelottis des chevaux, grelottements des belles voyageuses ; la bribe de conversation oiseuse cueillie au cours du *Flirt* banal que ne parvient pas à poétiser un *Clair de Lune* intempestif ; les subtiles transpositions du visuel au sonore de *Feu d'Artifice*, le rite ingénieusement parodié du *Tennis* enregistrant d'une sèche pulsation le choc régulier des balles sur la raquette.

Dans tout ceci, concordance exacte de la musique au thème qu'elle interprète. Et la facétie, contenue, maintenue dans le cadre de la brève notation synthétique, de la boutade rapidement transcrite, en quelques lignes incisives, se libère de la lourdeur appuyée des pièces plus ambitieuses. La cocasserie musicale n'est pas ici, improprement invoquée. Ouvrage de fantaisie,

nous prévient Satie. C'est comme cela qu'il le faut interpréter et c'est dans cette mesure aimablement capricieuse que son agrément s'exerce, hors du ton doctoral et des plaisanteries laborieuses, dont le mélange est parfois si déconcertant — pour ne pas dire exaspérant — dans la plupart de ses œuvres de la même époque. Ici, point de prétention à l'œuvre préméditée. Le burlesque à l'état pur, et sans prolongement esthétique. Dire comme l'assure Darius Milhaud, que cette suite est l'une des œuvres les plus marquantes de la musique française, est excessif. N'y pas reconnaître les dons caricaturaux, le sens exceptionnel de la description sonore, l'acuité de perceptions et parfois même de sensibilité de Satie, est injuste.

Les *Heures séculaires et instantanées*, de juin et juillet 1914, contiennent un avertissement, destiné à un imaginaire « Quiconque », qui, sous couleur de réserver, à la musique seule le soin d'éveiller chez l'auditeur les sensations que le sous-titre fait présager, n'est qu'un aveu implicite de l'importance que Satie accordait à la prose bouffonne qui l'accompagne, et comme une sorte d'invite à braver la défense. Voici le libellé de ce manifeste, à rapprocher, comme ton, de celui des « mandements » ou des « dédications » de l'époque de la Rose + Croix : « Je défends de lire, à haute voix, le texte, durant le temps de l'exécution musicale. Tout manquement à cette observation entraînerait ma juste indignation contre l'outrecuidant ». De fait, les calembredaines visées par cet arrêté comminatoire ne jouent plus ici de même que dans les œuvres antérieures le rôle accessoire de saillies posées, çà et là, au long du discours musical, comme autant de repères sur un chemin indécis. Il s'y agit d'une sorte de monologue dans lequel s'accumulent, phrase par phrase, les effets minutieusement calculés, et comme par un Jules Renard de seconde zone, d'une argumentation improbable. La description musicale, qui les suit pas à pas, dans un total esprit de soumission parodique, s'y libère cependant des faciles reminiscences des morceaux précédents. Il s'en faudrait de peu parfois que l'un des éléments de cette queue de notations décousues ne prit la plasticité d'un sujet musical caractéristique. Il est difficile de citer, les barres de mesure étant ignorées, et le texte verbal devenant ici la seule référence à envisager. Mais dans la première des trois pièces — car Satie étant un homme de manies, n'a pas cessé de s'en tenir à la coupe ternaire qui a fait l'objet de ses toutes premières compositions — et qui a nom : *Obstacle venimeux*, l'effort que fait le nègre pour penser, est souligné par un fragment de réelle qualité mélodique. De même dans le *Crépuscule matinal — de midi*, ajoute l'incorrigible plaisantin, — l'épisode affecté à suggérer le soleil, tout en haut du ciel...

Et les *Affolements granitiques* débutent par une vive impulsion de Scherzo à laquelle on souhaiterait un *En plus* pour employer le vocabulaire Ecole des Beaux Arts, avec lequel nous venons d'être familiarisés par tant d'épigraphes insolites. Du 21, 22 et 23 juillet 1914, également les « Trois Valses distinguées » du *Précieux dégoûté*. Mais l'affabulation qui court au long de la musique et qui s'ingénie à la description successive de la « taille », du « binocle » et des « jambes » du héros fictif de cette boutade, ne compte plus dans un rapport aussi étroit avec la composition proprement dite. L'élément musical s'affirme ici, à peu près indépendant de son argument verbal, et il devient possible d'en goûter la saveur sans avoir recours, pour en expliquer les comportements saugrenus, aux commentaires qui les motivent. Ce sont trois valses — trois vraies valses, qui valent par elles-mêmes, et d'une écriture ravissante, de rythme à la fois engageant et soutenu.

Leurs brèves dimensions ne permettent pas de parler de développement. Et il ne s'agit pas de les assimiler aux *Valses nobles et sentimentales* de Ravel dont on s'est avisé sans raison valable qu'elles prétendaient les moquer gentiment.

Mais Satie nous avait depuis trop longtemps privé d'une réussite sonore, qui fût aussi pleinement respectueuse des données fondamentales de son art, pour que nous ne saluions pas l'apparition de cette œuvrette, comme l'indice d'un prochain retour à des conceptions moins complaisamment satisfaites de leur puérité agressive.

Car l'omission des barres de mesure, derniers vestiges d'une notation systématiquement tendancieuse, n'interdit pas davantage à la cadence musicale de s'y témoigner souple, constante et logique, qu'au dessin mélodique de s'aviver en sensibles ou malicieuses inflexions.

La seconde de ces esquisses, sorte de réminiscence discrète des *Gymnopédies* d'antan, la première, à la fois indolente et réservée avec son incident coup de patte à Ravel ; la troisième, de vif accent et de séduisante rédaction pianistique, ce sont là trois brèves raisons d'un plaisir purement musical et qu'une récente production nous avait marchandé trop parcimonieusement.

Et si les *Avant-dernières pensées* de 1915. — *Idylle*, dédiée à Debussy, *Aubade* à Paul Dukas, *Méditation* à Albert Roussel — tiennent encore, par une certaine configuration graphique et par l'adjonction d'un texte immuablement plaisantin, aux données parodiques des suites antérieures, il devient possible toutefois d'y lire le déroulement d'une idée musicale enfin normalisée, encore que d'un tour assez curieusement insignifiant.

Le seul raffinement d'écriture qui se doive d'être relevé dans ces trois pièces, s'exprime, dans *l'Idylle*, par la persistance d'un mouvement mélodique de basse formant pédale, sur lequel viennent s'effiloche, au hasard de modulations subversives, de brèves propositions thématiques. Même parti pris bi-tonal dans *l'Aubade* : le rythme de guitare de la main droite détenant ici le rôle de tenue modale confié à la main gauche dans la pièce précédente, et celle-ci évoluant à son tour dans un choix de tonalités étrangères, en un baroque mouvement de lyrisme volontairement bêtifiant. Un principe semblable commande la rédaction du troisième morceau, cette *Méditation*, de caractère facétieusement animé, où se trouve, dans le texte, une imprudente et bizarre allusion au souffle d'un génie illusoire et dont le défaut se fait, hélas, ici, mélancoliquement éprouver.

Et maintenant, de moins falotes préoccupations vont habiter l'inspiration du musicien.

Parade, *Mercury*, *Relâche* attesteront sous peu les qualités certaines du musicien scénique. *Socrate* nous apportera enfin la réalisation de cette œuvre de haute tenue esthétique à laquelle il semblait que tant d'essais décevants ou anodins ne permissent plus de prétendre.

III

« Ce que je rêve, c'est un art — sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit... quelque chose d'analogue à un bon fauteuil ».

(Déclaration de MATISSE).

« Musique d'ameublement ». C'est en se réclamant de cette formule imprévue que Satie va dorénavant témoigner de son activité créatrice. Un commentaire y est à peine nécessaire si l'on se rapporte à la définition de Matisse qui sert d'épigraphe à ce dernier fragment d'une étude dont il y aurait déjà lieu, sans doute, de critiquer et la minutie et le développement. Tel le peintre audacieux, subtil organisateur des valeurs et des colorations, le compositeur entendait par là qu'il convenait à ses réalisations sonores, — timbres et rythmes, — qu'elles fussent désormais inspirées d'un principe décoratif, atmosphérique plutôt, duquel seraient bannis tous les contrastes susceptibles d'en altérer les plans équilibrés ou d'attirer l'attention de l'auditeur sur un point névralgique quelconque de l'ensemble.

Cette ambiance apaisée, cette détente sédatrice de l'esprit, une œuvre comme *Socrate* fait mieux que d'en établir les lois, elle en définit d'un accent inimitable, la secrète et simple vertu poétique.

Ce serait excéder le propos de cette analyse que d'y aborder l'examen d'une partition d'orchestre. Mais bien que la réduction pour piano se montre impuissante à l'évoquer justement, c'est pourtant là, me semble-t-il, un recours indispensable à qui veut s'expliquer la surprenante modification de style dont les *Nocturnes* de 1919 nous apportent, concernant les notations pour clavier, l'émouvant témoignage (1). Ce serait moins un « retour à Fauré » que rien ne justifierait dans ce que nous savons des exclusives dilections musicales de Satie, qu'un « détour vers Fauré ». En tous cas, et quoiqu'en puissent penser les amateurs déterminés de ses œuvres parodiques, il ne s'agit pas moins ici de son œuvre pianistique la plus complète, dans laquelle pensée et langage musicaux s'accordent d'une étroite étreinte, débarrassés enfin des risibles scories qu'une verve studieusement bouffonne leur avait accolées.

Les Satistes convaincus prétendent qu'ici leur modèle s'était laissé entraîner à forcer son inspiration. Il s'est peut-être tout simplement borné à en avoir, et de la meilleure.

Ni pathétiques, ni sentimentaux, ces cinq *Nocturnes* (ils devaient être six, mais pour la première fois, le destin fait obstacle à cette tradition ternaire superstitieuse) sont pénétrés d'un égal caractère de mélancolie contemplative. Leur plan identique — car ici, il est loisible d'en envisager le développement — est le plus simple de tous ceux qui sont offerts à l'imagination du musicien. Exposition du thème avec redite ou plutôt rappel diminutif agrémenté de quelques variantes mélodiques ; intermède dans un tour relatif ou voisin, d'accent expressif faiblement contrasté, puis réexposition du thème initial. C'est le principe même du morceau lent de Haydn et de ses devanciers, approprié ici à l'expression d'une sensibilité moderne.

On s'exposerait à de trop fréquentes répétitions de termes à vouloir tenter successivement l'analyse de ces morceaux qui se rejoignent d'une si frappante analogie de forme et de substance expressive, et qu'assimilent encore d'un secret mimétisme l'usage déterminé des intervalles de quarte et de quinte, de quoi s'alimente l'inflexion mélodique aussi bien que les rapports quelquefois subtilement discordants d'un ingénieux contrepoint.

Et si mes préférences étaient invoquées, elles iraient vraisemblablement au premier et au cinquième d'entre ces morceaux. L'un pour le caractère

(1) La transition s'observe également, quoique moins significative, dans les « trois petites pièces montées » pour piano à quatre mains, éditées en 1920 à la Sirène ; *Réverie*, *Démarche*, *Coin de Polka*, illustrant l'enfance de Pantagruel ou les jeux de Gargantua, en une suite de notations d'un humour plus assagi que leur titre ne le laisserait supposer.

insinuant et rêveur de son thème principal, la franchise quasi rustique de son intermède ; l'autre — épanchement confidentiel qui s'affine comme d'un sentiment d'indéfinissable pudeur — pour la distinction d'une réalisation sonore dont tous les détails — qui semblent autant de pièges d'écriture que le compositeur se tend à lui-même, avec une sournoise volupté — sont traités avec la plus séduisante ingéniosité.

Cette incursion dans le domaine de la musique « pour elle-même » privée de l'adjonction des sous-entendus verbaux, le *Menuet* de 1920 — premier et seul fragment d'une série dont Satie envisageait sans doute l'achèvement, selon son habituelle forme trinitaire — va en accuser d'un ultime exemple la sincère et sérieuse tendance. L'œuvre est de dimensions restreintes, mais témoigne d'un rare souci de logique formelle. La qualité de ses thèmes, sans complaisance mélodique ou pittoresque, s'incline nettement vers la conception symphonique. Caractère presque sévère plutôt que gracieux, dont la tendance traditionnelle s'accuse d'incidents mouvements de contrepoint des basses.

On se prend à penser au ferme langage musical d'un Albéric Magnard.

Conséquence bien inattendue de cette évolution dont, peut-être, le terme, trahi par le destin, nous eût valu la surprise d'une œuvre péremptoire par quoi Satie eût rejoint, définitivement, au grand désarroi de ses partisans, la tradition des « Périmés ».



J'aurais dû, me soumettant à l'ordre chronologique adopté dans cet essai, comme le plus favorable à l'exposé des diverses attitudes musicales de Satie, faire état dans les pages qui précèdent, de la *Sonatine bureaucratique* de 1917. Parodie inoffensive du style pianistique à compartiments et à lieux communs de la fin du XVIII^e siècle, dont Schobert et Clementi ont été les tenants les plus autorisés et qui, sous la plume de Satie, prétend tirer sa drôlerie de l'indigence voulue du parti pris musical adopté. Comme si les plaisanteries de style français étaient devenues insuffisantes à provoquer le rire, Satie s'est avisé d'adornier son texte explicatif d'une fantaisiste traduction anglaise. Je passe sur le comique arbitraire du procédé, et sur le fallacieux appui qu'il apporte à l'intérêt de la composition. Mais je ne crois pas inutile d'avoir conservé comme dernier exemple d'une production si

curieusement inégale et variée, le type de l'œuvre, le genre du style, dont se seront inspirés de préférence ceux d'entre nos jeunes musiciens sur lesquels s'est exercée, de la manière la plus durable, l'influence de Satie.

A son imitation, entourés de grâces et de minauderies, ils se seront ingénies à folâtrer avec des formes désuètes. Cette naïveté apparente, dont Satie n'était pas dupe, et de laquelle il ne prétendait tirer que des effets risibles, ils l'ont interprétée à la manière d'un enseignement, sinon d'une théorie. Et appliquée, je veux le croire, d'une entière bonne foi, ne s'avisant pas du sourire pincé et énigmatique de leur modèle. On peut avoir regret, et ce sera ici la conclusion d'un examen que l'on m'accordera d'avoir tenté objectif et impartial, que ces musiciens de demain se soient si aisément résignés à n'être que des musiciens d'avant-hier, et qu'ils n'aient pas su discerner, dans l'ensemble d'une œuvre abondante en échappées aventureuses ou secrètes sur l'horizon d'une musique inconnue, les véritables raisons qui eussent pu faire d'Erik Satie, — singulier moment d'une curieuse crise musicale, — le légitime objet d'un prosélytisme plus efficace et l'annonciateur d'un plus fécond lendemain.

ALFRED CORTOT.



Erik SATIE peint par
lui-même, avec une pensée:
« Je suis venu au monde très
jeune dans un temps très vieux. »