

Université de Montréal

RIRE OBSCÈNE, ESTHÉTIQUE GROTESQUE ET IMAGINAIRES CARNAVALISÉS CHEZ LES
PREMIÈRES AVANT-GARDES MUSICALES FRANÇAISES

LE CAS D'ERIK SATIE

par

Jordan Meunier

Études supérieures et postdoctorales, Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en musique option musicologie

août 2021

©Jordan Meunier

RÉSUMÉ

Ce mémoire explore les territoires esthétiques de la culture populaire dans l'imaginaire carnavalesqué du compositeur d'avant-garde Erik Satie (1866-1925). L'interprétation de l'arrière-texte de la poétique compositionnelle de Satie proposée par cette étude interroge le caractère iconoclaste des symboles associés à la scène des divertissements « légers ».

Par les thèmes, genres, tropes et *topoi* qu'elle privilégie, l'œuvre musicale de Satie se situe au confluent du « savant » et du « vulgaire ». En portant un regard attentif aux créations « mineures » de Satie pour la scène populaire à Montmartre, ce travail cherche à définir les rapports antinomiques opposant les représentations, attitudes et valeurs promues par la culture « officielle » à l'attachement iconoclaste de Satie aux univers du « bas-social », du grotesque et de l'obscène.

Les chahuts intempérants de Satie au cabaret artistique, au music-hall et au café-concert, au même titre que la revendication subversive par le compositeur des potentialités esthétiques offertes par le jeu et l'humour vernaculaires, prolongent le geste de résistance littéraire et artistique contre-culturel de la bohème fin-de-siècle. En visant une compréhension sémantique des enjeux discursifs qui accompagnent historiquement la représentation du populaire – cet « Autre » profanant, repoussoir de l'élite bourgeoise –, ce mémoire appréhende la portée démocratique du rire matérialiste populaire de Satie, principale figure tutélaire des premières avant-gardes modernistes parisiennes au tournant du XX^e siècle.

Mots-clés : Erik Satie, poétique musicale, syncrétisme, imaginaire carnavalesqué, musiques populaires, Paris, bohème fin-de-siècle, cabaret, music-hall, café-concert

ABSTRACT

This thesis aims to explore the aesthetic territories of popular culture within the avant-garde composer Erik Satie's (1866-1925) carnivalized imagination. This study provides an interpretation of the subtext of Satie's poetics of composition that questions the use of symbols associated with 'light' entertainment as means of protest.

The themes, genres, tropes and *topoi* that Satie's works invoke place them at the intersection of 'learned' and 'vulgar' culture. By paying close attention to Satie's 'minor' works created for Montmartre's popular establishments, this thesis seeks to define the antinomic relationship that opposes 'official' culture's promoted representations, attitudes and values to Satie's iconoclastic penchant for the imaginary spaces of the 'low-class', the grotesque and the obscene.

Satie's uproarious contributions to *cabaret artistique*, music-hall and *café-concert*, as well as the composer's subversive exploration of the aesthetic potential of playfulness and vernacular humor, find echoes in the literary and artistic counter-cultural acts of resistance in Bohemian fin-de-siècle circles. Based on a semantic understanding of the discursive issues historically surrounding the representation of the popular as a degrading 'Other' by the wealthy bourgeois elite, this thesis appraises the democratic scope of Satie's materialistic popular laughter, which serves as one of the main influences for the first Parisian modernist avant-garde movement at the turn of the twentieth century.

Keywords: Erik Satie, poetics of composition, syncretism, carnivalized imagination, popular music, Paris, Bohemian fin-de-siècle, *cabaret*, music-hall, *café-concert*

**RIRE OBSCÈNE, ESTHÉTIQUE GROTESQUE ET IMAGINAIRES
CARNAVALISÉS CHEZ LES PREMIÈRES AVANT-GARDES FRANÇAISES :
LE CAS D'ERIK SATIE**

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des exemples musicaux	v
Liste des illustrations	vi
Remerciements	vii
Introduction	1
Inversion carnavalesque du monde	4
À l'ombre des faisceaux de la « musique pure » : Les créations « vulgaires » de Satie dans la littérature secondaire	9
Chapitre 1 - Satie et la bohème fin-de-siècle dans l'antimonde populaire des cabarets.....	18
L'esprit carnavalesque de la bohème fin-de-siècle : Carnaval et blagues « fumistes » au cabaret du Chat Noir	28
Bacchanales modernes au creux des bas-fonds populaires.....	41
Les jeux gargantuesques de Satie et la gigantomachie populaire obscène de François Rabelais	46
Sonder au-delà du paraître : Les joyaux de la culture populaire	52
Chapitre 2 - Les pétarades de Satie et Vincent Hyspa au Tréteau de tabarin : Le rire subversif de la chanson populaire	58
Les collaborations de Satie et Hyspa : Plaisanter coûte que coûte	61
<i>Le président au concours des animaux gras</i> : Singer la bêtise de l'Élysée	69
<i>Une séance à la Haute Cour du roi Pétaud</i> : Satie et la facétie populaire obscène	76
Les cornes de la tauromachie : <i>La triste fin du taureau Romito aux courses de Deuil</i>	81
<i>Les dépêches anglaises</i> : Exotisme et humour macabre à Orange et au Transvaal	91
Chapitre 3 - Satie et les imaginaires du music-hall	99
Satie, les Six et les contributeurs du mensuel <i>Le coq</i> : Les divertissements légers du music-hall comme principe régénérateur de l'art moderne français	100
Satie dans l'antimonde des music-halls au tournant du siècle.....	104
Satie et l'américanisme au sortir de l'Exposition universelle de 1900.....	114
Le « cakewalk infernal » de Satie : De la culture afro-américaine aux flammes lubriques des music-halls de l'Ancien Monde.....	118
Les drapées sensualistes de <i>La Diva de l'« Empire »</i> (1904).....	123

<i>Le Piccadilly</i> (1904) ou <i>La transatlantique</i> : L'amour vénal et le dollar américain	128
Conclusion.....	133
Bibliographie	141
Littérature secondaire.....	141
Sites web.....	147
Sources primaires	147
Partitions et livrets.....	147
Sources imprimées.....	148
Annexes:.....	152

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX

Exemple 1 : Cadence finale parodique, <i>Embryons desséchés</i> (1913), « III. De Podophtalama » (non mesuré).....	22
Exemple 2 : Composition sur le thème du carnaval, <i>Sports et divertissements</i> (1914), « Carnaval » (non mesuré)	35
Exemple 3 : Thème inspiré de la chanson paillarde « Père Dupanloup », <i>Relâche</i> (1924), acte 1, « Final » (mes. 8-16)	39
Exemple 4 : Extrait de la chanson paillarde « Père Dupanloup ».....	40
Exemple 5 : Version originale de Jacques Offenbach, <i>Le brésilien</i> (1863), « Voulez-vous accepter mon bras? » (mes. 22-26).....	74
Exemple 6 : Version parodiée par Satie et Hyspa ca.1899, <i>Chansons d'humour</i> , « Le président au concours des animaux gras » (mes. 12-17).....	74
Exemple 7 : Version originale de Jacques Offenbach, <i>Le brésilien</i> (1863), « Voulez-vous accepter mon bras? » (mes. 36-44).....	75
Exemple 8 : Version parodiée par Satie et Hyspa ca.1899, <i>Chansons d'humour</i> , « Le président au concours des animaux gras » (mes. 29-31).....	76
Exemple 9 : Version originale par Laurent de Rillé, <i>Bel-Boul</i> , scène 2, « Chanson du chamelier » (mes. 8-11).....	96
Exemple 10 : Version parodiée par Satie et Hyspa en 1899, <i>Chansons d'humour</i> , « Les dépêches anglaises » (mes. 1-3).....	96
Exemple 11 : Version originale par Laurent de Rillé, <i>Bel-Boul</i> , scène 2, « Chanson du chamelier » (mes. 12-15).....	97
Exemple 12 : Version parodiée par Satie et Hyspa, <i>Chansons d'humour</i> , « Les dépêches anglaises » (mes. 4-7).....	97
Exemple 13 : Association entre sujets populaires et symboles grotesques, <i>Cocardes</i> , « I. Miel de Narbonne » (mes. 8)	102
Exemple 14 : Une valse de café-concert composée pour Paulette Darty par Rodolphe Berger, <i>Amoureuse</i> (mes. 44-76).....	107
Exemple 15 : <i>Je te veux</i> (1902), une valse de café-concert d'Erik Satie et Henry Pacory, (mes. 1-12).....	110
Exemple 16 : Introduction de quatre mesures à la manière des ragtimes américains, <i>La Diva de l'« Empire »</i> (mes. 1-4)	124
Exemple 17 : <i>Le Piccadilly</i> (1904), première phrase (a) de la section A (mes. 9-16)	131

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Détail du tableau <i>Parce Domine</i> (1884) d'Adolphe Willette.....	30
Illustration 2 : Une planche de Willette publiée dans la revue du <i>Chat Noir</i> en mars 1882.....	33
Illustration 3 : Domino noir, femme quittant son mari endormi pour le bal masqué.....	37
Illustration 4 : Domino rose, costume de bal masqué.....	37
Illustration 5 : Portrait de François Villon (gravure sur bois).....	43
Illustration 6 : Portrait de Théophile Gautier.....	44
Illustration 7 : Portrait d'Erik Satie par Suzanne Valadon (1893).....	44
Illustration 8 : Erik Satie au cabaret vers 1896.....	63
 Illustration 9 : Caricature par Jules Dépaquit des magistrats de la Haute Cour accompagnant la version publiée de « Une séance à la Haute Cour du roi Pétaud »	78
Illustration 10 : Illustration d'Alexandre Grün parue en 1897 dans un numéro spécial du périodique <i>La vache enragée</i>	90
Illustration 11 : Photo prise durant la Vachalcade de 1897.	90
Illustration 12 : Photo prise durant la Vachalcade de 1897.	91

REMERCIEMENTS

Au seuil de ce voyage aux confins obscurs de l'art populaire est née la soif nouvelle d'une aventure au plus profond de la poésie ombrageuse des troubadours bacchants dépenaillés... Une volonté inconnue de plonger dans le creux pays de Cocagne de la contre-culture musicale et de nager au nombre de ses bijoux scintillants; quelques clés pour contempler les traces diaphanes de la beauté populaire d'un passé écoulé : voilà toute la richesse vers laquelle m'aura mené cette traversée transformante.

Merci Satie, clairvoyant hédoniste, d'avoir permis à ma curiosité ébahie de parcourir librement le fil de ta vie trépidante. Aucun effort; nulle lourdeur ni fastidieux en telle inlassable compagnie : tête à l'envers dans ton tombeau, tes blagues et retournements scabreux amusent encore. Ta lucide ironie a éclairé mes nuits d'une lune nouvelle. J'en ressors grandi.

Merci à ma directrice de recherche Marie-Hélène Benoit-Otis pour son cœur à l'ouvrage, son infatigable discipline, sa grande ouverture et son audace exemplaire. Par ta généreuse disponibilité, tes relectures soignées et ton oreille attentive autant que par ta sagacité, tes conseils éclairés ou ta grande humilité, tu m'as transmis des repères et un enseignement dont je garderai mémoire.

Merci aux professeur·e·s Nathalie Fernando, Sylvain Caron et Jonathan Goldman d'avoir nourri mon intérêt pour la musicologie. Je ne saurais par ailleurs vous être assez reconnaissant pour l'incalculable appui que vous avez bien voulu prêter à mes démarches.

Merci aux membres étudiants de la Chaire de recherche du Canada en musique et politique (CRCMP) pour leurs relectures enthousiastes, leur support moral et leur camaraderie en ces temps insulaires au 2.0 épidémique. Je garde la marque de nos débats stimulants.

Merci à ma magnifique mère Michelle pour son amour, son soutien et ses encouragements perpétuels. Tu m'as appris la première à lire, à parler et à musiquer. Enfant tu m'as dévoilé des récits inimaginables alors que tu peuplais mes premiers rêves de ta créativité débordante. Je retrouve ta sensibilité d'esthète dans ma curiosité musicologique.

Merci à mon grand-père Ronald et à son swing populaire noctambule au sein du sextet des Golden Darts à l'Hôtel Royal de Sainte-Julienne dans les années 1960. À toi, véritable *afficionado* du jazz dont le tambour populaire a rythmé la charpente de mon éveil musical, je dois la découverte émerveillée des timbres, rythmes et accompagnements d'un désormais poussiéreux synthétiseur Yamaha : autant de gisements de rêve pour un enfant porté vers la poésie des paysages sonores.

Et, merci finalement à ma conjointe Kathleen, pour sa patience, son soutien et sa compréhensivité. Quelle morne tristesse serait ma vie sans toi qui y sème chaque instant le confort et le bonheur. Tes encouragements, ton amour, ta prodigalité et ton réconfort sont les véritables piliers de cette recherche. Tu es ma plus belle et grande source de motivation.

INTRODUCTION

Dans un contexte où le syncrétisme estompe les distinctions entre la « haute » et la « basse » culture, composer durant les premières décennies du XX^e siècle devient un geste politique. Par le regard qu'elles jettent sur les espaces les plus à l'ombre des univers souterrains de la « basse » culture, dans le climat tendu d'une fin-de-siècle où plane encore le souvenir des velléités insurrectionnelles de la Commune de Paris (1871), les incartades compositionnelles d'Erik Satie (1866-1925) posent ainsi un geste de résistance qui s'arrime à des fondements démocratiques. Son imaginaire popularisant avant-gardiste détrône en effet les conventions et sape l'hégémonie des élites culturelles, rapprochant la création artistique du peuple (*demos*).

L'humour endémique dans l'œuvre de Satie confère à son art une portée protestataire : son rire est subversif et ses caricatures mettent en lumière le désordre et les contorsions de la vie sociale¹. Il s'agit d'une posture controversée et sévèrement reçue par une société qui considère encore l'humour comme étranger au grand art et le plaisir de rire comme éloigné de la contemplation esthétique désintéressée². La société française conservatrice de la Belle Époque demeure encore attachée aux valeurs du sentimentalisme d'inspiration post-romantique, et d'aucuns considèrent que « le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion³ ». À l'inverse, Satie oppose précisément le rire et le *bathos*⁴ modernes au

¹ Henri Bergson, *Le rire : Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 19-22.

² *Ibid.*, p. 60 : « Le plaisir de rire n'est pas un plaisir pur, je veux dire un plaisir exclusivement esthétique, absolument désintéressé. »

³ *Ibid.*, p. 10, cité dans Caroline Potter (éd.), *Erik Satie: Music, Art and Literature*, Londres, Routledge, 2013, chapitre 1, « Satie and the Meaning of the Comic », p. 47.

⁴ Le *bathos* est une figure rhétorique consistant en l'utilisation d'un langage « élevé » pour traiter d'un sujet « trivial » ou d'un lieu commun (voir « Bathos », *Encyclopedia Britannica*, 20 juillet 1998, <https://academic.oup.com/levels/collegiate/article/bathos/13745>, consulté le 22 mars 2021.). Le *bathos* se caractérise notamment par une chute intentionnelle du sublime, de l'exalté ou du distingué vers le ridicule, le banal, le puéril, ou le ludique. La déflation « bathétique » s'oppose à la figure de l'hyperbole et au mouvement général d'inflation qu'elle décrit. Selon les théoriciens de la littérature Peter Nicholls et Sara Crangle, le tournant vers le *bathos* rencontré par la création artistique du début des années 1900 participerait notamment d'une tentative de saper les prétentions hégémoniques de la culture savante : « [*Bathos*] attempts to undermine the hegemony of "high" art and to find in certain forms of a designedly "low" art a means by which to subvert a culture's ideological imperatives and its attendant metaphysical pretensions ». Sara Crangle et Peter Nicholls (éd.), *On Bathos : Literature, Art, Music*, Londres/New York, Continuum, 2010, p. 5.

sérieux et au *pathos* postromantiques⁵, de manière à dévoiler le caractère comique latent de la culture officielle⁶. Sa prédilection pour la farce et le ludique, ainsi que son ouverture à la culture populaire, constituent des affronts dirigés contre le masque prétentieux de la culture « savante⁷ ».

Dans l’imaginaire de Satie, l’imagerie populaire se fond à la musique « savante » et ouvre un espace transitoire de dissension politique. La liminalité de l’œuvre de Satie réside avant tout dans l’injonction rituelle et protestataire qu’elle adresse à son siècle, comme pour invoquer la transformation profonde et durable des goûts et des habitudes musicales⁸. Toujours orientée en faveur du changement, l’œuvre de Satie se positionne dans un rapport de transgression vis-à-vis des valeurs et des normes convenues et finit par dépasser le statut de marge pour devenir foncièrement innovatrice⁹. À l’avant-garde comme au combat, les frasques compositionnelles de Satie inaugurent une phase de renouvellement critique dans le milieu musical¹⁰ et revendiquent le renversement presque diamétral des jugements, des structures, des pratiques et des conventions qui régulent et organisent la vie culturelle parisienne « officielle » au tournant du XX^e siècle. Les pantalonnades de Satie décrivent un jeu de bascule bouffon à travers lequel s’articule, par la levée charnière des tabous, un processus dynamique de changement. Satie performe ses rites facétieux à l’embrasure d’un moment charnière ou d’un passage et, comme sur la corde raide, brave le vertige d’une chute des sommets de l’« art élevé » vers les profondeurs de l’interdit social. Les leviers drolatiques de ses créations expriment un effort de différenciation ouverte sur la

⁵ Potter (éd.), *Erik Satie*, p. 47.

⁶ Bergson, *Le rire*, p. 26.

⁷ Cette métaphore est inspirée de Frederick M. Dolan, « Review : The Philosophical Laughter of Michel Foucault », *Qui parle*, vol. 6, n° 2, 1993, p. 147.

⁸ La liminalité se caractérise par le passage d’une identité vers une autre. Cette identité renouvelée est inscrite dans un rapport de transformation eu égard aux principes, aux normes et aux valeurs antérieurement admis. Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, cité dans Pierre-Antoine Landel et Kirsten Koop, *Montagne et liminalité: Les manifestations alpines de l’entre-deux (XVI^e - XXI^e siècles)*, introduction, « La liminalité, une alternative à la marginalisation », Presses Universitaires de Grenoble, 2018, p. 3.

⁹ Landel et Koop, « La liminalité, une alternative à la marginalisation », p. 9.

¹⁰ La poétique avant-gardiste de Satie, dont l’intérêt marqué pour la culture populaire s’affirme dès la fin du XIX^e siècle, trouvera notamment des échos chez les futurs compositeurs du Groupe des Six au sortir des années 1910 (Francis Poulenc, Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre et Louis Durey). À ce sujet, voir Robert Shapiro, *Les Six : The French Composers and their Mentors Jean Cocteau and Erik Satie*, Londres, P. Owen, 2011.

redéfinition et le renouvellement identitaires¹¹. L'identité musicale de Satie s'apparente à un masque de carnaval transitionnel, arboré par le compositeur au seuil de la véritable traversée rituelle des mondes que son œuvre réalise sur le plan symbolique. Par-delà le fil rompu de la tradition académique, l'œuvre de Satie confirme le passage de la création musicale française vers la modernité. Son parcours transite par l'antimonde des divertissements populaires, enjambe les vestiges culturels de la société « élégante », proclame la ruine de ses idoles et dévoile au compositeur moderniste des horizons réinventés.

La présente étude propose d'explorer les rapports entre l'imaginaire musical anticonformiste de Satie et les mondes du divertissement populaire parisien de la Belle Époque. En abordant à la frontière de l'imaginaire et de la vie sociale¹² un corpus d'œuvres « mineures » de Satie pour la plupart négligées par la recherche musicologique au XX^e siècle, voire même parfois complètement passées sous silence par l'historiographie musicale contemporaine, ce mémoire cherche à montrer comment les différents symboles renvoyant à la scène populaire mobilisés par le compositeur (humour scabreux des cabarets artistiques, chansonnettes licencieuses des cafés-concerts, danses « intempérantes » du music-hall, etc.) participent d'un processus général de renversement des valeurs esthétiques dominantes. En ce sens, les études de cas proposées dans les pages qui suivent permettent de montrer comment, chez Satie, création musicale et critique sociale et politique vont de pair. Il est en effet possible de dégager dans ses œuvres une association entre les symboles de l'imagerie populaire, leurs connotations anticanoniques (« bassesse », « vulgarité », « lubricité », « intempérance », etc.), et la critique des discours dominants qu'il formule dans ses écrits poétiques. Autrement dit, l'emploi récurrent par Satie de références populaires s'apprécie en vertu des potentialités offertes par ces symboles comme moyen d'édifier une critique musicale de l'ordre établi. Dans cet ordre d'idées, les études de cas abordées dans ce mémoire visent à clarifier les fonctions

¹¹ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage: Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Picard, 2011, p. 94-106.

¹² Voir Raymond Ledrut, « Société réelle et société imaginaire », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 82, 1987, p. 48-50.

que remplit la culture populaire dans le processus symbolique de négation culturelle qui se trouve au fondement de la démarche compositionnelle de Satie.

Inversion carnavalesque du monde

La poétique iconoclaste de Satie se démarque par son attachement aux symboles populaires employés en vue non seulement de définir et d'explorer des espaces de possibles alternatifs, mais aussi précisément d'*inverser* les conventions de la culture officielle. En ce sens, l'imaginaire popularisant de Satie peut être compris au regard de la notion d'inversion symbolique développée par la théoricienne de la littérature Barbara A. Babcock qui, dans son ouvrage *The Reversible World : Symbolic Inversion in Art and Society*, définit l'inversion symbolique comme un processus englobant toute forme de comportement expressif ou d'action symbolique visant à inverser, contredire, abroger ou présenter une alternative aux codes culturels, aux normes et aux valeurs (artistiques, politiques, religieuses, sociales, etc.) en vigueur dans une société donnée¹³. En tant que processus symbolique aux degrés et aux formes variables (rituels de rébellion, clowneries, etc.), l'inversion remplit principalement selon Babcock une fonction négatrice et représente, en ce sens, une composante essentielle du dynamisme et de la vitalité culturels. En niant les règles et en renversant les interdits comme le fait Satie, les processus d'inversion symbolique offrent sur le plan esthétique la possibilité de faire l'expérience du désordre et s'appréhendent comme une forme de commentaire ou d'attaque dirigés envers le contrôle, les systèmes fermés coercitifs et l'irréversibilité de l'ordre établi¹⁴.

De tels processus d'inversion des normes comportent selon Babcock une part de jeu; ils stimulent la créativité, favorisent l'inventivité et permettent de constituer de véritables espaces (*Spielräume*) où il devient possible de faire l'expérience d'idées nouvelles et de rôles inattendus¹⁵. De la même manière, alors qu'il s'écarte des sentiers battus, le geste compositionnel de Satie et l'effort de transvaluation des valeurs qui l'accompagne revêtent chez le compositeur l'allure d'un jeu masqué ou d'un divertissement ludique, gouvernés par le principe de plaisir et portés par le rire.

¹³Barbara Babcock (éd.), *The Reversible World : Symbolic Inversion in Art and Society*, Londres/Ithaca, Cornell University Press, 1972, p. 14-15.

¹⁴*Ibid.*, p. 17.

¹⁵*Ibid.*, p. 24.

Les processus d'inversion comptent par ailleurs parmi les plus anciens ressorts de l'humour, notamment sous la forme du *topos* du monde à l'envers (*mundus inversus*), dont les images renversées constituent autant de lieux privilégiés de la culture comique, des arts et de la littérature populaires¹⁶. On pense par exemple au renversement comique des rôles attendus (l'élève devenu maître, prêtres hypocrites et intempérants au sabbat, etc.), à l'interversion des genres (travestissements [*queering*]), aux déguisements d'animaux (l'animal devenu chasseur)¹⁷. On peut également ajouter au nombre des manifestations de ce *topos* l'inversion des hiérarchies sociales (le roi des fous du carnaval) et morales ou le retournement du sacré et du profane (la messe des sots du carnaval), les prouesses de cirque (marcher sur les mains), etc¹⁸.

Dans un même esprit, la griffe ironique, les parodies et les grimaces¹⁹ de Satie invoquent elles aussi de véritables mondes à l'envers, auxquels participe un riche imaginaire popularisant mis au service d'une rhétorique transgressive qui questionne et brandit devant l'autorité une caricature ou une pochade où s'inversent ses goûts, pavant ainsi la voie à la relativisation des « vérités » esthétiques admises. Babcock insiste par ailleurs sur le fait que les processus d'inversion symbolique entrent en jeu dans la parodie (l'inversion ou la déviation d'une norme canonique²⁰) et l'ironie (qui est une inversion sémantique²¹). Or, par son usage extensif du trope ironique, sa prédilection pour la satire et la parodie en musique, Satie représente dès la fin du XIX^e siècle l'un des principaux défenseurs du potentiel esthétique du comique. Les œuvres les plus humoristiques de Satie tendent à inverser les rapports hiérarchisés entre le corps et l'esprit, le sérieux et le comique, le

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ Dans le cas de Satie, nous pensons notamment à l'animal devenu musicien. Considérons par exemple les propos suivants de Satie : « Rien n'empêche de considérer la plupart des animaux comme propres à exercer un art pour lequel la Nature les a préparés avec tant de soin... C'est pourquoi les musiciens de l'espèce humaine ont le droit de s'intéresser aux efforts de leurs chers collègues de l'espèce animale. » Dans le même article, Satie ajoute : « Il est rare qu'un animal soit grossier envers l'Homme – C'est l'Homme qui manque de courtoisie vis-à-vis de l'animal. » Erik Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta, Paris, Champ Libre, 1981, p. 74-76.

¹⁸ Ces exemples sont en partie tirés de Babcock, *The Reversible World*, p. 102-106 ainsi que d'Annamaria Laserra, « *Jacob seul de Jean Louvet ou le monde à l'envers* », *Textyles*, vol. 13, 1996, p. 107.

¹⁹ Erik Satie, *Cinq grimaces pour le songe d'une nuit d'été*, réduction pour piano par Darius Milhaud, Vienne, Universal Edition, 1956.

²⁰ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie », *Poétique*, vol. 12, n° 46, 1981, p. 143.

²¹ Hutcheon, « Ironie, Satie, parodie », p. 140.

« bas » et le « haut », et donnent à voir des univers aux allures vaguement familières sous un aspect déformé, proposant par le fait même un regard neuf sur le monde²².

Pour le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine, l'inversion parodique de l'ordre de la vie courante et de ses lieux sacrés, du sérieux des cérémonies officielles, de l'étiquette et même de la décence, représentent des processus symboliques au fondement du carnaval populaire. Selon Bakhtine, la représentation carnavalesque du monde et les imaginaires carnavalisés s'articulent selon la logique des « choses «à l'envers» » :

[La conception carnavalesque du monde], hostile à tout ce qui est tout prêt et achevé, à toutes prétentions à l'immuable et à l'éternel, nécessit[e] pour s'exprimer des formes d'expression dynamiques et changeantes [...], fluctuantes et mouvantes. C'est pourquoi toutes les formes et tous les symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir. Elle est marquée, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de la face et du derrière. [...] La seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme un « monde à l'envers »²³.

Bakhtine insiste sur le contraste marqué opposant, d'une part, l'extrême hiérarchisation des *establishments* culturels et artistiques, dont les cérémonies officielles se caractérisent par une insistance rituelle marquée sur les titres, les grades et autres distinctions, et, d'autre part, la fête carnavalesque de la place publique, qui constitue un espace libéré des règles courantes, où sont provisoirement abolies les distinctions de rang et de classe en faveur de contacts libres et familiers. Les parodies, rabaissements, profanations, travestissements, couronnements ou détronements bouffons caractéristiques des imaginaires carnavalisés s'appréhendent comme autant de formes d'exutoire au sérieux, à la stabilité, aux règles, aux normes, aux tabous et à la « vérité toute faite » des régimes culturels officiels²⁴. De manière analogue, la prédilection marquée de Satie pour la parodie musicale, l'humour ironique, la facétie, la satire politique et la « trivialisation » des conventions établies, au même titre que son attachement aux sujets « vulgaires », grotesques, voire « obscènes », présentent d'innombrables intersections avec les processus symboliques à l'œuvre dans les espaces rituels du carnaval populaire. En ce sens, la notion d'inversion carnavalesque du

²² Babcock (éd.), *The Reversible World*, p. 193 et p. 16.

²³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2006, p. 19.

²⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

monde ou encore celle d’imaginaire carnavalesqué théorisés par Bakhtine – au demeurant souvent employées pour l’analyse des productions de l’avant-garde littéraire parisienne du tournant du XX^e siècle – fournissent une riche clé de compréhension de la symbolique populaire à l’œuvre dans les compositions de Satie²⁵.

Bakhtine souligne par ailleurs les ressorts syncrétiques des inversions et des parodies carnavalesques. En tournant à la blague les conventions officielles, les imaginaires carnavalesqués tendent à réunir, voire à hybrider des éléments culturels hétérogènes²⁶. En effet, pour Bakhtine, « le carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l’insignifiant, la sagesse et la sottise²⁷ ». L’importance marquée du syncrétisme entre les genres musicaux dans la démarche compositionnelle de Satie présente ainsi un point commun supplémentaire avec les dynamiques caractéristiques des imaginaires carnavalesqués. En ciblant le carcan normatif des institutions culturelles officielles, en remettant en cause la toute-puissance de la « haute » culture et en tournant les dégoûts esthétiques des autorités à la blague, la réunion du « profane », du « sacré », du « comique », du « sérieux » et – surtout – du « populaire » et du « savant » que Satie réalise en musique dérange les autorités, à l’instar des rites inversés du carnaval.

Conséquemment, Satie entre dans la mire des critiques et des intellectuels les plus conservateurs. Si ses contemporains signalent la superficialité²⁸, la faiblesse, la vulgarité, l’« excentricité », l’étrangeté, le ridicule, l’incohérence et la monotonie de ses œuvres, certains vont même jusqu’à remettre en cause leur réelle valeur musicale²⁹. Dans un article paru en 1919 dans *The Musical Quarterly*, le critique franco-américain Daniel Chennevière

²⁵ Nous pensons notamment aux travaux de Margaret Michèle Cook et Henri Scepi. À ce sujet, voir Margaret Michèle Cook, « Le masque du Pierrot de Jules Laforgue », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 23, n° 3/4, 1995, p. 451-468. Voir également Henri Scepi, *Poésie vacante : Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, ENS Éditions, 2008.

²⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevsky*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 175, cité dans Cook, « Le masque du Pierrot de Jules Laforgue », p. 453.

²⁸ Voir les propos de Pierre-Daniel Templier à propos de la *Belle excentrique* dans Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie*, Paris, Éditions d’Aujourd’hui, 1932, p. 92.

²⁹ « *Erik Satie’s pieces have an individual and an intellectual value; they have no really [sic] musical value* ». Rudyhar D. Chennevière (Dane Rudhyar; Daniel Chennevière), « Erik Satie and the Music of Irony », *The Musical Quarterly*, vol. 5, n° 4, 1919, p. 473-476. « *Does this music represent no more than a strictly individual pose, a clown’s grimace before life’s eternal verities? May this music, in short, be called music? Has ridicule any right to the name?* » (*Ibid.*, p. 473)

(Dane Rudhyar) se refuse d'ailleurs à employer le mot « œuvre » pour qualifier les courtes pièces de son contemporain l'« ironiste » Erik Satie, qui sont selon lui sans intérêt et dépourvues de sens véritable³⁰. Cette attitude est représentative de celle d'un ensemble de critiques qui désavouent les incartades compositionnelles popularisantes de Satie, lesquelles, pour plusieurs, « touche[nt] le fond de la vulgarité³¹ ». Pour reprendre les mots du critique Paul Souday, qualifiés d'« indulgents » par Pierre-Daniel Templier, le premier biographe de Satie qui en cite l'appréciation du ballet *Relâche* (1924) : « La musique de M. Erik Satie est faite de scies populaires et réalise sans beaucoup d'efforts un type assez pur de genre bastringue³² ». La critique que formule le musicographe Émile Vuillermoz au sujet de la même œuvre, qu'il qualifie de « longue » et « morne » « farce d'atelier [...] dépourvue d'invention³³ », n'est guère plus affable. La critique de Vuillermoz est acerbe. Si elle admet sans conteste la « virtuosité remarquable » des spectacles de music-hall, elle présente au contraire *Relâche* comme une imitation maladroite, « un pâle reflet » inférieur des formules de divertissement du café-concert³⁴.

Premier en tête des détracteurs de Satie, le critique et feuilletoniste Henry (« Willy ») Gauthier-Villars est lui aussi au parfum des succès du compositeur au music-hall. Dans un feuilleton qu'il publie en 1904, « Willy » range les aspirations « légères » de Satie dans le « bas » giron du « pétomane » Joseph Pujol, un *entertainer* comique au café-concert³⁵ :

³⁰ « I say "works", though the word is a lofty one to use for the strange, short pieces which Satie [...] offers us. And the expression "musical works" would seem to be even less applicable, since Satie, who from the historic point of view holds an eminent place in the evolution of the language of music, is at bottom as little a musician as it is possible to be. » Chennevière, « Erik Satie and the Music of Irony », p. 469.

³¹ Eugène Marsan au sujet de la première du ballet *Relâche*. Eugène Marsan, *Paris-Journal*, 12 décembre 1924. Merci à la professeure Jacinthe Harbec de m'avoir révélé cette source.

³² Templier, *Erik Satie*, p. 97

³³ « Ce qui caractérise ce divertissement, c'est une sorte d'ingénuité et d'ignorance que l'on pourrait qualifier de provinciales. Nous savions bien que M. Erik Satie habite Arcueil-Cachan, mais nous ne soupçonnions pas qu'il était si difficile à un habitant de cette localité d'aller quelque fois au music-hall. Or, si les auteurs de *Relâche* fréquentaient plus assidûment l'Alhambra, l'Olympia, l'Empire ou le Casino de Paris, ils auraient compris qu'ils ne pouvaient pas de flatter de nous amuser ou de nous émerveiller en nous présentant d'aussi maladroits essais. Dans ce domaine plus que dans tout autre, on est arrivé à un point de virtuosité tout à fait remarquable. Or, de même que rien n'est plus sinistre qu'une entrée de clowns ou une interprétation de jazz-band exécutées par des amateurs, de même il est très douloureux de voir un metteur en scène inhabile se battre les flancs pour nous donner un pâle reflet « non transposé » de ce que tant d'artistes français et étrangers stylisent chaque soir d'une façon supérieure. » Émile Vuillermoz, « Ballets suédois : *Relâche* », *Excelsior*, 6 décembre 1924, p. 5. Merci également à la professeure Jacinthe Harbec pour la découverte de cette source.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Il sera question plus en détail du « pétomane » au chapitre 1 du présent mémoire.

Ne nous emballons pas sur le mastic, comme disait le garçon de café durant le balayage matinal, et ne chantons pas plus haut que notre voix, selon la spirituelle recommandation du pétomane à un de ses élèves, le barde mystique Erik Satie, toujours tenté de poéter plus haut que son culte³⁶.

Ce rabaissement scatologique s'ajoute à la somme de leurs échanges haineux³⁷. Dès 1895, Satie écrit déjà à Gauthier-Villars :

Jaloux des réputations trop hautes pour votre bassesse, les grandes carrières et les triomphes prolongés remuent le fiel dont vous essayez de salir tout ce que vous approchez. [...] Vous répondez par d'extravagants accouplements de mots, par ce qu'un écrivain moins louable que loué, Victor Hugo, appelait les *excréments de l'esprit*. Votre haleine exhale le mensonge, votre bouche répand l'audace et l'impudeur³⁸.

Pourtant, alors que d'aucuns prétendent fétides les excentricités carnavalesées de Satie, certains musicographes consacrent déjà au compositeur, moins de dix ans après sa mort, des monographies entières.

À l'ombre des faisceaux de la « musique pure » : Les créations « vulgaires » de Satie dans la littérature secondaire

La biographie occupe une place importante dans la somme des ouvrages consacrés à Satie, à plus forte raison dans les premières études centrées sur le compositeur. Les écrits de Pierre-Daniel Templier et Rollo Myers datant de la première moitié du XX^e siècle et, plus tard, ceux de Grete Wehmeyer et Steven Moore Whiting, font commune incursion dans la vie personnelle de Satie. Alors qu'aucun de ces auteurs ne dissocie l'appréciation de l'œuvre de Satie du récit (captivant) de sa trajectoire biographique, l'importance accordée à ses « errances » bohèmes dans l'antimonde du divertissement urbain varie en revanche considérablement d'un ouvrage à l'autre. Une revue sommaire des monographies vouées au compositeur et leur comparaison dans le temps permet d'observer une

³⁶ Willy (Henry Gauthier-Villars), « Maugis amoureux », *Le supplément*, 11 juin 1904, p. 2.

³⁷ Le musicologue Steven Moore Whiting donne une recension éclairante des échanges épistolaires entre Satie et Gauthier-Villars dans Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian : From Cabaret to Concert Hall*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1999, p. 163-170.

³⁸ Erik Satie, *Les bulles du parcier*, présentées par Ornella Volta, Fontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire, 1991, p. 59.

surreprésentation marquée de l'œuvre « savante » de Satie dans les textes antérieurs aux années 1970.

Ainsi, les allusions aux œuvres pour le cabaret artistique, le café-concert et le music-hall sont rares dans l'ouvrage *Erik Satie* (1932) de Pierre Daniel Templier. L'apparition du mot « populaire » y est d'ailleurs elle-même peu fréquente. L'auteur a eu l'audace de s'attacher à l'étude approfondie et systématique d'un vulgaire objet de « dilettante³⁹ », alors dépourvu dans l'opinion publique de sérieux ou de sens véritable; on comprend aisément qu'un préjugé classocentriste encore assez répandu ait pu se montrer dissuasif en ce qui concerne le fait de sonder plus avant la portion populaire de l'œuvre de Satie. Aussi, dans cette biographie en trois parties (« la vie », « l'homme », « l'œuvre »), aucun des morceaux populaires de Satie (chansons de cabaret, valse de music-hall, etc.) n'apparaît dans la dernière section réservée à l'analyse de ses œuvres musicales. Templier accorde surtout dans cette partie une attention soutenue à ses compositions « savantes », plus particulièrement à ses œuvres scéniques de grande ampleur (les ballets *Parade*, *Mercure*, *Relâche* et le drame symphonique *Socrate*, entre autres). Lorsque celles-ci s'hybrident à la musique populaire, Templier ne manque pas d'en souligner la « vulgarité » (les allusions au music-hall et au café-concert dans *La belle excentrique* en font par exemple une « drôlerie [...] superficielle [et] vulgaire » néanmoins sciemment recherchée par l'artiste; les rythmes des tréteaux forains dans *Mercure* connotent selon Templier une certaine « grossièreté » et une « indigence » qui font l'objet du mépris d'un certain type de musicien « distingué⁴⁰ ». La rhétorique de Templier consiste à insister sur la bassesse auquel ce genre « inférieur » renvoie dans les représentations sociales collectives, de manière à marquer son discernement au sujet de la hiérarchie des genres musicaux. Ainsi, lorsque Templier mentionne au passage les liens professionnels (apparemment strictement

³⁹ Ann-Marie Hanlon, *Satie and the French Musical Canon: A Reception Study*, thèse de doctorat, Newcastle University, 2013, p. 6-7.

⁴⁰ Templier, *Erik Satie*, p. 92 et 94. « Le malentendu vient de l'éternelle question des genres; on reconnut des sonorités, et des rythmes exacts de café-concert, et l'on n'écoula pas plus avant... Le music-hall est, pour certains musiciens, synonyme de grossièreté et d'indigence. Pour trouver grâce devant eux, il faut transposer, c'est-à-dire donner de la distinction – artificielle, sans doute –, aux rythmes dont on s'inspire. [...] Combien a-t-on vu de ces ballets hybrides où des pavanés ravelliennes s'enchaînent par de savantes sonorités, dosées et bien sucrées, à un trépidant charleston? *Ravages de l'Art*. » (*Ibid.*, p. 94). C'est moi qui souligne.

utilitaires⁴¹) de Satie avec le chansonnier Vincent Hyspa (1865-1938), il souligne néanmoins d'emblée la « bassesse » des travaux qui en ont résulté⁴². Il n'ignore cependant pas les titres composés par Satie pour la « divette » de music-hall Paulette Darty (1871-1939 [*Je te veux, Tendrement, La diva de l'Empire*⁴³]), auxquels il concède un certain « charme » et une certaine « langueur », ce qui, en dernière instance, ne semble néanmoins pas suffisant pour en légitimer une analyse approfondie. Templier finit par ailleurs par trahir vers la fin de l'ouvrage ses présupposés eu égard à la musique populaire, qu'il prétend réservée aux « simples » et aux « délicats⁴⁴ ».

Dans sa biographie également intitulée *Erik Satie* publiée en 1959, Rollo Myers se fait lui aussi discret quant aux créations populaires de Satie. La structure tripartite de l'ouvrage de Myers reprend les catégories de Templier en en révisant l'ordre (la partie intitulée « l'œuvre » occupe désormais le centre de l'ouvrage). Comme chez Templier, aucune œuvre populaire de Satie ne fait l'objet d'une analyse formelle approfondie. Dans les chapitres correspondants, la section réservée à ses œuvres scéniques occulte complètement la musique composée pour les revues de café-concert et de music-hall au tournant du siècle : tout au plus est-il fait allusion à l'opérette *Pousse l'amour* composée par Satie, un genre à la frontière du « savant » et du « populaire ». Par ailleurs, les rares occurrences du mot « populaire » basculent presque systématiquement, comme chez Templier, dans le registre sémantique du « bas » : le populaire est « faible », « grotesque », « loufoque »,

⁴¹ Satie est parfois lui-même équivoque au sujet du caractère utilitaire de ses engagements dans le monde de la musique populaire, comme l'atteste une lettre adressée à son frère Conrad Satie le 14 mars 1899, souvent relatée dans la littérature secondaire : « Des travaux d'une grande bassesse (accompagnements) m'ayant été offerts, j'ai perdu mon bon temps, mais j'ai gagné quelque argent à ce commerce. C'est le vieil Hyspa que j'ai suivi dans plusieurs soirées. Ton habit, tes bonnes vieilles chemises m'ont permis de petit sport ». Erik Satie, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, Paris, Fayard/IMEC, 2000, p. 89.

Or, ces propos entrent en contradiction avec la généralement haute estime dans laquelle Satie tient tout au long de sa carrière les diverses manifestations du divertissement populaire. On sait par exemple que Satie nourrit dès 1896 ou 1897 un engouement marqué pour les attractions du café-concert, alors qu'il fréquente assidument les spectacles des chanteurs amateurs du modeste Petit Casino ou encore les élégantes revues à grand spectacle de l'Olympia et du Parisiana aux côtés de ses comparses, tels que l'auteur Henry Pacory et le peintre Augustin Grass-Mick. Selon les témoignages de Grass-Mick rapportés (et traduits) par Whiting, Satie aurait souvent assisté à ces divertissements avec une concentration et une attention des plus soutenues. Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 270-271.

⁴² *Ibid.*, p. 25.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 97.

« dépourvu de sens⁴⁵ », etc. La rhétorique de Myers, un peu comme celle de Templier, consiste à légitimer les allusions à la culture populaire logées dans l'œuvre de Satie en soulignant la « fraîcheur », la « pureté du style⁴⁶ », les qualités techniques et la validité distinctive de la musique du compositeur par rapport au vulgaire dont elle s'inspire. Ces stratégies discursives visent à réhabiliter les œuvres d'inspiration populaire face aux exigences de la musique « savante ». C'est notamment cette logique argumentative qu'emploie Myers au sujet des « suites pour piano humoristiques » de Satie, dont il s'efforce de justifier les titres grotesques, les commentaires parodiques et facétieux et les allusions grandissantes à la musique populaire en soulignant la valeur musicale propre à satisfaire les exigences formalistes de la musique « pure ». Selon ses mots : « la blague [de Satie] est exécutée brillamment du point de vue musique pure; toutes ces pièces, si on les dépouille de leur contenu littéraire et fantaisiste, se tiennent très bien et peuvent être appréciées pour leur seule valeur musicale⁴⁷. » Si Myers mentionne plus en détail les accointances de Satie avec Darty et Hyspa, il insiste surtout sur la nature utilitaire de ces engagements professionnels (« pour faire "bouillir la marmite⁴⁸" »). Il prend également soin d'insister sur les dispositions particulières prises par Satie pour éviter que son art ne se corrompe au contact du café-concert⁴⁹.

On doit attendre en 1974 la parution de l'ouvrage *Erik Satie* par la musicologue allemande Grete Wehmeyer pour assister à une première étude détaillée du répertoire composé par Satie dans le genre populaire. En effet, Wehmeyer semble avoir été l'une des premières spécialistes de l'œuvre du compositeur à entrevoir la pertinence de considérer le répertoire de Satie composé dans le genre non-« savant » pour assurer une meilleure compréhension globale de son œuvre et de son rôle dans l'histoire de la musique au XX^e siècle⁵⁰.

⁴⁵ Ces différents attributs associés à la musique populaires figurent dans Rollo Myers, *Erik Satie* [1959], Paris, Gallimard, 1981, p. 154.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁹ « Pour faire "bouillir la marmite", il écrivait des chansons pour la chanteuse Paulette Darty. Même au café-concert Satie ne permit pas à son art de se corrompre. ». *Ibid.*, p. 52.

⁵⁰ Grete Wehmeyer, *Erik Satie*, Ratisbonne, Gustav Bosse, 1974, mentionné dans Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 3.

Cette monographie pionnière sert notamment de point de départ aux travaux fondateurs du musicologue américain Steven Moore Whiting, qui livrent les premières études détaillées des influences des milieux du café-concert, du cabaret artistique et du music-hall sur l'esthétique compositionnelle de Satie. Intéressé dès le début des années 1980 par la question des implications de Satie dans le milieu des cabarets et des music-halls parisiens au tournant du XX^e siècle⁵¹, Whiting a depuis lors produit de nombreux travaux novateurs centrés sur la revalorisation du répertoire populaire de Satie comme objet de recherche scientifique légitime. Pour Whiting, la prise en considération de ces créations historiquement négligées et leur recontextualisation dans le cadre plus général du paysage institutionnel de l'industrie culturelle constituent notamment des avenues privilégiées pour enrichir la compréhension des processus compositionnels à l'œuvre dans la portion dite « savante » de la production du compositeur d'avant-garde. Ces pièces populaires ne s'en trouvent cependant pas moins appréhendées pour leurs propres finalités et qualités esthétiques par le musicologue qui évite ainsi de les reléguer à un rôle purement instrumental, annonçant par le fait même une rupture avec l'attitude idéologique dominante orientant la recherche antérieure sur Satie. Les publications de Whiting, dont sa monographie *Satie the Bohemian : From Cabaret to Concert Hall* (1999), rassemblent les toutes premières études systématiques centrées spécifiquement sur le contenu populaire des carnets du compositeur⁵². Le fruit de ses analyses attentives des manuscrits autographes et des esquisses souvent fragmentaires léguées par Satie, dont Whiting fournit l'inventaire exhaustif et la description minutieuse, ont notamment permis de faire émerger nombre de créations originales auparavant inexplorées. Ces mêmes travaux permettent également d'apprécier diverses pièces produites en cocréation par Satie, dont Whiting parvient à authentifier la contribution parfois occultée comme arrangeur, interprète, voire parfois même comme compositeur en collaboration avec un grand nombre d'acteurs rattachés aux mondes du divertissement parisien, dont Hyspa et Darty. De cette manière, ces travaux pionniers pavent la voie à l'étude contemporaine des influences de la musique populaire

⁵¹ Et ce, dès la réalisation de son mémoire de maîtrise. À ce sujet, voir : Whiting, Steven Moore, *Erik Satie and Parisian Musical Entertainment : 1888 to 1909*, mémoire de maîtrise, Université d'Illinois, 1984.

⁵² Voir aussi notamment, « Erik Satie and Vincent Hyspa : Notes on a Collaboration », *Music & Letters*, vol. 77, n° 1, 1996, p. 64-91 et Steven Moore Whiting, « Musical Parody and Two "Œuvres posthumes" of Erik Satie : The "Rêverie du pauvre" and the "Petite musique de clown triste" », *Revue de musicologie*, vol. 81, n° 2, 1995, p. 215-234.

sur l'œuvre de Satie, en plus d'ouvrir le champ à l'analyse inédite d'une série d'arrangements par le compositeur de chansons destinées au cabaret artistique auparavant jamais explorés dans la littérature secondaire.

La méthodologie employée dans le présent mémoire se fonde en partie sur ces travaux fondateurs de Whiting, dont la perspective critique inspire le souci d'accorder une attention analytique aux créations « mineures » de Satie dans le genre populaire (arrangements, chansons de cabaret, chansons de café-concert, chansons de music-hall), ainsi qu'aux productions, biographies et discours d'acteurs culturels « de second ordre ». Comme chez Whiting, la présente étude accordera, parmi d'autres sources premières, une attention particulière à la presse généraliste et musicale de l'époque pour la définition des contextes historique, social et culturel dans lesquels s'inscrit l'œuvre de Satie. Les écrits périodiques (chroniques, faits du jour, critique musicale, spectacles et concerts, etc.) permettront par ailleurs de reconstituer les références à l'actualité politique rencontrés dans le corpus de chansons soumises à l'analyse, ainsi que de dater certaines œuvres « mineures » omises par la littérature secondaire consacrée au compositeur.

Bien que la monographie de Whiting constitue à ce jour l'étude systématique la plus détaillée portant sur les créations « populaires » de Satie, les analyses qu'elle présente ne recouvrent pas de manière exhaustive l'ensemble du répertoire populaire composé par Satie. Le présent mémoire propose de rassembler et de soumettre à une première analyse contextualisée, musicale et textuelle un corpus d'œuvres « mineures » dont certaines sont encore inexplorées. Sans toutefois se soustraire à l'analyse occasionnelle d'œuvres savantes syncrétiques révélant l'influence de la culture « populaire », cette étude vise à accorder une attention privilégiée à ces créations inédites qu'elle souhaite mettre en valeur pour ses qualités esthétiques (musicales et littéraires) et humoristiques. Elle appréhende également les textes des chansons comme voie d'accès aux représentations politiques, sociales et culturelles de l'époque. En ce sens, la présente étude marque une rupture avec l'ouvrage de Whiting, dont la problématique centrale demeure d'éclairer les processus compositionnels à l'œuvre dans les créations « savantes » de Satie et qui, en dépit de l'importance qu'elle accorde à la musique « populaire », tend à en instrumentaliser

l'analyse, parfois subordonnée à une meilleure compréhension des mécanismes compositionnels de la production « savante » du compositeur.

Ainsi, les analyses musicales présentées dans cette étude se concentreront pour l'essentiel sur divers arrangements inédits réalisés par Satie pour la scène des cabarets artistiques à Montmartre en collaboration avec le chansonnier Vincent Hyspa au cours de l'année 1899. Si une partie du vaste répertoire de chansons humoristiques créé par Satie pour le milieu des divertissements populaires a déjà fait l'objet d'un examen approfondi dans les travaux de Whiting (notamment les parodies « Le prisonnier saugrenu⁵³ » [1899], « Les dépêches anglaises⁵⁴ » [ca. 1899] et « Les éléphants⁵⁵ » [s. d.]), beaucoup des arrangements en question demeurent encore inexplorés dans la littérature. Whiting ne présente par exemple aucune analyse des chansons « Le président au concours des animaux gras » (ca. 1899), « La triste fin du taureau Romito aux courses de Deuil » (ca. 1899), « Une séance à la Haute Cour du roi Pétaud » (ca. 1899) et « Les dépêches anglaises » (ca. 1899) et ce, bien qu'il énumère ces titres au nombre des contributions de Satie au cabaret (à ce sujet, voir les pages 58-59 du présent mémoire; voir également l'annexe pour la liste exhaustive des cocréations de Satie et Hyspa recensées dans la littérature secondaire). Notre étude propose de combler ces lacunes, en soumettant ces créations à une première analyse.

La méthodologie employée pour la réalisation de cette recherche se démarque par ailleurs en plusieurs points de celle privilégiée par Whiting. L'originalité méthodologique de cette étude réside en premier lieu dans son recours à l'analyse sémantique du discours⁵⁶ en vue d'éclairer les représentations utiles à la reconstitution du contexte épistémique et des associations ayant cours dans l'imaginaire de l'époque (notamment les représentations sociales entourant la musique populaire). Ces analyses sémantiques se concentrent principalement sur les écrits poétiques de Satie, sa correspondance, les paroles des chansons (qu'il compose et qu'il met en musique), ainsi que sur les discours des critiques

⁵³ Voir Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa : Notes on a Collaboration », p. 71.

⁵⁴ Voir Whiting, « Musical Parody and Two Œuvres Posthumes ».

⁵⁵ Voir *Ibid.*

⁵⁶ Les analyses sémantiques réalisées dans le cadre de cette étude s'inspirent en grande partie des méthodes définies dans Paul Sabourin, « L'analyse de contenu », dans Benoit Gauthier (éd.), *La recherche sociale*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 2008, p. 374-408, ainsi que dans Nicole Ramognino, « Des réflexions sur quelques controverses à propos de l'analyse qualitative en sociologie », *Sociologies*, mis en ligne le 20 février 2013, <http://journals.openedition.org/sociologies/4276>, consulté le 20 janvier 2021.

musicaux, et accordent une attention particulière aux intersections entre les domaines des représentations esthétique et politique. En second lieu, une autre dimension innovatrice de ce projet consiste en la reconstitution des symboles de l'imagerie ou de l'iconographie populaires relatifs à la période étudiée sur la base de l'analyse d'œuvres des acteurs « de second ordre⁵⁷ » rattachés tant aux domaines musical, artistique et littéraire présentant des liens (physiques ou thématiques) avec le corpus d'œuvres de Satie analysé, qui rassemble plusieurs chansons parodiques sur timbre, romances populaires, valse chantées, ragtimes créés ou arrangés par Satie pour la scène des cabarets, des café-concert et des music-halls parisiens. Dans une moindre mesure, la présente étude analyse également une sélection d'œuvres « savantes » démontrant l'influence thématique de la culture comique populaire, notamment de l'humour de cabaret.

Les lacunes identifiées ci-dessus dans la littérature secondaire sont par ailleurs à la source de la périodisation retenue dans cette étude. Si le premier chapitre présente un survol plus général du contexte historique et culturel entourant l'importance, le rôle et la portée symbolique de la culture populaire tant dans l'œuvre « populaire » que comico-sérieuse « savante » de Satie, les chapitres 2 et 3 se concentrent exclusivement sur la période allant de 1898 à 1909, caractérisée par l'engagement professionnel actif de Satie dans le milieu de la chanson populaire parisienne. Dans cet ordre d'idées, la contextualisation proposée dans le chapitre 1 tente de circonscrire les univers thématiques et les enjeux politiques et esthétiques associés à l'imagerie populaire à la Belle Époque en rapprochant les discours anti-académistes et l'imaginaire popularisant de Satie de l'esprit fantaisiste protestataire de la bohème fin-de-siècle au cabaret le Chat Noir, ainsi qu'avec la poétique gigantomachique grotesque de l'écrivain François Rabelais.

Le chapitre 2 propose une analyse musicale et textuelle inédite de quatre chansons parodiques sur timbres (*La triste fin du taureau Romito*, *Une séance à la Haute Cour du roi*, *Les dépêches anglaises*, *Le président au concours des animaux gras*) créées par Satie et le chansonnier Vincent Hyspa pour la scène du cabaret le Tréteau de Tabarin au cours de l'année 1899 et publiées par Hyspa dans le recueil *Chansons d'humour* (1903). Ces

⁵⁷ Jules Laforgue, Adolphe Willette, Alphonse Allais, Vincent Hyspa, Maurice de Féraudy, Dominique Bonnaud, Numa Blès, etc.

analyses montrent comment les représentations grotesques des *establishments* politiques et artistiques imaginées par Satie et Hyspa génèrent un renversement symbolique des normes et des valeurs culturelles dominantes.

Enfin, le chapitre 3 explore les univers symboliques du café-concert et du music-hall au tournant du XX^e siècle à travers l'analyse musicale et thématique des valse lascives et populaires ainsi que des ragtimes et cakewalks créés par Satie pour les rôles de la « divette » Paulette Goddard dans les revues à grand spectacle de l'industrie du divertissement parisien. En portant un regard attentif au thème de la corporéité populaire et à ses dimensions sensualistes, ces dernières analyses chercheront à déterminer dans quelle mesure et selon quelles modalités les symboles de la culture afro-américaine populaire et, plus généralement, l'imagerie des spectacles de musique « légère » ont pu tendre à conforter, par leurs connotations libidineuses, la dissidence esthétique de Satie. À travers ces différentes études de cas, il sera donc possible de démontrer que dans l'imaginaire compositionnel de Satie, les symboles rattachés à la culture populaire alimentent un processus d'inversion carnavalesque des valeurs esthétiques de la vie musicale « officielle » du Paris du tournant du XX^e siècle.

CHAPITRE 1 - SATIE ET LA BOHÈME FIN-DE-SIÈCLE DANS L'ANTIMONDE POPULAIRE DES CABARETS

Et d'abord pour éloigner le bourgeois, se cuirasser d'un peu de fumisme extérieur. S'envelopper d'allégories d'extra-lucide. Se poser comme méprisé et conspué de lui (par la voix des journaux qu'il enrichit) [...]. Aimer une Vénus noire, ou la Parisienne très fardée¹.

En démissionnant du Conservatoire national de Paris en novembre 1886, Satie tourne le dos à l'enseignement d'État et part rejoindre en musique les jeunes écrivains et peintres de la bohème fin-de-siècle qui s'adonnent, sur les boulevards de Montmartre, au libre jeu noctambule de la fête populaire moderne et de ses plaisirs proscrits. Une série de revers académiques et un désintérêt grandissant pour la sévère scholastique du système français conduisent Satie, élève « talentueux mais indolent² », vers un rejet obstiné du sérieux des interdits et des normes scolaires officielles. Les incartades de ce rêveur comique, notamment celles récréées par son professeur de piano Émile Descombes (que l'on découvre peu épaté par l'interprétation du *Concerto pour piano en ré mineur* [op. 40] de Felix Mendelssohn, mal rendue en 1881 par celui qui est, selon lui, « l'élève le plus paresseux du Conservatoire³ »), ou encore les frasques sanctionnées par le jury des épreuves estivales de juin 1882 (qui désavoue son interprétation de la *Sonate en la bémol majeur* [op. 26] de Ludwig van Beethoven et l'expulse⁴) se prêtent mal à l'éthos rigide du Conservatoire et à son goût pour la règle, la structure et l'ordre. Les facéties de Satie trouveront toutefois à l'inverse un écho favorable dans l'antimonde carnavalesque plus libre des cafés et des cabarets parisiens qu'il fréquente dès 1887. Pendant près de deux décennies, entre 1886 et 1905, Satie multipliera les astuces, boutades et traits d'esprit en vue de ridiculiser les ressortissants de la pensée académiste.

¹ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions C. Mauclair, 1903, p. 69.

² Commentaire du jury au sujet des examens de piano de 1880 lors de sa première année au Conservatoire, mentionné dans Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge University Press, 1990, p. xix.

³ Propos de Descombes, relatés dans Orledge, *Satie the Composer*, p. xx.

⁴ *Ibid.*, p. xx

Et pourtant, après avoir passé près de vingt années à œuvrer dans les milieux populaires (cabarets, cafés-concerts, music-hall) auprès de la bohème la plus iconoclaste de Montmartre, Satie planifie contre toute attente son retour sur les bancs d'école à la Schola Cantorum dès 1905 pour suivre le cours de contrepoint d'Albert Roussel (1905-1908). Il complètera vers 1912 le *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy, auprès duquel il étudie pendant sept ans (1905-1912) l'analyse, la forme (sonates, fugues et chorals) et l'orchestration⁵. Celui-là même qui fustigeait dans sa jeunesse les compositeurs, critiques et administrateurs associés à l'*establishment* officiel (de Camille Saint-Saëns, membre depuis 1881 de l'Académie des Beaux-Arts, au directeur de l'Opéra national de Paris Eugène Bertrand, en passant par Reynaldo Hahn et plusieurs autres⁶) par des lettres ouvertes haineuses rédigées au tournant des années 1890, présente d'ores et déjà d'Indy comme son « excellent maître, lequel est bien le plus savant et le meilleur homme de ce monde⁷ ». Un revirement inattendu qui semble au demeurant avoir causé l'exaspération de certains des jeunes adeptes de sa pensée esthétique irrévérencieuse, comme l'écrit Satie dans une lettre de 1911 à son frère :

Me voilà donc, en 1908, avec, en mains, une licence me donnant le titre de contrapuntiste. Fier de ma science, je me mis à composer. Ma première œuvre de ce genre est un *Choral et fugue* à quatre mains. J'ai été bien engueulé dans ma pauvre vie, mais jamais je ne fus autant méprisé. Qu'est-ce que j'avais été faire avec d'Indy? J'avais écrit des choses d'un charme si profond! Et maintenant? Quelle barbe! Quelle jambe! Là-dessus, les « jeunes » d'organiser un mouvement anti-d'indyste⁸.

Or, si les exercices scolaires de la Schola donnent lieu à la composition par Satie de plusieurs menuets, fugues et chorals entre autres formes convenues, cette réconciliation apparente du compositeur avec la norme académique ne doit pas leurrer : elle demeure paradoxalement surtout de l'ordre de la parodie, une parodie qui brouille, corrode les normes et les tourne à la dérision de manière à mieux les reconstruire, les refonder et les

⁵ *Ibid.*, p. xxvii.

⁶ Parmi les différents destinataires ciblés par les critiques de Satie figurent notamment le prélat Monseigneur Domenico Ferrata, ainsi que différents critiques musicaux dont Lugué-Poe (Aurélien-Marie Lugué), Alfred Valette (alors rédacteur en chef du *Mercure de France*), Alexandre Natanson (rédacteur en chef de la *Revue blanche*), Léon Deschamps (rédacteur en chef de *La plume*), Léon Maillard, Octave Mirbeau et Henry Gauthier-Villars. Ces lettres sont reproduites dans Erik Satie, *Les bulles du parcier*, présentées par Ornella Volta, Fontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire, 1991.

⁷ Lettre à son frère Conrad datant du 17 janvier 1911. Cette lettre est reproduite dans Satie, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Volta, p. 145.

⁸ *Ibid.*

réactualiser⁹. Partant, Satie n'en abandonne pas pour autant dans ces exercices scolaires sa campagne anti-scolastique : cette réunion apparente avec la norme académique dissimule sans doute une pointe d'ironie, un topos au demeurant omniprésent dans l'œuvre du compositeur. En effet, même ses exercices les plus académiques se démarquent par leur anticonformisme, notamment en ce qui concerne le choix des sujets mis en musique : Satie s'écarte des thèmes antiques, abandonne les héros des tragédies grecques et les récits bibliques traditionnels en faveur d'un imaginaire iconoclaste ouvert aux symboles et aux représentations populaires. Il explore par exemple les bas-fonds et ses parias dans le menuet *Le prisonnier maussade* (1909), les corps grotesques dans ses *Embryons desséchés* (1913), ainsi que l'iconographie du carnaval populaire et ses animaux dansants dans *Le grand singe*, un autre exercice de menuet composé en 1909¹⁰. Chez Satie, dont les œuvres favorisent la rencontre entre les thèmes « vulgaires » et les formes académiques convenues, il semble que l'imaginaire carnavalesque et sa fusion comico-sérieuse ambivalente¹¹ avec la culture officielle serve de socle à la régénération de la musique moderne. C'est là tout le paradoxe de Satie : on peut voir à l'œuvre dans le double discours ironique qui caractérise ses emprunts à la culture officielle la forme parachevée de son esprit antiacadémique lui-même. Dans le discours avant-gardiste du compositeur (comme dans celui de bien d'autres artistes modernistes), il semble que les mêmes genres musicaux canoniques auxquels il s'emploie facétieusement et leurs conventions, qu'il qualifie lui-même de fausses vérités « périmées¹² », puisque déjà parvenues à leur apogée historique, ne sauraient plus exister autrement qu'en leur propre parodie¹³.

Les parodies de Satie, comme les mondes inversés symboliques de la littérature carnavalesquée évoquée en introduction, tendent à rapprocher deux éléments contradictoires

⁹ Henri Scepi, *Poésie vacante : Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, ENS Éditions, 2008, p. 10 et p. 196.

¹⁰ Au sujet des animaux et du carnaval, voir la partie 3 du présent chapitre.

¹¹ Margaret Michèle Cook, « Le masque du Pierrot de Jules Laforgue », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 23, n° 3/4, 1995, p. 464.

¹² Erik Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta, Paris, Champ Libre, 1981, p. 41 : « Être "périmé" est, évidemment, une grande qualité et un titre de gloire. Toutefois, il serait préférable de ne pas abuser de ce titre, ni de cette qualité. ». Voir également *Ibid.*, p. 46 : « Il est d'usage de croire qu'il y a une Vérité en Art. Je ne cesserai de le répéter – même à haute voix : "Il n'y a pas de Vérité en Art." Soutenir le contraire n'est qu'un mensonge – et ce n'est pas beau de mentir... C'est pour cela que je n'aime pas les pontifes : ils sont par trop menteurs – de plus, je les crois un peu bêtes (si j'ose dire). [...] J'entends par pontifes tous les beaux messieurs qui "pontifient". On les reconnaît à leur air sérieux. »

¹³ Cette interprétation s'inspire de celle que propose Scepi au sujet de l'œuvre de Jules Laforgue, un poète contemporain de Satie. Scepi, *Poésie vacante*, p. 186.

et d'un plus vaste syncrétisme culturel¹⁴. Plus encore, par le rassemblement des contraires que permet son caractère syncrétique, mais également en partie par le rire que suscite une telle démarche de trivialisation des conventions académiques, la parodie de Satie fonctionne aussi comme un véritable processus de destruction et de refonte des matériaux compositionnels¹⁵.

Ce genre de procédé est légion dans l'œuvre de Satie – de manière patente dans sa production pour l'univers des cabarets et des music-halls, mais également dans ses œuvres destinées à la scène « savante ». Le compositeur s'y adonne par exemple en 1913 dans l'amusante codetta qui conclut la pièce *Embryons desséchés*. En effet, cette « cadence obligée de l'auteur » tourne au ridicule le stéréotype des extensions cadentielles classiques par la répétition hyperbolique de l'enchaînement V-I menant vers l'affirmation obstinée de la tonique finale. En reprenant les mots du théoricien de la littérature Henri Scepi au sujet de la parodie chez les poètes de l'avant-garde moderniste, on pourrait dire que dans les œuvres académisantes de Satie comme *Embryons desséchés*, « clignotent, çà et là, les signaux utiles à [l'identification des genres traditionnels] et à [leur] renversement¹⁶. »

¹⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevsky*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 175, cité dans Margaret Michèle Cook, « Le masque du Pierrot de Jules Laforgue », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 23, n° 3 /4, p. 453.

¹⁵ Scepi, *Poésie vacante*, p. 10.

¹⁶ *Ibid.*, p. 186.

Fa majeur

V⁷ I V⁷ I V⁷ I

Affirmation obstinée de la tonique finale

Exemple 1 : Extension finale parodique, *Embryons desséchés* (1913), « III. De Podophtalama »
(non mesuré)

Erik Satie, *Embryons desséchés*, Paris, E. Demets, 1913.

Or, une fois son diplôme de la Schola en main, le Satie « contrapuntiste » et élève de d'Indy n'en démord pas moins de ses convictions anticanonistes. L'incompatibilité de la pensée esthétique relativiste de Satie avec l'autorité artistique des *establishments* académiques continue d'ailleurs d'apparaître sous plusieurs formes dans les divers écrits poétiques qu'il publie jusque dans ses dernières années, bien après l'octroi de la mention « très bien » par Roussel et d'Indy pour son diplôme de contrepoint de la Schola (1908). En témoigne par exemple l'article « L'origine d'instruction » qu'il signe en juin 1922, soit

trois ans avant son décès, dans la revue *Les feuilles libres*¹⁷. Satie y développe une critique acerbe du Conservatoire national et de son attachement au carcan esthétique rétrograde de l'Académie des Beaux-Arts, attestant de l'animosité encore vive du compositeur envers cette institution réactionnaire qui lui dispensait près de cinquante ans plus tôt (dès 1880) son enseignement musical formel :

On est généralement convaincu que l'Establishment officiel de la rue Madrid¹⁸ peut seul insuffler le savoir musical. Moi, je veux bien : mais je me demande – à mains jointes – pourquoi nous autres musiciens nous sommes contraints de recevoir un enseignement d'État, alors que les peintres et les littérateurs jouissent de la liberté de s'instruire où ils veulent et comme ils veulent¹⁹.

Satie souhaite au musicien d'avant-garde de pouvoir, comme les peintres modernes du tournant du siècle, s'instruire où bon lui semble, c'est-à-dire en s'autorisant notamment à puiser dans l'infinie sagesse du quotidien sordide des bas-fonds de Montmartre, de ses cafés, ses cirques et ses foires qu'animent l'esprit et la tradition sociale du carnaval populaire; hors des sentiers battus, loin du confort du tracé bourgeois et à l'extérieur du réseau mondain (élitiste) des institutions d'État. Pour Satie, une circonvolution des valeurs esthétiques aussi diamétrale que celle opérée par Paul Cézanne, Edouard Manet et les autres peintres indépendants tarde encore à advenir en musique. Au tour du monde musical de devoir, en suivant l'exemple salvateur de la peinture d'avant-garde, s'émanciper du joug de l'Académie des Beaux-Arts et secouer les vestiges du goût précieux que cette dernière alimente dans salons officiels :

Les peintres, avec Manet, Cézanne, Picasso, Derain, Braque et d'autres se libèrent des pires habitudes. À leurs risques et périls, ils ont sauvé la peinture – *ainsi que la pensée artistique* – de l'abrutissement total, perpétuel et général. Aussi, que ne leur doit-on pas²⁰ ! [...] Chez les musiciens, il en est autrement²¹.

Satie, qui collabore en 1916 avec Pablo Picasso lors de l'élaboration de *Parade* (1917), ainsi qu'avec le peintre dadaïste Francis Picabia en 1924 pour la création du ballet *Relâche*,

¹⁷ Erik Satie, « Origine de l'instruction », *Les feuilles libres*, vol. 4, n° 7, juin 1922. Cet article est reproduit dans Erik Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta, p. 36-38.

¹⁸ Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation (connu aujourd'hui sous le nom de Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris) déménagera en 1911 de la rue Poissonnière vers la rue Madrid. *Ibid.*, p. 251.

¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁰ *Ibid.*, p. 37, c'est moi qui souligne.

²¹ *Ibid.*

s'intéresse de près aux explorations esthétiques et formelles des artistes plasticiens de son temps. Or, son penchant pour l'interartialité ne se restreint pas au domaine des arts visuels. Le compositeur est également très attentif aux développements concomitants de la littérature et convoite pour l'art musical une liberté pareille à celle déjà rencontrée par les jeunes écrivains de l'avant-garde moderniste. Dans son article, Satie poursuit en encensant l'anti-académisme enviable des heureux poètes modernes :

Les littérateurs n'ont pas de prix de Rome, les graves gens; aussi sont-ils privilégiés et enviés : ils sont des heureux de ce monde – de ce grand-monde et de ce *bas-monde si mondains*. [...] Les grades universitaires n'entrent en rien dans la confection du littérateur²².

Satie ne cache pas son admiration pour l'iconoclasme des poètes d'avant-garde, plus importante encore, peut-être, que celle qu'il voue à la démarche des peintres modernistes. L'influence sur Satie des littérateurs modernes, avec qui il partage une aversion marquée pour les *establishments* académiques officiels, prend une importance significative dans le développement de sa pensée esthétique. Par exemple, au moment de publier dans la revue *Les feuilles libres*, à laquelle contribuent les poètes Paul Valéry, Max Jacob et Blaise Cendrars²³, Satie correspond avec le chef de file du mouvement dadaïste Tristan Tzara, avec qui il échange des idées²⁴. Parmi de nombreuses influences littéraires, celle du poète Jean Cocteau et de son goût pour le cirque, les spectacles et le quotidien populaires montmartrois sur les conceptions esthétiques du compositeur, avec qui il collabore à de nombreuses reprises entre 1916 et 1924 (notamment pour la cocréation des œuvres *Parade* [1917], *La belle excentrique* [1920], *Quatre petites mélodies* [1920], *Paul et Virginie* [1920-23], *La statue retrouvée* [1923²⁵]), n'est plus à démontrer aujourd'hui²⁶. Pour Satie,

²² *Ibid.*, p. 37.

²³ *Ibid.*, p. 343.

²⁴ Satie publie notamment des extraits de ses « Cahiers d'un mammifère » en avril 1922 dans l'unique numéro de la revue *Le cœur à barbe* (soit quelques mois avant la rédaction de l'article des *Feuilles libres* cité plus haut) aux côtés du poète Paul Éluard et de Tristan Tzara, chef de file du mouvement dadaïste et rédacteur en chef de la revue. Erik Satie, « Cahiers d'un mammifère (extraits) », *Le cœur à barbe : journal transparent*, vol. 1, n° 1, avril 1922, p. 3-4.

²⁵ Robert Orledge, « Satie, Erik », *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040105?rkey=whysgC&result=1>, consulté le 5 mai 2021.

²⁶ À ce sujet, voir notamment William Austin, « Satie Before and After Cocteau », *The Musical Quarterly*, vol. 48, n°2, 1962, p. 216-233. En ce qui concerne l'attachement de Cocteau aux divertissements populaires parisiens, voir également Nancy Perloff, *Art and the Everyday : Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

la musique, contrairement à la littérature, souffre encore de l'attachement de ses institutions officielles au concours normatif du Prix de Rome de l'Académie des Beaux-Arts. Un prix obsolète réservé, selon Satie, à des compositeurs qu'il décrit avec force ironie comme des « être[s] supérieur[s], hors cadre, de première qualité, hors-série, *épuisé[s]* et rarissime[s]²⁷ » et animés d'une supériorité morale et esthétique au demeurant questionnée par son rire sardonique, comme celui qui se dégage de l'extrait suivant : « être prix de Rome signifie beaucoup. [...] Devant lui vous êtes prévenu et vous vous exposez; car le prix de Rome est “franc”, sa valeur n'est pas au-dessous du pair. Si vous êtes “refait”, vous n'avez rien à dire²⁸ ».

Il est intéressant de remarquer combien l'aversion de Satie pour l'élitisme de l'Académie et son Prix de Rome exprimée dans *Les feuilles libres* (1922) s'inscrit dans le sillon de la critique de l'*establishment* artistique qu'il formulait déjà trente ans plus tôt, durant sa période bohème des années 1890. La lettre qu'adresse Satie à Saint-Saëns en 1892, en réponse au refus de sa candidature facétieuse à la succession de Charles Gounod comme membre de l'Académie, recèle une critique semblable à celle qu'il formulera à la fin de sa vie au sujet de cette institution et de ses pratiques académiques exclusivistes :

Mon affliction a été grande en vous voyant oublier pour de vulgaires préférences la solidarité dans l'art. [...] Votre aberration ne peut provenir que de votre faiblesse envers les idées du siècle [...] [,] cause directe de l'abaissement esthétique²⁹.

Satie condamne l'abaissement esthétique de Saint-Saëns, une « aberration » qui découle selon lui de l'aveuglement dont l'académicien fait preuve face aux développements contemporains de l'art, et que Satie impute à son regard tourné vers une tradition passéiste et à sa désolidarisation vis-à-vis des artistes modernes. Une telle critique annonce par ses thèmes les commentaires que Satie émettra plus tard dans *Les feuilles libres*.

²⁷ Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Volta, p. 36. C'est moi qui souligne.

²⁸ *Ibid.* « Permettez-moi donc de m'adresser poliment la question suivante : qui est le susvisé « prix de chose », s'il-vous-plaît? Un être supérieur, hors cadre, de première qualité, hors-série, épuisé et rarissime [...]. Pour obtenir ce Prix Italo-Institut, il faut en avoir, dans soi-même, l'essence morale, le “jus” – si j'ose dire. Cette “décoration” s'accorde au concours. Elle est distribuée une fois par an – en été – au plus méritant, nécessairement; et ne l'obtiennent que les candidats qui ont “l'air d'avoir l'air d'avoir l'air” – de rien. Être *Prix de Rome* signifie beaucoup. Comme indication, c'est parfait. Devant lui, vous êtes prévenu et vous vous exposez; car le *Prix de Rome* est “franc”, sa valeur n'est pas au-dessous du pair. Si vous êtes “refait”, vous n'avez rien à dire ».

²⁹ Satie, *Les bulles du parcier*, par Ornella Volta, p. 35. C'est moi qui souligne.

Satie prétend-t-il ici dévoiler une forme de collusion mondaine chez Saint-Saëns, lui qui « [aurait] oubli[é] pour de vulgaires préférences la solidarité dans l'art³⁰ »? On peut au moins affirmer que cette insistance sur la solidarité s'inscrit dans le climat de démocratisation des pratiques artistiques propre aux premières décennies de la Troisième République³¹ et annonce les idées socialistes radicales et bientôt communistes de Satie³².

À l'autre extrême du spectre politique, le conservateur Saint-Saëns est connu pour ses propos réactionnaires, son goût pour l'ordre militaire patriotique et son antisocialisme virulent. En effet, selon le musicologue Stéphane Leteuré, Saint-Saëns considère les velléités insurrectionnelles de la Commune de Paris de 1871, au même titre que les doctrines socialistes, la défense des intérêts des classes populaires ou les revendications en faveur du suffrage féminin, comme autant d'affronts envers le maintien de l'ordre établi et le bien-être des classes dominantes. Il s'oppose par ailleurs fermement aux tendances esthétiques les plus révolutionnaires de son temps et considère les musiciens associés, à l'instar de Satie, à la gauche politique comme de véritables menaces pour l'édifice des valeurs traditionnelles. Pour Saint-Saëns, dont les discours esthétiques font l'apologie de la perpétuation des règles établies et témoignent d'une profonde réticence envers l'altérité musicale, l'art doit avant tout remplir une fonction de distinction identitaire et de légitimation des différences sociales³³. De son vivant, Saint-Saëns s'entourera par

³⁰*Ibid.*

³¹ La perpétuation de l'idéologie républicaine au cours du XIX^e siècle en France et, plus particulièrement, les politiques adoptées sous la III^e République, se sont historiquement traduites par différents efforts de démocratisation culturelle. Ces mesures concernaient notamment diverses tentatives de diffusion par les pouvoirs publics de la musique « savante » auprès des classes populaires à travers, notamment, l'organisation et le financement étatiques de séries de concerts populaires à prix modique (Concerts Padeloup [dès 1861], Concerts Colonne [1873], Concerts Lamoureux, etc.). Selon la musicologue Jann Pasler, ces nouvelles initiatives tendaient à encourager l'ouverture de la musique « sérieuse » au ludique et au plaisir sensuel de manière à promouvoir le concert « savant » auprès du grand public et auraient notamment, par le fait même, contribué à remettre en question la représentation élitiste de l'écoute musicale comme pure contemplation intellectuelle des formes esthétiques. « Se concentrer sur les plaisirs sensoriels susceptibles d'être exprimés dans la musique sérieuse était un autre moyen de rompre l'association du grand art avec les nobles sentiments et la grandeur, et servait d'équivalent esthétique à la démocratisation des institutions d'élite. » Jann Pasler, *La République, la musique et le citoyen : 1871-1914*, Paris, Gallimard, 2015, p. 326. Voir également Jann Pasler *et al.* « Paris », *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040089?rkey=LTNPZd&result=1>, consulté le 10 septembre 2020, p. 47-54.

³² Satie assiste dès 1908 aux rencontres du parti Radical-Socialiste et adhère au Parti Communiste en 1921. Orledge, *Satie the Composer*, p. xxviii et p. xxxvi.

³³ Voir Stéphane Leteuré, *Camille Saint-Saëns et le politique de 1870 à 1921 : Le drapeau et la lyre*, Paris, Vrin, 2014, p. 70-79.

communauté de goût (ou de dégoût) de critiques conservateurs, dont son ami Camille Bellaigue et le critique Edmond Stoullig, auteur de l'annuel *Les annales du théâtre et de la musique*, une « publication couronnée par l'Académie Française³⁴ » dont Saint-Saëns signe en 1904 la préface. Si l'on en croit les annales de Stoullig, le café-concert exhale une mauvaise odeur de populaire (« M. Marius est un Danières³⁵ qui *sent* le café-concert³⁶ »). Le registre olfactif sous-tendu par l'expression « sentir le café-concert » renvoie de façon figurative à la corporéité du bas-social qui, pour Stoullig, semble avoir une odeur distinctive. Sous la plume de Stoullig se dessine autour d'images fortement corporalisées une représentation sociale péjorative des spectacles populaires, à laquelle s'articule une rhétorique parfois presque poétique, mais toujours condamnatrice de ses bassesses sensuelles, contraires à l'étiquette bourgeoise, voire complètement viciées et immorales³⁷. L'attachement au corps dans ces descriptions rappelle l'hyperesthésie sensorielle très présente dans les descriptions des divertissements populaires par les littérateurs d'avant-garde comme Joris Karl Huysmans, avec laquelle la poétique du music-hall de Satie (dont il sera question au chapitre 3) a par ailleurs beaucoup à voir. Huysmans, dans ses *Croquis parisiens* (1879), va jusqu'à décrire en détail les odeurs des prostituées des promenoirs des Folies-Bergère :

Elles sont inouïes, et elles sont splendides, lorsque dans l'hémicycle longeant la salle, elles marchent deux à deux, poudrées et fardées, l'œil noyé dans une estompe de bleu pâle, les lèvres cerclées d'un rouge fracassant, les seins projetés en avance sur des reins sanglés, soufflant des effluves d'opopanax qu'elles rabattent en s'éventant et auxquels se mêlent le puissant arôme de leurs dessous de bras et le très fin parfum d'une fleur en train d'expirer à leur corsage³⁸.

Plus à droite sur le continuum politique, on retrouve les échos d'une représentation négative du corps populaire semblable à celle de Stoullig dans les descriptions presque littéraires des bassesses du café-concert que Camille Bellaigue, critique musical et ami de

³⁴ Tel que présentée sur le frontispice de l'ouvrage. Edmond Stoullig, *Les annales du théâtre et de la musique*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1904.

³⁵ Danières est un personnage de *Le sourd*, aussi connu sous le titre de *L'auberge pleine*, un opéra-comique « farcesque » aux mélodies « faciles » sur musique d'Adolphe Adam composé en 1853 et encore populaire au tournant du XIX^e siècle. « Sourd (Le) ou l'Auberge pleine » dans Pierre Larousse (éd.), *Larousse : Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. 14, Paris, 1875, p. 943.

³⁶ Stoullig, *Les annales du Théâtre et de la musique*, p. 372. C'est moi qui souligne.

³⁷ Entre autres exemples, dans la même publication, il est question d'une « divette de café-concert qui lève la jambe à tout propos » (*Ibid.*, p. 167), « une petite chanteuse de café-concert de si mauvaise tenue dans le monde – encore qu'à vrai dire ce soit le demi-monde » (*Ibid.*, p. 165), etc.

³⁸ Joris-Karl Huysmans, « Les Folies-Bergères en 1879 », *Croquis parisiens*, Paris, Vatou, 1880, p. 14.

Saint-Saëns, semble prendre plaisir à souligner dans un article paru en 1889 dans la *Revue des deux mondes* :

Et puis, en dépit de l'éducation, des habitudes et des convictions artistiques, en dépit de l'amour du beau, peut-être en raison même de cet amour parfois rassasié, n'arrive-t-il pas de sentir tout au fond de soi-même comme un obscur besoin de *l'ordinaire* et du *médiocre*, d'éprouver une sorte de plaisir, ne fût-ce que le plaisir du repos, en face *d'œuvres insignifiantes, qui ne méritent ni l'attention d'aujourd'hui, ni le souvenir de demain?* Nul ne les ignore, ces heures de lassitude esthétique, de *lâcheté intellectuelle*, où le café-concert ennuerait moins que l'Opéra, où, *honteux* et découragé de lui-même, l'esprit, se sentant vulgaire et plat, n'a plus le goût et presque le besoin que de la *platitude* et de la *vulgarité*³⁹.

Bellaigue, qui professe l'insignifiance, la médiocrité, la vulgarité et la paresse intellectuelle des divertissements de café-concert, figure au nombre des correspondants de Saint-Saëns avec lequel il entretient des échanges épistolaires et dont il semble au demeurant cautionner le dégoût du café-concert :

Merci pour votre « éreintement » du café-concert; mais ce que vous auriez pu ajouter, c'est que le public, s'il est complice, n'est pas aussi coupable que l'on pourrait le croire des *horreurs* qui s'y perpètrent⁴⁰.

À l'opposé de ces acteurs de la vie musicale dont les discours conservateurs éreintent les « bassesses » du café-concert, Satie fait plutôt preuve d'ouverture devant la scène des divertissements populaires, ce qui s'accorde avec ses choix esthétiques anti-académistes au demeurant inébranlées par son passage à la Schola.

L'esprit carnavalesque de la bohème fin-de-siècle : Carnaval et blagues « fumistes » au cabaret du Chat Noir

Ainsi, le jeune Satie quitte les bancs du Conservatoire en 1886. Profitant de la rente de 1600 francs accordée par son père, le jeune artiste choisit dès ses 21 ans d'élire domicile

³⁹ Camille Bellaigue, « Revue musicale », *Revue des deux mondes*, vol. 92, n° 2, 15 mars 1889, p. 456-457. C'est moi qui souligne.

⁴⁰ Lettre de Camille Saint-Saëns à Camille Bellaigue, 20 juillet 1909, citée dans Camille Saint-Saëns, « Lettres de Saint-Saëns et Camille Bellaigue », *Revue des deux mondes*, vol. 31, n° 3, avril 1936, p. 545-546. C'est moi qui souligne.

dans un appartement de la rue Condorcet à Montmartre⁴¹. Au gré de ses flâneries nocturnes, Satie se retrouve en plein cœur d'un des plus importants centres du divertissement populaire à Paris. Le tournant du siècle est celui de la Belle Époque : la métropole française est alors traversée par l'émergence d'une jeune industrie culturelle de masse ainsi que par l'expansion des loisirs, désormais accessibles à la classe moyenne⁴². Montmartre abrite divers cafés-concerts, music-halls et cabarets populaires : la diversité des plaisirs nocturnes accessibles sur ses boulevards, où la fête et son souffle carnavalesque côtoient la « luxure » et le « vice », contribue de manière importante au dynamisme culturel qui anime la ville⁴³. Satie y rencontrera la bohème fin-de-siècle qui peuple les cabarets artistiques montmartrois, constituée d'étudiants, d'écrivains et d'artistes dont les tendances contre-culturelles présentent pour le jeune compositeur une nouvelle source de réflexion esthétique et dont les valeurs transgressives confirment son ambivalence vis-à-vis des normes et des pratiques académiques. C'est d'abord au cabaret artistique du Chat Noir que Satie découvre dès décembre 1887, loin du Conservatoire, l'antimonde des plaisirs populaires parisiens⁴⁴.

Pour l'historien Jerrold Seigel, le tableau *Parce Domine* d'Adolphe Willette et ses Pierrots (voir **illustration 1**), exposé dès 1885 au deuxième Chat Noir du 12 rue de Laval⁴⁵, présenterait un commentaire sur la vie à la fois gaie et pleine de souffrance des bohèmes

⁴¹ Mary E. Davis, *Erik Satie*, Londres, Reaktion Books, 2007, p. 27.

⁴² Selon l'historien Jean-Claude Yon, l'attrait grandissant exercé à Paris par la culture populaire et son essor fulgurant sont en partie liés au vide culturel créé par l'affaiblissement du clergé dans le sillon du processus républicain de sécularisation des structures étatiques, ainsi qu'aux conjonctures socioéconomiques favorables à l'accroissement du temps de loisirs d'une classe moyenne en pleine croissance. Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 247-290.

⁴³ La multiplication des lieux de divertissements dans le quartier Montmartre à la Belle Époque s'inscrit dans la mouvance du développement plus général de l'industrie du divertissement populaire qui gagne Paris au sortir de la monarchie de Juillet (1830-1848). L'industrie du café-concert rencontre une croissance phénoménale dès la fin des années 1840. La multiplication de ces nouveaux espaces de divertissement a notamment pu encourager le développement et la diffusion d'un nouveau répertoire de chansonnettes et de romances auprès d'un très large public gagné par la mode du sentimentalisme et du comique facile. Or, le caractère grivois, voire même « vulgaire » de ces pièces, s'il a rapidement séduit les couches populaires en dépit d'un effort de censure par les autorités du Second Empire (1852-1870), n'a au demeurant pas manqué d'affrioler aussi certains éléments de la classe bourgeoise – sans doute ceux parmi les plus prompts à se détourner un instant du sérieux inhérent à la contemplation esthétique du « grand art savant ». Yon, *Histoire culturelle de la France*, p. 180 et p. 261.

⁴⁴ La première soirée de Satie au cabaret le Chat Noir date de décembre 1887. Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian : From Cabaret to Concert Hall*, Oxford University Press, 1998, p. 69.

⁴⁵ Le propriétaire Rodolphe Salis déménage le Chat Noir au 12 rue de Laval dès juin 1885. Le premier Chat Noir était situé au 84 boulevard Rochechouart. C'est le deuxième Chat Noir que fréquentera le jeune Erik Satie. Mariel Oberthür, *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*, Genève, Slatkine, 2007, p. 63.

fin-de-siècle, ces troubadours adeptes de la lune et de poésie carnavalesque⁴⁶. Basé sur une citation biblique, *Parce domino, parce populo tuo / Ne in aeternum iscais nobis* (« Épargne Seigneur, épargne ton peuple / Ne sois pas irrité éternellement contre nous⁴⁷ »), le tableau de Willette et ses Pierrots décrit la jeune bohème persécutée et désillusionnée, celle-là même dont les rêves d'enfance ont été anéantis par les revers de la Commune de Paris (1871⁴⁸).



Illustration 1 : Détail du tableau *Parce Domine* (1884) d'Adolphe Willette⁴⁹

Satie, qui fréquente assidûment le Chat Noir au tournant du siècle, a certainement souvent vu ce tableau. Dans l'œuvre de Willette, une gaieté de fête accompagne la chanson, la danse et ses corps en mouvement comme anime la nuit le vivant fatras artistique des cabarets de la butte Montmartre. La scène entière évoque une grande procession burlesque,

⁴⁶ Jerrold Seigel, *Paris bohème : Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise (1830-1930)* [1986], traduit de l'anglais par Odette Guitard, Paris, Gallimard, 1991, p. 222.

⁴⁷ *Parce domine* est aussi un chant grégorien, sur lequel Jacob Obrecht base un motet polyphonique du même titre.

⁴⁸ Nils Couturier, « Du lieu commun à la communauté : Aspects d'un *topos* fin de siècle dans la poésie de Jules Laforgue », *Versants*, vol. 64, n° 1, p. 95 et p. 100.

⁴⁹ Image consultée sur https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WILLETTE_Adolphe,1884_-_Parce_Domine_-_Detail_019.jpg.

qui rappelle le chahut des carnivals populaires et les fous costumés de la place publique du Moyen Âge et de la Renaissance⁵⁰. Le Pierrot central de *Parce Domine* étreint lascivement Colombine qui tombe à la renverse de plaisir, une scène qui rappelle les vers du poème *Soir de carnaval* du poète « fumiste » Jules Laforgue, un poète proche des Hydropathes et du groupe étudiant les Hirsutes qui fréquentait les soirées littéraires du Chat Noir⁵¹ :

Paris chahute au gaz.
L'horloge comme un glas
Sonne une heure. Chantez! Dansez! La vie est brève,
Tout est vain, – et, là-haut, voyez, la Lune rêve
Aussi froide qu'au temps où l'homme n'était pas. [...]

Et voici j'entends, dans la paix de la nuit,
Un pas sonore, un chant mélancolique et bête
D'ouvrier ivre-mort qui revient de la fête
Et regagne au hasard quelque ignoble réduit⁵².

L'historien de la littérature Daniel Grojnowski définit le « fumisme » de cabaret comme un mode d'expression développé durant la décennie 1880 par une génération d'étudiants et d'artistes de la bohème fin-de-siècle qui, sous le masque de la facétie, dissimulaient un profond scepticisme vis-à-vis des normes du « bon goût » dominant, ainsi qu'un désir de transgresser les modèles culturels établis⁵³. Selon les termes de Grojnowski, « par leurs

⁵⁰ Jacques Heers donne une description de ces fêtes dans « Carnivals et fêtes des fous au Moyen-Âge », *Cuadernos del CEMYR*, n° 2, 1994, p. 167-181.

⁵¹ Le cercle étudiant des Hydropathes dirigé par Émile Goudeau se réunissait dès 1878 dans les cabarets du Quartier Latin pour chanter des poèmes qu'Oberthür décrit comme fantaisistes, ironiques et persifleurs (Oberthür, *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre*, p. 11). Le groupe sera renommé « les Hirsutes » en 1881 (*Ibid.*, p. 12) et assistera dès 1883 (soit quatre ans avant l'arrivée de Satie) aux soirées littéraires qu'organise Rodolphe Salis au Chat Noir (*Ibid.*, p. 25-26).

Les sources se contredisent au sujet des liens de Laforgue avec les poètes du Chat Noir. S'il n'est pas certain pour Scepi que Laforgue assistait aux soirées du Chat Noir (Scepi, *Poésie vacante*, p. 188), pour Oberthür, Laforgue est sans l'ombre d'un doute associé aux Hydropathes et aux Hirsutes et fréquentait comme eux le Chat Noir. Or, il est probable que Laforgue fréquentait l'univers plus vaste des cabarets parisiens avant son départ pour Berlin (Oberthür, *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre*, p. 78). Quoiqu'il en soit, Laforgue était apparemment un lecteur avide de la revue le *Chat Noir* (Scepi, *Poésie vacante*, p. 188).

⁵² Jules Laforgue, « Soir de carnaval », cité dans W. H. Bizley, « The Decadent Metropolis as Frontier Eliot, Laforgue and Baudelaire », *Theoria*, vol. 39, n° 68, 1986, p. 30.

⁵³ Daniel Grojnowski, « Laforgue fumiste : l'esprit de cabaret », *Romantisme*, vol. 19, n° 64, 1989, p. 6-7. « Étudiants, écrivains, comédiens, artistes et bohèmes s[e] rencontrent [au café] et s'y font entendre, interprètes de leurs propres écrits. Par leurs prestations ils font triompher la galéjade, ils discréditent les écrits sacralisés [...] Cet esprit de cabaret se conjugue avec la recherche de modèles culturels qui transgressent les normes et violentent le bon goût. On pense évidemment aux peintures idiotes [...] et [aux] refrains niais [...] qui font paraître dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie modernes. Laforgue est lui-même en

prestations, [ces étudiants, écrivains, comédiens, artistes et bohèmes] font triompher la galéjade⁵⁴ [et] discréditent les écrits sacralisés⁵⁵ ». La galéjade fait rire, comme l'œuvre de Satie qui en participe, par son caractère familier, sa façon exagérée et plaisante de donner à voir le monde.

Si le terme « fumisme », qui se popularise entre 1880 et 1885⁵⁶, est polysémique et tend à être récupéré par les critiques musicaux réactionnaires qui l'emploient pour discréditer les explorations des avant-gardes modernistes⁵⁷, nous continuerons néanmoins à l'utiliser ici selon l'acception qu'en donne Grojnowski. Le « fumisme » renvoie à un courant qui marquera profondément la culture des cabarets artistiques et, en l'occurrence, l'imaginaire de Satie, qui les fréquente assidûment au tournant du XX^e siècle.

Ainsi, si Pierrot est d'abord un personnage de la *commedia dell'arte* associé dans l'imaginaire français du XIX^e siècle au carnaval populaire⁵⁸, pour Willette, Laforgue et la bohème fin-de-siècle, il incarne plus spécifiquement l'esprit « fumiste » du cabaret, qui comporte lui aussi une dimension carnavalesque⁵⁹. L'association entre Pierrot et le « fumisme » devient explicite chez Willette, qui publie dès 1882 des planches intitulées « Pierrot fumiste » dans la revue du *Chat Noir*, un titre qu'un de ses lecteurs avides,

mal d'émancipation. Il a conscience du caractère hétéroclite d'une culture où s'entremêlent voix et références. Ses écrits sont cousus de pièces rapportées, il s'arlequine comme d'autres s'encoquinent. Amateur de fêtes foraines [...], habitué des cirques [et] des cafés-concerts, il aspire à posséder sa langue d'une façon "clownesque". Et de commenter : "J'ai tant passé de soirées méditatives dans ces endroits-là que c'est devenu [...] le cadre naturel des floraisons de ma cervelle anomaliflore⁵³" » (*Ibid.*)

⁵⁴ Galéjade : « Terme usité [...] pour désigner une façon exagérée et plaisante de raconter ou de peindre les choses ». « Galéjade », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, vol. 8, Paris, Hachette, 1932. (Consulté sur ARTFL dictionnaires d'autrefois).

⁵⁵ Grojnowski, « Laforgue fumiste », p. 6-7.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Ann-Marie Hanlon, « Satie and the Meaning of the Comic » dans Caroline Potter (éd.), *Erik Satie : Music, Art and Literature*, Londres, Routledge, 2013, p. 30.

⁵⁸ Théophile Gautier l'associe notamment au carnaval vénitien, comme l'atteste cet extrait des « Variations sur le carnaval de Venise » qu'il publie en avril 1849 dans le *Revue des deux mondes*. Dans sa troisième variation, intitulée « Carnaval », Pierrot figure aux côtés des autres personnages de la *commedia dell'arte* (Colombine, Scaramouche, Arlequin) à l'occasion du carnaval de Venise : « Venise pour le bal s'habille. / De paillettes tout étoilé / Scintille, fourmille et babille / Le carnaval bariolé. / Arlequin, nègre par son masque, / Serpent par ses milles couleurs, / Rosse d'une note fantasque / Cassandre, son souffre-douleurs [*sic*]. / Battant de l'aile avec sa manche, / Comme un pingouin sur un écueil, / Le blanc Pierrot, par une blanche, / Passe la tête et cligne l'œil. ». Théophile Gautier, « Variations sur le carnaval de Venise », *Revue des deux mondes*, vol. 2, n° 2, avril 1849, p. 341.

⁵⁹ Couturier, « Du lieu commun à la communauté », p. 99.

l'écrivain Jules Laforgue (1860-1887), reprendra comme titre pour une de ses courtes œuvres en prose⁶⁰.



Illustration 2 : Une planche de Willette publiée dans la revue du Chat Noir en mars 1882

Adolphe Willette, *Le Chat Noir*, n° 11, 25 mars 1882.

Dans le *Pierrot fumiste* de Laforgue, Pierrot finit par consommer son union avec un autre personnage de la *commedia dell'arte*, Colombine, qui, sous la plume de l'écrivain, se transforme en une « ingénue de 19 ans⁶¹ » qui suscite le désir érotique de Pierrot. Si on pouvait voir une certaine lascivité dans l'étreinte du Pierrot et de la Colombine de Willette,

⁶⁰ *Ibid.*, p. 99. Scepti mentionne lui aussi l'intérêt marqué de Laforgue pour la revue du Chat Noir « [L]es premiers essais critiques [de Laforgue] ainsi que certains fragments de [s]a correspondance montrent qu'il n'a pas été sourd à la tonitruance des fumistes. Il [...] s'enquiert des productions du Chat Noir. Amateur de couacs et de boniments farceurs, il accorde une attention intelligente au discours alternatif que des jeunes bohèmes [...] diffusent sur la scène des cabarets comme dans les feuillets de revues marginales » (Scepti, *Poésie vacante*, p. 188).

⁶¹ Jules Laforgue, *Pierrot fumiste*, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1927, non paginé.

le Pierrot de Laforgue bascule dans un registre licencieux⁶² qui, comme la sexualité qu'évoquent les œuvres composées par Satie pour le music-hall (voir chapitre 3), se veut iconoclaste⁶³. Et pour cause : les œuvres populaires de Satie, au même titre que le Pierrot laforguien, le *Parce domine* de Willette au Chat Noir⁶⁴ et, par extension, tout le carnaval du bohémien, vont faire l'objet d'une violente réprobation morale par les critiques, l'*establishment* et les milieux académiques, comme le rappellent ces vers clairvoyants de Jules Laforgue :

Ne leur jetez pas la pierre, ô
Vous qu'affecte une jarretière!
Allez, ne jetez pas la pierre
Aux blancs parias, aux purs pierrots⁶⁵!

Selon Robert Orledge, il existerait, de l'aveu même de Satie, une similitude entre la démarche facétieuse de ce dernier et celle des poètes du courant « fantaisiste⁶⁶ » (avec lesquels il est notamment possible de rapprocher Jean Cocteau⁶⁷) dont l'esthétique s'arrime à celle du fumisme de cabaret de Jules Laforgue (1860-1887), que les fantaisistes choisissent comme figure tutélaire⁶⁸. Satie prête lui aussi sa poétique au thème du carnaval, dans une courte pièce pour piano qu'il ne publie qu'en 1914 dans son recueil *Sports et divertissements* et qui connote, peut-être, une certaine nostalgie des pantalonnades lunaires de sa jeunesse au Chat Noir (voir **exemple 2**).

⁶² Comme l'attestent les dernières lignes de l'œuvre (au demeurant singulièrement misogynes) : « Il usa de sa dernière nuit de mari, l'éreinta d'amour comme un taureau, puis au matin, sifflotant, sifflotant comme si rien ne se fût passé, il fit ses malles et partit pour le Caire, lui serrant la main, l'embrassant avec des larmes : Je t'aimais bien; tu aurais été la plus heureuse des femmes, mais on ne m'a pas compris. Te voilà veuve irremariable. Et il partit léger et ricanant, dansant son compartiment, à chaque station. » *Ibid.*, non paginé.

⁶³ Et misogyne.

⁶⁴ L'extrait biblique auquel l'œuvre de Willette renvoie relate les mots d'un peuple courroucé par Dieu : « Épargne Seigneur, épargne ton peuple / Ne sois pas irrité éternellement contre nous » (*Parce domino, parce populo tuo / Ne in aeternum iscais nobis*)

⁶⁵ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, vol. 2, n° 3, textes édités par Jean-Louis Debauxe, Lausanne, L'âge d'Homme, 1986-2000, p. 85, cité dans Nils Couturier, « Du lieu commun à la communauté », p. 95. C'est moi qui souligne.

⁶⁶ Orledge mentionne notamment Tristan Klingsor et Francis Carco au nombre des influences littéraires de Satie. Orledge, *Satie the Composer*, p. 2. Carco est un fervent admirateur de la poésie grotesque de François Villon : « Poète en vers, poète en prose, qui n'est pas poète à cet âge où le souvenir de François Villon met comme une auréole au front de la bohème moderne? ». Francis Carco, *De Montmartre au Quartier Latin : Souvenirs de Francis Carco*, Paris, Albin Michel, 1927.

⁶⁷ Gérard Prévot, « Laforgue, Jules (1860-1887) », *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jules-laforgue/>, consulté le 5 mai 2021.

⁶⁸ Robert Orledge, *Satie the Composer*, p. 2.

Le carnaval

Erik Satie

Léger

Voici un masque mélancolique.

pp
Les confettis descendent!

p

2 *f*
Un pierrot ivre fait le malin.

p
Arrivent de souples dominos.

3
On se bouscule pour les voir.

– Sont-elles jolies?

p
sec
f

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system is marked 'Léger' and 'pp' (pianissimo). The second system starts with a '2' and is marked 'f' (forte). The third system starts with a '3' and includes dynamic markings 'p', 'sec' (secco), and 'f'. Lyrics are written above the treble staff, and some are written below the bass staff.

Exemple 2 : Composition sur le thème du carnaval, *Sports et divertissements* (1914), « Le carnaval » (non mesuré)

Erik Satie, *Sports et divertissements*, 21 courtes pièces pour piano, Paris, Publications Lucien Vogel, 1925.

Dans le « Le carnaval » de Satie pleuvent les confettis; la foule se bouscule. La mélancolie baigne la mascarade populaire. Le Pierrot de Satie est ivre, comme la bohème au Chat Noir. Sous la plume du compositeur et à l’instar du malin farceur fumiste de Willette, le personnage de la *commedia dell’arte* se comporte comme un véritable turlupin. Pierrot pose par ailleurs une question qui a trait au beau, une interrogation dont le sens est peut-être au fond esthétique : « sont-elles jolies? ». Les « dominos » qui captent l’attention des fêteurs sont une robe à capuchon noire ou rose, un costume typiquement revêtu par les femmes au bal masqué⁶⁹ (voir **illustrations 3** et **4**). Ces dominos deviennent, par métonymie, les femmes elles-mêmes, voire peut-être autant de Colombines que les Pierrots brûlent d’enlacer à l’occasion d’une danse carnavalesque. Satie frôle, là où Laforgue ne rougit pas, le registre de l’excitation des passions amoureuses : les souples danseuses avivent la curiosité et attirent les regards. Il semble par ailleurs qu’un des *topoi* répandus dans l’iconographie des dominos de carnaval montre une femme quittant son mari lui-même endormi au moment du départ de sa compagne vers les plaisirs interdits du bal masqué (voir **illustration 3**), conférant de ce fait une connotation potentiellement licencieuse au symbole employé par Satie (qui évoque peut-être ici l’adultère?).

⁶⁹ Entre autres acceptions, le terme « domino » peut désigner un « costume de bal masqué ou [un] costume qui consiste en une robe avec un capuchon ou camail. Domino noir. Domino rose. ». « Domino » dans Émile Littré (éd.), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873.



Illustration 3 : Domino noir, femme quittant son mari endormi pour le bal masqué⁷⁰



Illustration 4 : Domino rose, costume de bal masqué⁷¹

⁷⁰ Image consultée sur <https://www.wikidata.org/wiki/Q255938> le 27 mai 2021.

⁷¹ Image consultée sur <https://fr.wiktionary.org/wiki/domino> le 27 mai 2021.

L’imaginaire fantaisiste de Satie présente plusieurs intersections avec la bouffonnerie transgressive de Laforgue, notamment en ce qui concerne le choix des thèmes et des symboles ayant trait à l’imaginaire carnavalisé. Laforgue décèdera néanmoins quelques mois après l’arrivée de Satie au Chat Noir en décembre 1887 : il est peu probable que les deux artistes se soient rencontrés. Pour Scepi, le « chahut laforguien » transite par le rythme guilleret de la chansonnette populaire, qui se dégage par exemple de ces vers du poème « Les plaintes » de Laforgue :

Falot, falote⁷²!
Et c’est ma belle âme en ribotte⁷³,
Qui se sirote et se fait mal,
Et fait avec ses grands sanglots,
Sur les beaux lacs de l’Idéal
Des ronds dans l’eau! Falot, falot⁷⁴!

Un même souffle guilleret traverse l’œuvre de Satie, dont l’œuvre regorge de citations de chansonnettes populaires ou enfantines – telles que « Maman, les p’tits bateaux » et « La Carmagnole » dans ses *Descriptions automatiques* (1913), « Il était un’ bergère » dans ses *Embryons desséchés* (1913), « Nous n’irons plus au bois » dans ses *Chapitres tournés en tous sens* (1913), « Le bon roi Dagobert » et « Malbrough s’en va-t-en guerre » dans ses *Vieux sequins et vieilles cuirasses* (1913), etc.⁷⁵ Comme Laforgue et son *Pierrot fumiste*, Satie bascule parfois également dans le registre paillard (voir chapitre 3). On retrouve çà et là dans l’œuvre de Satie diverses allusions sexuelles, comme par exemple une citation dans le Final du premier acte du ballet *Relâche* (1924) de la mélodie populaire « Père Dupanloup », une chanson grivoise qui circulait à l’époque pour évoquer la morale sexuelle déviante de l’évêque d’Orléans, Monseigneur Félix Dupanloup⁷⁶.

⁷² Falot / falote : « plaisant, drôle, grotesque ». « Falot » dans Littré (éd.), *Dictionnaire de la langue française*. C’est moi qui souligne.

⁷³ Ribote : « excès de table et de boisson ». « Ribote » dans Yves Garnier, Line Karoubi et Mady Vinciguerra (éd.), *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2008, p. 891.

⁷⁴ Cité dans Scepi, *Poésie vacante*, p. 185-187.

⁷⁵ Voir notamment Alan M. Gillmor, « Musico-poetic Form in Satie’s “Humoristic” Piano Suites (1913-1914) », *Revue de musique des universités canadiennes*, n° 8, 1987, p. 40-42 pour une liste plus complète des différentes citations employées par Satie dans ses suites pour piano humoristiques.

⁷⁶ Voici les paroles : « Le père Dupanloup monte en ballon / Le père Dupanloup monte en ballon / À cinq cents mètres dans l’atmosphère / Ses couilles pendaient encore par terre / Ah oui ah oui vraiment / Le père Dupanloup est un cochon ». Marcel Cohen, « Strophes de chansons françaises », *Periodical Archive Online*, 1949, p. 35. L’indice de la circulation de cette chanson paillarde est donné dans « On dit ce qu’on dit », *La vie parisienne*, 19 juillet 1924, p. 609 : « Mais, au fait, n’y a-t-il pas sur Mgr Dupanloup une chanson

Exemple 3 : Thème inspiré de la chanson paillarde « Père Dupanloup », *Relâche* (1924), acte 1, « Final » (mes. 8-16)

Erik Satie, *Relâche*, ballet instantanéiste sur un texte de Francis Picabia, Paris, Rouart, Lerolle & C^{ie}, 1926.

célèbre? ». Les paroles complètes de cette chanson parodique sont retranscrites dans Carole Boulbès, *Relâche : Dernier coup d'éclat des Ballets suédois*, Paris, Les presses du réel, 2017, p. 223.



L'père Du-pan - loup monte en bal - lon (L'père Du-pan - loup monte en bal - lon)

lon) L'père Du-pan - loup monte en bal - lon (L'père Du-pan - loup monte en bal - lon)

lon) À cinq cents mètres dans l'at - mo - sphè - re Ses couilles pen - daient dé-jà par

ter - re Ah oui! Ah oui vrai - ment L'père Du-pan - loup est un co - chon.

Exemple 4 : Extrait de la chanson paillarde « Père Dupanloup⁷⁷ »

À l'instar des faloteries de Laforgue et de son âme en débauche, Satie chante lui aussi l'ivresse des plaisirs carnavalesques, comme dans la troisième de ses *Quatre petites mélodies* (1920), qui reprend le texte d'une chanson à boire anonyme datant du XVIII^e siècle⁷⁸ :

C'est mon trésor, c'est mon bijou le joli trou par où
 Ma vigueur se réveille...
 Oui je suis fou, fou, fou
 Du trou de ma bouteille⁷⁹

La poésie de Satie et celle de Laforgue, en s'inspirant des chansons des rues, du masque comico-sérieux des spectacles de cabaret, de la pitrerie, portent la marque de la culture comique moderne; toutes deux jettent un commun regard vers le côté sordide et populaire

⁷⁷ Nous reproduisons la mélodie retranscrite par Jean-Baptiste Voinet sur <https://www.partitions-domaine-public.fr/>. Les paroles sont issues de Cohen, « Strophes de chansons françaises ».

⁷⁸ Orledge, « Satie, Erik », *Grove Music Online*.

⁷⁹ Paroles d'une chanson à boire anonyme du XVIII^e siècle, reproduites dans Erik Satie, *Quatre petites mélodies* [1920], « III. Chanson », partition pour voix et piano, Paris, Éditions de la Sirène, 1922.

du quotidien⁸⁰. La prédilection de Satie et de Laforgue pour l'ironie aboutit aux mêmes paradoxes, et leur syncrétisme réunit les éléments contraires que sont le sérieux de la culture officielle et son inversion dans le carnaval, opposés qu'elle finit par hybrider. L'esthétique de Satie fonctionne avec (et par) l'humour : c'est dans un esprit de farce qu'il assemble le savant et le populaire. La blague de Satie et sa fantaisie tapageuse cherchent à renverser l'édifice des discours dominants⁸¹.

Bacchanales modernes au creux des bas-fonds populaires

L'œuvre de Satie est donc, comme celle des poètes fumistes, un pied de nez au confort du tracé bourgeois, aux sentiers battus ainsi qu'à la mondanité de la réseautique des institutions d'État et leur empêchement dans la règle d'autorité scolastique du système français. Satie passe ses nuits de jeunesse à boire au Chat Noir, au Rat Mort, au Tréteau de Tabarin et à la Lune Rousse. Il bascule souvent avec ses amis de la bohème dans l'antimonde carnavalesque des plaisirs populaires. Ornella Volta souligne le goût « indéniable⁸² » d'Erik Satie pour la boisson. Après tout, ne peut-on pas, pour Satie, « selon sa fantaisie ne choisir que ce qui est rigolo⁸³ »? Les nuits de bohème, c'est le Pierrot lunaire sordide français, mais c'est aussi la fête. Volta raconte que le chansonnier montmartrois Vincent Hyspa, pour qui Satie était alors pianiste-accompagnateur, avait résolu d'enfermer son musicien dans sa chambre pour l'empêcher de boire avant leurs tournées nocturnes au Tréteau de Tabarin en 1900⁸⁴ (voir chapitre 2). On retrouve également une note au hasard des écrits de Satie, qui rappelle les dangers de l'absinthe : « Qui boit de l'absinthe, se tue par gorgées⁸⁵ ». C'est d'une cirrhose du foie que mourra Satie, comme bien d'autres

⁸⁰ Cette comparaison s'inspire de la description donnée par Scepi de la démarche de Laforgue. Scepi, *Poésie vacante*, p. 186-187.

⁸¹ Cette remarque s'alimente aux propos de Scepi au sujet de la blague laforguienne. Pour Scepi, « subvertissant l'esprit de sérieux, la blague se définit comme un mouvement destructeur, historiquement déterminé, qui introduit, dans l'édifice des valeurs et des discours dominants, un principe de chaos. Elle entraîne la fantaisie du côté du chahut et du tapage; elle ouvre à la plaisanterie bouffonne et à ses dérivés l'espace de la transgression ». *Ibid.*, p. 188)

⁸² Voir la note de Volta dans Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Volta, p. 262.

⁸³ *Ibid.*, p. 157.

⁸⁴ Voir la note de Volta dans *Ibid.*, p. 262.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 157.

hédonistes de son temps⁸⁶. Satie entre dans le siècle avec Dionysos, dont le souffle anime les cabarets populaires parisiens⁸⁷.

L'effusion culturelle du cabaret, son ivresse et son rire moderne soulagent le trop-plein de rationalité d'une société qui s'accélère. Dans la culture comique populaire qui anime les soirées de cabaret à Montmartre, l'imagerie irrévérencieuse de la fête des fous et les symboles du carnaval (qui est le *lieu du peuple*) redeviennent disponibles et offrent divers *topoi* comme celui du monde inversé, récurrent tant dans la culture populaire⁸⁸ que dans les productions artistiques du Chat Noir et dont Satie s'empare pour édifier sa critique de la culture académique officielle (voir chapitre 2). Comme on l'a vu en introduction, le carnaval et ses symboles facétieux offrent une voie à la déraison et au désordre recherchés par la bohème et les avant-gardes modernistes. Le rire ironique de Satie s'alimente au burlesque de la culture comique populaire européenne, qui porte en elle, jusqu'à l'orée du XX^e siècle, les symboles des carnivals et de la fête du peuple.

Selon l'anecdote de son camarade Contamine de Latour, Satie aurait tenu à mettre en scène par un amusant rituel son renoncement définitif au tout-prêt bourgeois en liquéfiant ses habits bourgeois :

Un jour, il prit ses vêtements, les roula en boule, s'assit dessus, les traîna sur le plancher, les piétina, les aspergeant de toutes sortes de liquides jusqu'à les transformer en de véritables loques. Il défonça son chapeau, creva ses chaussures, déchira sa cravate, remplaça son linge fin par d'affreuses chemises en pilou. Il cessa de soigner sa barbe et laissa pousser ses cheveux⁸⁹.

Ainsi, comme nous l'apprend Latour, Satie se laisse désormais pousser les poils : il porte les cheveux longs, comme ses comparses du Chat Noir et à l'instar du poète des bas-fonds du Moyen Âge François Villon⁹⁰ (1431- ca. 1463), que la bohème élit dès les années 1840

⁸⁶ Voir la note d'Ornella Volta dans *Ibid.*, p. 262.

⁸⁷ Marie-Georges Lonnoy, « Arès et Dionysos dans la tragédie grecque : Le rapprochement des contraires », *Revue des études grecques*, vol. 98, n° 465, 1985, p. 67. Selon Lonnoy : « C'est par le souffle que Dionysos communique le délire aux Bacchantes : "D'un bond elles traversaient le torrent du vallon et les escarpements, rendues folles par le souffle du dieu" ». (La dernière citation est de Jeanne Roux, *Commentaire des Bacchantes d'Euripide*, Paris, 1972, p. 1093-1094, cité dans Lonnoy, *Revue des études grecques*, p. 67.)

⁸⁸ Barbara A. Babcock (éd.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, New York/Londres, Cornell University Press, 1972, p. 16.

⁸⁹ Contamine de Latour, cité dans Ornella Volta, *Erik Satie*, Paris, Hazan, 1997, p. 21-22.

⁹⁰ Sur ses portraits, Villon est typiquement représenté avec les cheveux longs.

comme icône littéraire⁹¹. Villon est le premier poète célébré par Théophile Gautier (qui arbore, comme Satie, de longs cheveux et une barbe broussailleuse) dans son recueil *Les grotesques* (1844), où il le décrit comme suit : « Villon, avec son teint de bohème, ses longues mains sèches, près prenant comme glu; son habit déchiqueté, à barbe d'écrevisse et dépenaillé [...] Villon courant les mauvais lieux⁹² ». Pour Bakhtine, qui mentionne *Les grotesques* de Gautier dans sa revue de littérature, les poils remplissent une fonction symbolique dans l'imagerie grotesque du corps, en opposition au canon classique qui, au contraire, en recherche la pureté : le corps classique au goût des bourgeois est, selon Bakhtine, un corps achevé, autonome, dont on a voulu retirer « toutes les saillies et pousses⁹³ ».



Illustration 5 : Portrait de François Villon (gravure sur bois⁹⁴)

⁹¹ Seigel, *Paris bohème*, p. 34.

⁹² Théophile Gautier, *Les grotesques*, Paris, Dessessart éditeur, 1844, p. 48

⁹³ Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire*, p. 38.

⁹⁴ Gravure sur bois figurant en tête des œuvres de Villon publiées par Jean Tréperel en 1497, image consultée sur https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Fran%C3%A7ois_Villon/1002907.

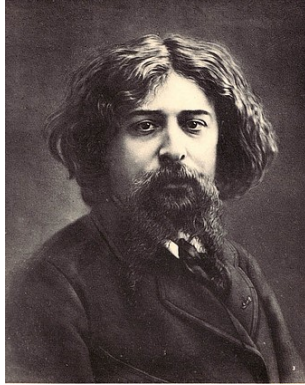


Illustration 6 : Portrait de Théophile Gautier⁹⁵



Illustration 7 : Portrait d'Erik Satie par Suzanne Valadon (1893)⁹⁶

Si, sur ses portraits, Villon a les cheveux longs, dans la description qu'en dresse Gautier, il est d'abord un voyou qui court les mauvais lieux. « Les jeux de Villon étaient piperies, voleries, repues franches dans les bons lieux et autres, batailles avec le guet et les bourgeois⁹⁷. » Villon demeure aujourd'hui connu comme un véritable paria⁹⁸. À l'instar de

⁹⁵ Image consultée sur <https://www.librarything.fr/topic/321857>.

⁹⁶ Image reproduite dans Volta, *Erik Satie*, p. 47.

⁹⁷ Gautier, *Les grotesques*, p. 14.

⁹⁸ Villon est connu pour ses nombreux crimes (meurtres, vols, etc.) et pour sa tendance à s'associer avec les divers marginaux, escrocs, truands et malfaiteurs de l'époque. Jacqueline Cerquiglioni-Toulet, « Villon,

la bohème littéraire et artistique parisienne qui encense l'œuvre de Villon, la poésie de Satie côtoie les filous des bouges et lance, elle aussi, un regard poétique vers les bas-fonds. Satie entre en proximité avec ce monde et ses vices alors qu'il travaille au tournant des années 1900 comme musicien au café-concert et au music-hall (voir chapitre 3).

Comme la bohème montmartroise, Satie valorise la figure du vagabond, qui symbolise pour eux le refus de l'ordre et de la norme bourgeoise⁹⁹. Selon l'historien de la culture Dominique Kalifa, plusieurs liens structurels unissent la bohème fin-de-siècle aux bas-fonds populaires de Paris. Tant les filous des bas-fonds que la bohème qui les côtoie se meuvent dans des contrées incertaines et des espaces d'ombres; tous deux sont nomades et urbains, n'admettent ni la stabilité ni la règle bourgeoise, et se fondent dans la marge¹⁰⁰. Si la première bohème des années 1840 du Quartier Latin est encore attachée au romantisme noir et témoigne d'un intérêt marqué pour les sujets en lien avec les bas-fonds parisiens, la seconde génération de bohème dans laquelle s'inscrit Satie à Montmartre est encore plus portée vers les marges. Elle est d'ailleurs, selon Kalifa, davantage inclusive : elle admet désormais par exemple dans son imagerie les prostituées ou les « cocottes » [*sic*] pourtant délaissées par la bohème romantique de la génération antérieure¹⁰¹. La « cocotte » [*sic*] et la demi-mondaine apparaissent d'ailleurs chez Satie, qui les intègre parmi ses différentes inspirations tirées des univers du music-hall, notamment dans ses esquisses initiales pour *La belle excentrique*¹⁰² (1920), dont il fait la publicité autour du Groupe des Six (nous y reviendrons au chapitre 3). L'œuvre de Satie s'apparente ainsi à une blague de « fumiste », mais également à un chahut¹⁰³ tapageur qui emprunte aux spectacles et aux danses populaires du café-concert et du music-hall (quadrilles parodiques, polkas des bals populaires ou chahut des bastringues, cancan parisien et cakewalk américain), danses

François », *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/francois-villon/> consulté le 10 mai 2021.

⁹⁹ Dominique Kalifa, *Les bas-fonds : Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 249

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 242-243.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 242 et p. 248.

¹⁰² L'examen des croquis initiaux de *La belle excentrique* par Satie mentionnés en annexe dans Potter (éd.), *Erik Satie : Music, Art and Literature*, révèle que les titres des mouvements initialement prévus par Satie étaient 1. « 1900 : Marche pour une Grande Cocotte », 2. « 1910 : Élégance du cirque (Écuyère) » et 3. « Cancan moderne ».

¹⁰³ Le chahut est défini comme une « sorte de danse assez peu décente pour que la police l'interdise dans les lieux publics ». « Chahut » dans Émile Littré (éd.), *Dictionnaire de la langue française*, vol. 1, Paris, Hachette, 1873. Consulté sur ARTFL.

carnavalesques jugées « indécentes » par la morale la plus tempérante de la France de l'époque.

Une décision judiciaire reproduite dans la *Gazette des tribunaux* condamnait en 1844, soit près de cinquante ans avant les fredaines de Satie au Chat Noir, le chahut comme une danse peu désirable « manifest[ant] une corruption profonde [et] mena[çant] de pénétrer dans toutes les classes de la société¹⁰⁴ » – un stigmatisme dont les échos retentiront jusqu'au début du siècle suivant, en dépit des politiques culturelles plus permissives de la Troisième République. Or, si le rire subversif et les emprunts iconoclastes à la culture populaire perturbent les autorités et constituent des éléments centraux sur lesquels repose la poétique de la bohème des cabarets parisiens en plusieurs points analogues à celle de Satie, cette démarche et l'estompement des hiérarchies culturelles qui la caractérise s'inscrivent dans une tendance bien antérieure au tournant du XX^e siècle. Le syncrétisme entre l'art « savant » et la culture des spectacles de rue, des fêtes et des carnivals de la tradition populaire est déjà monnaie courante dans la littérature française de la Renaissance dont s'inspire l'imaginaire de Satie.

Les jeux gargantuesques de Satie et la gigantomachie populaire obscène de François Rabelais

Outre les écrivains d'avant-garde tels que Jules Laforgue et Jean Cocteau qui, on l'a vu plus haut, ont exercé une influence considérable sur l'œuvre de Satie, il importe d'ajouter au nombre des inspirations littéraires de Satie une autre figure moins contemporaine, mais tout aussi déterminante pour le développement de sa pensée esthétique et de sa démarche compositionnelle iconoclaste : celle de l'écrivain du XVI^e siècle François Rabelais. L'admiration vouée par Satie aux audaces de Rabelais paraît sans conteste, lui qui multiplie dans ses œuvres les allusions à l'imaginaire rabelaisien (notamment dans *Trois petites pièces montées* [1919] et dans *Socrate* [1919], comme nous le verrons à l'instant).

¹⁰⁴ *Gazette des tribunaux*, 2 avril 1844, cité dans Renaud Lejosne-Guignon, « Les chahuts de Rimbaud, Seurat et Marinetti : Un music-hall de la cruauté », *Parade sauvage*, 2020, n° 31, p. 243. La même décision de justice aurait condamné une jeune ouvrière pour avoir dansé le chahut, une danse interdite par la police sous le Second Empire. Cette même danse réapparaîtra au café-concert et au music-hall dès les années 1880 (*Ibid*, p. 243)

De plus, d'innombrables analogies unissent l'œuvre de Satie à celle de Rabelais. Par exemple, les écrits de Rabelais, comme les compositions de Satie, versent à la fois dans les registres « savant » et « populaire ». En ce sens, ils sont paradoxaux, voire oxymoriques¹⁰⁵. Il semble par ailleurs que l'œuvre littéraire syncrétique de Rabelais ait été tout aussi polémique que celle de Satie, avec laquelle elle partage une commune tendance à déjouer les canons officiels et à estomper les frontières entre les genres savants et populaires par leur fusion ou leur hybridation. En l'occurrence, Bakhtine décrit Rabelais comme un auteur carnavalesque, dont les farces, le rire et les échos populaires ont su triompher des valeurs de la culture officielle, de son sérieux étouffant ainsi que du carcan de ses interdits et de ses tabous moraux¹⁰⁶ : une tendance qui rappelle à s'y méprendre la démarche humoristique et les cibles du compositeur d'avant-garde. Comme l'œuvre de Satie, qui de son vivant fut souvent la proie des critiques réactionnaires (comme on l'a vu en introduction), celle de Rabelais a été durement condamnée, notamment par les théologiens de la Sorbonne, pour sa trop grande licence, son obscénité et l'étroite proximité de son rire avec la culture populaire¹⁰⁷. De manière analogue, à près de quatre siècles d'intervalle, des reproches de même nature ont été adressés à l'œuvre de Satie. D'ailleurs, le critique Paul Bertrand, parmi tous les commentaires dépréciatifs qu'il adresse au ballet *Relâche* de Satie dans un article paru au mois de décembre 1924 dans la revue *Le ménestrel*, ne reproche-t-il pas justement (et assez sagacement, d'ailleurs) à l'œuvre son caractère rabelaisien?

Est-ce pour donner le change relativement à leur *indigence* chorégraphique que les Ballets Suédois ont imaginé de présenter un « numéro » qui participe à la fois de la charge d'atelier et du *music-hall*? Reconnaissons d'ailleurs que le public s'est, cette fois, assez franchement *diverti*.

Les auteurs seraient certainement les premiers conscrits qu'on semblât prendre au sérieux dans cette *pochade sans queue ni tête et qui affecte d'ailleurs de n'en pas avoir*. Elle ne vise

¹⁰⁵ Pour le théoricien de la littérature Gérard Defaux, deux représentations distinctes et paradoxales de la figure de Rabelais coexistent. Selon Defaux, Rabelais est célébré d'une part, dans l'imaginaire collectif français, comme un auteur « authentiquement populaire », ayant su libérer par son rire la littérature du carcan des interdits de la morale et de ses tabous officiels. D'autre part, Rabelais est également appréhendé par ses plus grands experts, au fait de la recherche récente (dont les travaux de Michel Jeanneret) comme un auteur incontestablement savant, dont l'œuvre se démarque par sa grande érudition. Gérard Defaux, *Rabelais agonistes : Du rieur au prophète (Études sur Pantagrue, Gargantua, Le Quart livre)*, Genève, Droz, 1997, p. 68-73.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰⁷ Yvan Loskoutoff, « Un étron dans la cornucopie : La valeur évangélique de la scatologie dans l'œuvre de Rabelais et de Marguerite de Navarre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 95, n° 6, 1995, p. 930.

à rien au-delà de l'instant qui passe, du désir de provoquer le rire, dont *Rabelais* disait qu'il est le « propre de l'homme » à l'égal du travail et de la pensée.

[...] Il serait vain de chercher à raconter *Relâche*, à fixer les péripéties de cette action où l'on voit des gigolos en frac et une danseuse rondelette qui se déshabille en scène et dont la quasi-nudité est constellée de petits miroirs renvoyant mille reflets dans les yeux des spectateurs [...].

[...] La musique de M. Erik Satie se révéla, parmi les multiples éléments du spectacle, comme le plus *parfaitement négligeable*. L'auteur le voulut d'ailleurs ainsi, semble-t-il, et il y réussit à merveille¹⁰⁸.

Le théoricien de la littérature Gérard Defaux décrit Rabelais comme un « Bacchus ivre et rieur, ripailleur, impénitent, compagnon volontiers obscène et scatologique, inépuisable conteur d'histoires grasses et vulgaires, moine mécréant et révolté, défroqué et toujours en goguette, obsédé de la cornucopique braguette¹⁰⁹ ». Cette description rappelle la démarche tournée vers le populaire, le vulgaire et le carnavalesque de Satie qui, comme la bohème du Chat Noir et ses poètes « fumistes », admirait le génie de Rabelais¹¹⁰. Ainsi, le rire populaire et grotesque de Rabelais semble avoir été admiré par les artistes des cabarets artistiques parisiens, qui célébraient en général la marge, les bas-fonds et la licence des artistes de « second ordre ». Théophile Gautier, dans son ode au canon grotesque, présente l'œuvre des « poètes du second ordre » comme une voie vers la « trouvaille » et la « délivr[ance] des extases convenues¹¹¹ » :

Dans les poètes du second ordre vous retrouverez tout ce que les aristocrates de l'art ont dédaigné de mettre en œuvre : le grotesque, le fantasque, le trivial, l'ignoble, la saillie hasardeuse, le mot forgé, le proverbe populaire, la métaphore hydropique, enfin tout le mauvais goût avec ses bonnes fortunes, avec son clinquant, qui peut être de l'or, avec ses grains de verre, qui risquent d'être des diamants. Ce n'est guère que dans le *fumier* que se trouvent les perles¹¹².

Or, le fumier et ses perles n'ont pas toujours bon goût. C'est pour obscénité que la faculté de théologie de la Sorbonne condamne au XVI^e siècle pour la première fois le

¹⁰⁸ Paul Bertrand, « La semaine musicale », *Le Ménestrel*, 12 décembre 1924. C'est moi qui souligne.

¹⁰⁹ Defaux, *Rabelais agonistes*, p. 68.

¹¹⁰ On trouve notamment un hommage à Rabelais à la toute fin d'un numéro de la revue du Chat Noir datant du mois de septembre 1893 : « L'illustre Compagnie du Chat Noir, par la volonté du Destin [...] s'est consacrée aux Muses et à la Joye [...] pour honorer Aristophane, Rabelais et les maîtres peintres et sculpteurs ». *La revue illustrée du Chat Noir*, 2 septembre 1893, n° 36, p. 7.

¹¹¹ Théophile Gautier, *Les grotesques*, p. 3.

¹¹² Gautier, *Les grotesques*, p. 5. C'est moi qui souligne.

Pantagruel de Rabelais¹¹³. Et pour cause : le corps populaire de Rabelais est scatologique. Pour Bakhtine, l'œuvre de Rabelais recueille toute la sagesse de la tradition comique populaire, des « simples », des fous, des bouffons et des sots du carnaval : sa démarche iconoclaste est irréconciliable avec le dogmatisme, l'autorité et le sérieux des institutions culturelles officielles¹¹⁴. Par sa réhabilitation de l'humour populaire, des facéties carnavalesques, de la licence, du « bas langage » et, surtout, d'esthétisation de la matière fécale, la poésie de Rabelais s'appréhende comme un véritable effort de profanation des canons artistiques et littéraires. Dans le huitième chapitre de *La vie très horripilante du grand Gargantua, père de Pantagruel* (1534), le géant de Rabelais, Gargantua, se prête à la recherche du « torchecul » idéal : une méditation bien loin des préoccupations métaphysiques des théologiens de l'époque. Le personnage de Rabelais, par de telles réflexions, ne se trouve ni en prière, ni en odeur de sainteté :

Je me torchai après (dit Gargantua) d'un couvre-chef, d'un oreiller, d'une pantoufle, d'une gibecière, d'un panier. Mais ô le mal plaisant torchecul. Puis d'un chapeau. Et notez que des chapeaux les uns sont ras, les autres à poil, les autres veloutés, les autres taffetassés, les autres satinés. Le meilleur de tous est celui de poil. Car il fait très bonne abstersion¹¹⁵ de la matière fécale.

[...] Mais concluant je dis et maintiens, qu'il n'y a tel torchecul que d'un oison bien dumeté, pourvu qu'on lui tienne la tête entre les jambes. Et m'en croyez sur mon honneur. Car vous sentez au trou du cul une volupté mirifique, tant par la douceur d'icelui dumeté, que par la chaleur tempérée de l'oison, laquelle facilement est communiquée au boyau culier et autres intestines, jusqu'à venir à la région du cœur et du cerveau. Et ne pensez que la béatitude des Héros et semi-dieux qui sont par les champs Élysées soit en leur Asphodèle ou Ambrosie. [...] Elle est (selon mon opinion) en ce qu'ils se torchent le cul d'un oison¹¹⁶.

Les représentations rattachées au « cul », aux fèces, aux flatulences ou à la région du bas-corps en général alimentent du topos du monde à l'envers qui caractérise l'imaginaire du carnaval, où « le cul se retrouve par-dessus tête¹¹⁷ ». Elles participent du grotesque, suscitent le rire, mais constituent également un affront aux mœurs « civilisées » et aux

¹¹³ Loskoutoff, « Un étron dans la cornucopie », p. 930.

¹¹⁴ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 9-10.

¹¹⁵ Terme médical. « Abstersion, absterger » : nettoyer. « Abstersion » dans Jean-François Féraud (éd.), *Dictionnaire [sic] critique de la langue française*, vol. 1, 1787, consulté sur ARTFL dictionnaires d'autrefois.

¹¹⁶ François Rabelais, *La vie très horripilante du grand Gargantua* [1534], traduit de l'ancien français par Claude Blum, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2008, p. 78-79.

¹¹⁷ Michel Biard et Pascal Dupuy, « Entre scatologie et fantasmes sexuels, le cul et son imaginaire », *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 361, 2010, p. 1-2. « Le mot “cul” marque [...] de sa présence tout un vocabulaire et un imaginaire qui tiennent à la jouissance du monde à l'envers cher au carnaval, lorsque le cul se retrouve par-dessus tête, mais aussi à toute une prose qui aime à employer des mots et expressions appartenant au registre du “bas langage”. » (*Ibid.*, p. 2)

convenances de l'étiquette mondaine¹¹⁸. Gargantua préfère se « torcher le cul¹¹⁹ » avec les chapeaux à poil, avoue-t-il, alors que Satie adopte les chemises en pilou qu'il revêt, comme se remémore Contamine de Latour, pour se fondre à la bohème du Chat Noir et qui, par l'aspect duveté de sa laine ou son coton pelucheux¹²⁰, se veulent abjectes, crasseuses et contraires à l'étiquette vestimentaire bourgeoise (Kalifa parle lui-même de la « bohème crottée¹²¹»). Elles rappellent la pilosité corporelle du compositeur comme autant de saillies érigées, peut-être, contre la norme d'hygiène bourgeoise.

L'imaginaire de la merde qui attire sur Rabelais la foudre des théologiens n'est au demeurant pas étranger à l'œuvre populaire de Satie, ni même à celle de ses successeurs du groupe des Six qui se réclament de la démarche du compositeur d'avant-garde (voir chapitre 3). Si la scatologie est l'un des lieux communs de la facétie populaire, elle se trouve par ailleurs également explorée par le chansonnier Vincent Hyspa, qu'accompagne Satie au Tréteau de Tabarin (voir au chapitre 2 l'analyse d'*Une séance à la Haute-Cour du roi Pétaud* [ca. 1899] de Satie). Le rire suscité par les blagues scatologiques d'Hyspa auprès des publics populaires du Tréteau ne va d'ailleurs pas sans rappeler celui provoqué par les divertissements pour le moins « vulgaires » que présentaient sur la scène des différents lieux de plaisir parisiens le « pétomane » Joseph Pujol (1857-1945). Ce « flatuliste » marseillais amusait notamment les foules par sa pratique peu conventionnelle du flutiau, un instrument à vent dont il parvenait à tirer par ses flatulences diverses mélodies populaires (« Au clair de la lune », « O Sole Mio », « La marseillaise »), un singulier numéro qui provoquait l'hilarité des publics des cafés-concerts et des music-hall¹²².

Pujol n'est pas le seul à avoir tiré sa fortune de telles facéties scatologiques, qui, si elles ravissaient les publics populaires de l'époque, semblent avoir également alimenté la haine des critiques. La flatuliste du Moulin-Rouge Angèle Thiébaud, qui s'inscrit dans les traces

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Rabelais, *Gargantua*, p. 76.

¹²⁰ Le pilou est un « tissu de laine ou de coton pelucheux » selon la définition qu'en donne le *Dictionnaire de l'Académie française*, vol. 8, n° 2, Paris, Hachette, 1932. Consulté sur ARTFL, dictionnaires d'autrefois.

¹²¹ Kalifa, *Les bas-fonds*, p. 244.

¹²² Selon Estelle Doudet et Martial Poirson, « Théâtres de l'impur », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 269, 2016, p. 5 : « Il était capable, à l'aide de son postérieur, de fumer, d'éteindre les bougies à quelques mètres, de siphonner une pleine bassine d'eau par son "anus aspirateur" ou de jouer sans trucage "Au clair de la lune", la "Marseillaise" ou "O Sole Mio", avec pour seul accessoire un flutiau. »

de Pujol, était également fort appréciée des publics populaires de l'époque. Un article paru en 1898, un an avant *Une séance à la Haute-Cour du Roi Pétaud* de Satie et Hyspa, dans l'hebdomadaire *L'Art lyrique et le music-hall : journal indépendant des cafés-concerts*, décrit le souffle de cette *entertainer* populaire en des termes qui en brossent un curieux portrait :

Angèle Thiébaud est cette femme pétomane – le mot se trouve dans le bon Rabelais – qui, chaque soir, étonne – et détone – au Moulin-Rouge. Habillée en homme, culotte bouffante, pour ne pas gêner ses poumons déplacés, habit rouge pour rappeler son prédécesseur en pétomanie, Pujol. Bas de soie noire – seule concession faite à l'élégance de son sexe – elle tire profit de son exhibition et de son audition faisant beaucoup de bruit pour... un franc¹²³.

Ainsi, tant les déroutantes facéties de Joseph Pujol ou de la « Femme-Pétomane¹²⁴ » au café-concert que les chansons humoristiques de Satie et Hyspa au cabaret artistique ou encore l'œuvre de Rabelais participent, par leur propension à la farce ainsi que par leur dimension populaire et excrémentielle, de l'imaginaire inversé du carnaval. En dépit de leur apparente trivialité, ces manifestations culturelles scatologiques soulèvent de profondes questions esthétiques et politiques.

En hommage à Rabelais et, peut-être, à ses incartades scatologiques et populaires, Satie compose et orchestre en 1919 trois pièces inspirées de l'imaginaire carnavalesque de l'écrivain français iconoclaste. La première de ces *Trois petites pièces montées* (1919¹²⁵), « De l'enfance de Pantagruel », ainsi que la dernière, « Jeux de Gargantua », une polka (comme celles des bals populaires), sont consacrées aux géants inventés par Rabelais. La pièce au centre de ce triptyque, « Marche de Cocagne » est elle aussi inspirée de l'imaginaire de Rabelais¹²⁶ et évoque le mythe médiéval du pays de Cocagne. L'allusion au pays de Cocagne est hautement révélatrice des aspirations esthétiques de Satie, voire même de ses idéaux politiques. En effet, pour l'historien Jacques Le Goff, le pays de Cocagne est une utopie aux accents révolutionnaires, où s'articule une critique radicale de la société existante et qui en appelle à une libération des tabous de l'ordre établi (en

¹²³ *L'art lyrique et le music-hall*, 9 juin 1898, p. 6.

¹²⁴ « Programmes des théâtres », *L'art lyrique et le music-hall*, 30 octobre 1898, p. 8.

¹²⁵ Orledge, « Satie, Erik », *Grove Music Online*.

¹²⁶ Le lien entre « Marche de Cocagne » et la poétique de Rabelais est souligné par Volta dans Satie, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Volta, p. 887.

l'occurrence la société chrétienne et féodale au Moyen Âge). Le pays de Cocagne est un véritable monde à l'envers, émancipé des obligations de la morale et du travail et où triomphent l'hédonisme, le plaisir et les mœurs sexuelles libérées; un univers rêvé où abonde la bonne chère et où coulent à flots les meilleurs vins. Le pays de Cocagne est, pour Le Goff, une société imaginaire où règne un carnaval quasi-continuel, que vient ponctuer tous les vingt ans un super-carnaval¹²⁷.

Pour l'historien Jean Delumeau, Cocagne est une évasion, une fuite hors de la civilisation :

La fortune des « Pays de Cocagne » ne se comprend que par le contraste avec la réalité. Ils sont une évasion hors d'une civilisation caractérisée d'ordinaire par la pénurie, voire la faim, par des conditions de travail très dures et enfin par la morale sexuelle exigeante des autorités religieuses. Ils ont toujours un aspect populaire nettement marqué comme si l'aristocratie ignorait ce mythe¹²⁸.

Satie souhaite-t-il lui aussi s'évader au pays de Cocagne, hors du monde moderne et loin de ses tracasseries? En tout cas, Satie semble avoir lui aussi souffert de la faim dans sa grande pauvreté¹²⁹, et l'on découvre dans son œuvre populaire de nombreux appels à l'hédonisme, que parsèment quelques pied-de-nez à la morale sexuelle restrictive de l'époque (voir chapitre 3).

Sonder au-delà du paraître : Les joyaux de la culture populaire

À l'instar des parodies du carnaval et des géants populaires de Rabelais, l'œuvre de Satie décrit un « jeu de va-et-vient entre cultures populaires et culture savante¹³⁰. » Il est possible de relever de nombreux rapports entre l'imaginaire syncrétique de Satie, où coexistent indistinctement divers symboles rattachés tant à la « grande tradition musicale

¹²⁷ Jacques Le Goff, « L'utopie médiévale : Le pays de Cocagne », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 27, n° 85, 1989, p. 281-284.

¹²⁸ Jean Delumeau (éd.), *La mort des pays de Cocagne : Comportements collectifs de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Université de Paris 1 Panthéon - Sorbonne, 1976, p. 11.

¹²⁹ « Mon bon Pouillot, tout cela n'est pas drôle; pour ma part, je commence à en avoir le dos rempli outre mesure : crevaillon de faim, gousset desséché, ne me font aucun plaisir. J'aime mieux le dire tout de suite. Fatigué et anémié, je vois la misère, cette vieille garce, augmenter à vue d'œil. [...] Mon esprit se brouille de plus en plus; j'avoisine une décrépitude pour jeune homme; avec ça je m'emmerde assez bien. C'est plus qu'il ne m'en faut. Ton vieux frère, Erik Satie. ». Erik Satie, *Correspondance* réunie par Volta, p. 90-91.

¹³⁰ Pour reprendre l'expression de Dominique Bidot-Germa dans « Mascarades et pantalonadas : Le carnaval en Béarn, de la violence festive au folklore (Moyen Âge – XIX^e siècle) », dans Christian Desplat (éd.), *L'homme du Midi : Sociabilités méridionales*, actes du Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Terres et hommes du Sud » (Toulouse, 2001), Paris, Éditions du CTHS, 2003, p. 135.

européenne » qu'à la « basse » culture « populaire », et les formes spectaculaires du carnaval (mascarades, fêtes-spectacles, processions, etc.), une tradition millénaire dont l'imagerie se caractérise avant tout par le mélange des genres culturels¹³¹. Dans son ouvrage *La mort des pays de Cocagne*, Delumeau relate une procession de carnaval, à la fois festive et religieuse, à laquelle assiste, du vivant de Rabelais, le roi Charles Quint. À une époque où le carnaval n'est pas encore complètement dissocié de la vie religieuse, les diableries s'hybrident aux mystères de la foi au sein d'une unique procession célébrant l'octave de l'Ascension¹³². À l'occasion de cette pompe défilent devant le peuple différents chars allégoriques où sourdent les diables d'une musique « extravagante¹³³ »... Sur la scène d'un des chariots de la procession, dansent singes et ours (des « animaux diaboliques¹³⁴ » au demeurant souvent présents dans les textes des œuvres de Satie) au son de la musique des orgues et du miaulement des chats persécutés :

Après avoir dépeint les croix et bannières, l'ordre des prêtres et des religieuses qui composaient une partie de cette procession, l'on vit paraître plusieurs chars triomphants, sur lesquels étaient représentés les principaux mystères de la vie de Notre-Seigneur et de la Sainte-Vierge. Cette pompe mystérieuse commença par la figure d'un diable en forme d'un puissant taureau qui jetait du feu par les cornes entre lesquelles un autre diable était assis et l'un et l'autre étaient conduits par un enfant vêtu en loup, monté sur un courtaut après lequel marchait saint Michel, vêtu d'armes luisantes avec l'épée et la balance en main. Sur les pas de cet archange marchait un chariot chargé d'une musique la plus extravagante qu'on n'ait jamais vue. C'était un ours assis qui touchait un orgue non pas composé de tuyaux comme les autres, mais d'une vingtaine de chats enfermés séparément dans des caisses étroites où ils ne pouvaient se remuer. Leurs queues sortaient en haut et étaient liées à des cordes attachées au registre de l'orgue dont à mesure que l'ours pressait les touches il faisait lever les cordes et tirait les queues des chats pour les faire miauler... selon la nature des airs que l'on voulait chanter avec tant de proportions que cette musique des bêtes ne faisait pas un faux ton. Au son de cet orgue bizarre dansaient des singes, des ours, des loups, des cerfs et d'autres animaux autour d'une grande cage sur un théâtre porté par un char tiré par un cheval. Dans cette cage, autour de laquelle dansaient ces animaux, étaient deux singes¹³⁵.

Delumeau souligne avant tout le caractère syncrétique de cette procession carnavalesque: un mélange de sacré et de profane dans lequel la réunion du sérieux et du

¹³¹ Nathalie Gauthard (éd.), *Fêtes, mascarades et carnivals : Circulations, transformations et contemporanéité*, Lavérune, L'Entretemps, 2014, Nathalie Gauthard, introduction, « Les avatars de carnaval », p. 1-5.

¹³² Delumeau, *La mort des pays de Cocagne*, p. 115.

¹³³ Constant Leber, *Collection des meilleures dissertations relatives à l'histoire de la France*, cité dans Delumeau, *La mort des pays de Cocagne*, p. 116.

¹³⁴ Selon les prélats du XVI^e siècle. *Ibid.*, p. 115-116.

¹³⁵ Leber, *Collection des meilleures dissertations relatives à l'histoire de la France*, cité dans *Ibid.*, p. 116.

rire, comme dans l'œuvre de Satie, dérange les autorités (qui autorisaient et encourageaient pourtant autrefois la fête des Fous qui en parodiaient les rituels¹³⁶). L'historien ajoute qu'un syncrétisme de la sorte, bien qu'autrefois cautionné et financé par les autorités étatiques au Moyen-Âge et à la Renaissance¹³⁷, allait devenir « de plus en plus impossible dans la civilisation occidentale » à partir du siècle suivant. Selon Bakhtine, on assiste dès le début du XVII^e siècle à un véritable appauvrissement des rites et des spectacles carnavalesques dans la culture populaire, rattaché au processus d'étatisation de la vie de fête populaire. À travers une réglementation plus serrée des fêtes et la suppression de privilèges sur la place publique, les autorités politiques et religieuses souhaitent dès lors reléguer la fête à la sphère privée, domestique et familiale. Or, pour Bakhtine, bien qu'affaibli, le carnaval demeure indestructible et ne cesse pour autant d'alimenter la vie culturelle au cours des périodes subséquentes¹³⁸.

Si le syncrétisme entre les genres « profanes » et « sacrés » tend à déranger de plus en plus les élites sociales dans la mouvance du processus de civilisation des mœurs¹³⁹ qui se définit dès le XVI^e siècle en Europe¹⁴⁰, leur fusion (ou du moins sa tentative) redevient néanmoins envisageable au tournant du XX^e siècle, chez la bohème du Chat Noir ainsi que dans l'œuvre de Satie, qui réunit dans un geste politique la culture « savante » et « populaire ». Le char mentionné par Delumeau fournit par ailleurs une belle allégorie à l'œuvre comico-sérieuse de Satie. Alors que dans cette étonnante procession carnavalesque du XVI^e siècle les animaux sont inextricablement liés à la musique, les singes modernes de

¹³⁶ *Ibid.*, p. 115. Par ailleurs, l'historien Jacques Heers mentionne l'évaluation historiquement positive du carnaval par le clergé qui, au Moyen-Âge, instrumentalisait fréquemment la rhétorique inversée de la fête des fous comme moyen de signifier le prestige d'une paroisse au sein d'un diocèse. Jacques Heers, « Carnaval et fête des fous au Moyen Âge », *Cuadernos del CEMYR*, n° 2, 1994, p. 167-181.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 168-169 : « [Au Moyen Âge], les personnages ayant des charges politiques ou des ambitions politiques, se devaient d'organiser des fêtes "populaires" et de prendre les dépenses à leur charge. Dans plusieurs villes du Nord de la France, les habitants (les notables surtout) éalisaient chaque année un "roi de la fête" qui était obligé de prendre à son compte les principales fêtes de l'année. [...] Le jour choisi [...], dès le matin, les chanoines quittaient leurs places privilégiées dans le chœur, [...] pour aller s'asseoir au plus bas de la nef; dans le même temps, enfants et serviteurs prenaient les places laissées vides dans le chœur. Ensuite, ces "petites gens" éalisaient, à grands bruits et dans un grand désordre, un "évêque des innocents" qui devenait le roi de la fête, se coiffait d'une mitre épiscopale et revêtait les habits liturgiques épiscopaux. Il prononçait alors, pour le grand plaisir des assistants, un très long discours, complètement bouffon, dont nous ne gardons, je crois, aucun témoignage précis, mais qui se caractérisait par un ton et par des paroles délibérément fantasques, irrévérentes envers les chanoines, grotesques et même très souvent obscènes ».

¹³⁸ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 43.

¹³⁹ Ce processus est défini dans Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1969.

¹⁴⁰ Bidot-Germa, « Mascarades et pantalonadas », p. 130.

Satie dansent en riant, comme dans son *Piège de Méduse* (1913¹⁴¹), des quadrilles, des polkas et autres « chahuts » populaires qui rappellent l'iconographie animalière du carnaval ainsi que les numéros d'animaux savants en vogue au music-hall autour des années 1900¹⁴² (voir chapitre 3). On retrouve aussi au hasard des esquisses de Satie la figure d'un ours dansant au son de l'orgue de Barbarie d'un amuseur public¹⁴³. Pas de loup ni de chat néanmoins dans l'œuvre du compositeur d'avant-garde, hormis l'écho lointain du hurlement à la lune de ses comparses du Chat Noir...

Il existe au moins une dernière référence à Rabelais dans l'œuvre de Satie, celle-là dissimulée dans les méandres de l'intertextualité. Dans un catalogue qu'elle rédige en 1988 pour l'exposition *Erik Satie et la tradition populaire* du Musée des Arts et des Traditions populaires, Ornella Volta fait remarquer que, dans l'œuvre *Socrate* composée entre 1917 et 1918 pour la mécène Winnaretta Singer-Polignac¹⁴⁴ (connue sous le nom de Princesse de Polignac), Satie choisit de mettre en musique un extrait du *Banquet* de Platon auquel Rabelais fait allusion dans son prologue de *Gargantua*, comme pour inviter ses lecteurs à sonder au-delà des apparences¹⁴⁵. Dans ce dialogue socratique, Alcibiade fait l'éloge de Socrate, dont il vante l'effronterie et l'esprit railleur. Le disciple de Socrate compare ce dernier aux Silènes de la Grèce antique, des petites boîtes autrefois peintes de figures

¹⁴¹ Entre autres annotations, dans cette pièce « Le singe danse, avec gentillesse, cette figure » accompagné d'une indication pour le pianiste : « Mettez-vous dans l'ombre et « il devient fou, ou en a l'air » couplé avec cette indication au pianiste : « Ne sortez pas de votre ombre. Soyez convenable, s'il-vous-plaît : un singe vous regarde ». Erik Satie, *Le piège de Méduse*, commentaire d'Ornella Volta, Paris, Le Castor Astral, 1998.

¹⁴² L'expression « numéros d'animaux savants » est employée de manière récurrente dans la presse de l'époque. De nombreux articles des journaux de l'époque attestent de la popularité des numéros de singes savants au music-hall. À ce sujet, voir notamment Robert Dubard, « Y a-t-il une crise du music-hall? », *La lanterne*, 15 décembre 1921, p. 1.

¹⁴³ Caroline Potter décrit les rapports entre l'orgue de barbarie, la culture populaire et l'œuvre de Satie dans le premier chapitre de son ouvrage *Erik Satie : A Parisian Composer and his World*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2016.

¹⁴⁴ Henri de Montety, « Winnaretta Singer-Polignac, princesse et mécène », *Revue des Deux Mondes*, 2015-2016, p. 188-190. Riche héritière de son père (Isaac Merritt Singer, l'inventeur de la machine à coudre Singer), la mécène Winnaretta Singer-Polignac a notamment commandé plusieurs œuvres d'Emmanuel Chabrier, Gabriel Fauré, Igor Stravinski, Erik Satie et Kurt Weill.

¹⁴⁵ Ornella Volta (éd.), *Erik Satie et la tradition populaire*, catalogue de l'exposition (Musée des Arts et des Traditions populaires, Paris, 10 au 30 mai 1988), Paris, Fondation Erik Satie/Musée des Arts et des Traditions populaires, 1988, p. 21.

frivoles (satyres, hommes-boucs et hommes chèvres) et recelant des statues précieuses de divinités¹⁴⁶.

L'interprétation que donne Rabelais de ce passage souligne les paradoxes d'un Socrate qui, tel que le présente l'auteur de la Renaissance, dissimulerait en vérité au-delà de son apparente laideur, sa rusticité, sa simplicité des mœurs, sa propension au rire et à la beuverie (soit au-delà du paraître et des ombres de la caverne), la plus parfaite tempérance, les plus hautes vertus et un entendement hors du commun. Si elle rappelle l'allégorie de la caverne, cette invitation socratique à sonder au-delà du paraître, à laquelle Rabelais arrime son œuvre, peut aussi s'appréhender comme une métaphore célébrant la richesse de la culture populaire :

Buveurs très illustres, et vous Vérolés très précieux (car à vous non à autres sont dédiés mes écrits) Alcibiade ou dialogue de Platon, intitulé, *Le banquet*, louant son précepteur Socrate, sans controverse prince des philosophes : entre autres paroles le dit être semblable ès Silènes. Silènes étaient jadis petites boîtes telles que voyons de présent ès boutiques des apothicaires peintes au-dessus de figures joyeuses et frivoles, comme des Harpies, Satyres, oisons bridés, lièvres cornus, canes bâties, boucs volants, cerfs limonniers, et autres telles peintures contrefaites à plaisir pour exciter le monde à rire (quel fut Silène maître du bon Bacchus); mais au-dedans l'on réservait les fines drogues, comme Baume, Ambre gris, Amomon, Musc, civette, pierreries et autres choses précieuses. Tel disait être Socrate : parce que le voyant au dehors et l'estimant par l'extérieure apparence, n'en eussiez donné un copeau d'oignon : tant laid il était de corps et ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau, le visage d'un fol, simple en mœurs, rustique en vêtements, pauvre de fortune, infortuné en femmes, inepte à tous offices de la république, toujours riant, toujours buvant d'autant à un chacun, toujours se gabelant, toujours dissimulant son divin savoir; mais ouvrant cette boîte, eussiez au-dedans trouvé une céleste et impréciable drogue : entendement plus qu'humain, vertus merveilleuses, courage invincible, sobresse non pareille, contentement certain, assurance parfaite, déprisement incroyable de tout ce pourquoi les humains tant veillent, courent, travaillent, naviguent et bataillent¹⁴⁷.

Il semble donc que pour Rabelais (un ancien moine), l'« habit ne fait point le moine¹⁴⁸ ». Les apparentes « gaudisseries », « moqueries » ou « folâtreries¹⁴⁹ » et la soi-disant légèreté de son œuvre, nous dit Rabelais, méritent d'être sondées plus avant. Satie, par ses allusions au *Banquet* platonicien dans son drame symphonique *Socrate*, cherchait-t-il à affirmer la même chose au sujet de ses farces et parodies? Comme l'œuvre de Rabelais, celle de Satie

¹⁴⁶Platon, *Œuvres*, traduit du grec ancien par Victor Cousin, Paris, Bossange, 1822-1840, p. 326-327. C'est cette même traduction à laquelle Satie se réfère pour la composition de *Socrate*.

¹⁴⁷ Rabelais, *Gargantua*, p. 4-5.

¹⁴⁸ Rabelais, *Gargantua*, p. 5.

¹⁴⁹*Ibid.*

s'alimente aux symboles et à la langue du carnaval populaire qui, pour Bakhtine, affirme la relativité des vérités dominantes et des autorités au pouvoir; ses farces, masques, « couronnements et détrônements bouffons¹⁵⁰ » et ses « permutations constantes du haut et du bas¹⁵¹ » sont une ode à la relativité esthétique. Satie qui, apparemment, lit Rabelais, conclut d'ailleurs l'article qu'il signe pour *Les feuilles libres* en 1922 par un appel à la relativisation des « vérités » dominantes ainsi qu'à revalorisation des pratiques musicales amatrices :

J'ai toujours dit qu'en art il n'y avait pas de vérité – de vérité unique, s'entend. Celle qui m'est imposée par des ministres, un sénat, une chambre et un institut me révolte et m'indigne – bien qu'au fond, cela me soit assez indifférent. D'une seule voix, je crie : vivent les amateurs¹⁵²!

Cette exaltation par Satie des amateurs, de leur pratique et, plus généralement, celle de la culture populaire qui traverse son œuvre, vise-t-elle, comme Bakhtine l'affirme au sujet de l'œuvre de Rabelais au XVI^e siècle, à insuffler un second souffle au paysage musical du tournant du siècle? À y regarder de plus près, les explorations de Satie avec la culture populaire paraissent s'appréhender elles aussi comme autant de tentatives d'inversion symbolique des valeurs de la culture officielle, sinon comme une parodie de la vie ordinaire que traverse le topos du monde à l'envers¹⁵³. Dans cet esprit, les chapitres suivants exploreront plus en détail les rapports que Satie entretient avec la scène des spectacles populaires, à travers l'analyse contextualisée de ses œuvres populaires créées pour les cabarets artistiques et le music-hall.

¹⁵⁰ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 19.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Satie, *Écrits réunis*, établis et présentés par Volta, p. 38.

¹⁵³ Babcock, *The Reversible World*, p. 13-32.

CHAPITRE 2 - LES PÉTARADES DE SATIE ET VINCENT HYSYA AU TRÉTEAU DE TABARIN : LE RIRE SUBVERSIF DE LA CHANSON POPULAIRE

L'une des relations les plus décisives des années de jeunesse de Satie a sans doute été sa rencontre avec le chansonnier Vincent Hyspa. Ce maître incontestable de la chanson satirique, célèbre dès le tournant du XX^e siècle dans le milieu des cabarets artistiques pour son humour pince-sans-rire et sa grande maîtrise de la réécriture parodique des paroles de chansons à succès¹, semble avoir exercé une influence considérable sur le développement de la pensée esthétique du jeune musicien. C'est notamment aux côtés d'Hyspa, qui sollicite entre 1899 et 1909 ses services d'arrangeur, d'accompagnateur et de compositeur pour ses tournées dans divers estaminets parisiens, que Satie perfectionne un ensemble de procédés compositionnels axés sur la citation humoristique de mélodies préexistantes, qui joueront rapidement un rôle central dans la démarche esthétique avant-gardiste qui caractérise la portion dite « savante » de son œuvre. Qui plus est, une partie substantielle du répertoire populaire créé par Satie au tournant du XX^e siècle se rattache à son association avec le chansonnier comme auteur des paroles. L'inventaire des chansons de cabaret conçues en cocréation par les deux artistes (voir **annexe**) comprend entre autres une quinzaine de pièces sur des musiques originales composées par Satie, ainsi qu'un nombre similaire d'arrangements effectués par le compositeur à partir d'airs connus des publics de l'époque (chansons de café-concert, airs d'opérette, etc.).

Si de nombreuses études insistent depuis peu sur la redevabilité esthétique de Satie envers Hyspa, ces recherches concernent surtout l'emploi par le compositeur, dans la

¹ Au courant des années 1890, Hyspa semble avoir été particulièrement apprécié par les publics parisiens pour ses parodies du chanteur de romances sentimentales Paul Delmet. Selon le musicologue Steven Moore Whiting, les différents cabarets de l'époque se plaisaient à présenter les deux chanteurs tour à tour, l'original précédant le parodiste et ce, au grand plaisir du public. À ce sujet, voir Steven Moore Whiting, « Musical Parody and Two “Œuvres posthumes” of Erik Satie : The “Rêverie du pauvre” and the “Petite musique de clown triste” », *Revue de musicologie*, vol. 81, n° 2, 1995, p. 217).

Un article Adolphe Brisson publié dans la *Revue illustrée* au mois de juin 1898 nous apprend par ailleurs que, déjà à l'époque où Hyspa collaborait avec Satie, l'influence du chansonnier s'étendait au-delà aux cabarets montmartrois. En effet, il semble qu'Hyspa a notamment su séduire les publics au-delà de la capitale parisienne en participant par exemple à des tournées dans le sud de la France : « Les habitants de Carcassonne, ayant ouï ces merveilles, ne sont pas encore revenus de leur saisissement. » Adolphe Brisson, « Les chansonniers en ballade », *Revue illustrée*, n° 13, 15 juin 1898, p. 25.

portion « savante » de son œuvre, de techniques de citation parodique enracinées dans sa pratique d'accompagnateur au cabaret aux côtés du chansonnier². Ainsi, la plupart des créations dans le genre « populaire » issues de cette collaboration demeurent encore à ce jour méconnues, voire complètement ignorées par les spécialistes de l'œuvre de Satie. Comme nous l'avons vu en introduction, cet état de fait a sans doute beaucoup à voir avec le poids historique d'un certain préjugé disciplinaire qui a pu tendre à dissuader d'entreprendre une étude musicologique « sérieuse » des musiques de cabaret, de café-concert ou de music-hall. Et si la littérature secondaire consultée dans le cadre de cette étude fait quelquefois mention des compositions originales de Satie pour Hyspa, en s'attardant le plus souvent à *Un dîner à l'Élysée* ou *Chez le docteur*³, la plupart des arrangements sur des mélodies préexistantes contenus dans ce corpus n'ont à notre connaissance encore fait l'objet d'aucune analyse approfondie. Cette lacune est sans doute symptomatique d'une certaine tendance à déconsidérer l'arrangement à titre de genre légitime, au regard notamment des problèmes posés par les notions d'authenticité ou d'originalité auctoriale dans la classification des œuvres construites à partir de matériaux dérivés⁴.

Pourtant, l'étude des arrangements de Satie réalisés pour Hyspa présente de nombreux avantages heuristiques. En l'occurrence, ce corpus presque entièrement composé de chansons d'actualité, genre de prédilection d'Hyspa, constitue un terrain d'analyse d'une richesse inestimable, tant pour comprendre le poids de l'influence exercée par la tradition populaire sur les processus compositionnels de Satie que pour approfondir la somme des connaissances disponibles au sujet des diverses représentations socioculturelles rattachées

² À ce sujet, voir notamment Whiting, « Musical Parody and Two “Œuvres posthumes” of Erik Satie ». Voir également Belva Jean Hare, *The Uses and Aesthetics of Musical Borrowing in Erik Satie's Humorous Piano Suite* (1913-1917), thèse de doctorat, University of Texas, 2005. Ou encore Chang Ching-Wen, *The Eccentric Humour in Erik Satie's Piano Music*, DMA, University of Kansas, 2019. Ces études récentes tendent surtout à se concentrer sur les œuvres contenues dans les suites pour piano humoristique de Satie composées autour de 1913 et de 1914.

³ Nous pensons notamment à Nancy Perloff, *Art and the Everyday : Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Oxford, Clarendon Press, 1991, ainsi qu'à Mary E. Davis, *Erik Satie*, Londres, Reaktion Books, 2007. Cette tendance est également à l'œuvre dans Colleen Brook, *Cabaret Songs by Classical Composers During the First Half of the 20th Century : Satie, Schenberg, Weill and Britten*, thèse de doctorat, University of Cincinnati, 2010. Si Brook analyse la quasi-totalité du répertoire de chansons originales composées par Satie pour Hyspa, elle ne fait cependant aucune mention des arrangements cocréés par le tandem.

⁴ À ce sujet, voir notamment Kara Lynn Van Dine, *Musical Arrangement and Questions of Genre : A Study of Liszt's Interpretative Approaches*, thèse de doctorat, University of North Texas, 2010.

à l'espace des cabarets artistiques parisiens à l'orée du XX^e siècle. En effet, l'étude de ces arrangements permet notamment, comme l'avance le musicologue américain Steven Moore Whiting, d'approfondir notre connaissance des modalités de traitement parodique des matériaux mélodiques originaux par Satie. Plus encore, les divers textes d'Hyspa mis en musique par Satie à partir de matériaux dérivés gardent la marque du penchant idiosyncratique du chansonnier pour l'ironie, la parodie, la critique sociale et la raillerie des divers magistrats de la République⁵. Ainsi, ces créations enracinées dans l'esthétique de la chanson montmartroise, elle-même caractérisée par une grande proximité avec les événements de la vie quotidienne, représentent un lieu d'observation privilégié des travers de la société parisienne de l'époque⁶.

Ce chapitre propose donc tout d'abord de détailler les circonstances entourant la rencontre et la collaboration professionnelle de Satie et Hyspa. Cette mise en contexte s'ouvrira ensuite sur l'analyse approfondie de quatre chansons d'actualité inédites arrangées par Satie à partir de divers matériaux préexistants dans le cadre de sa collaboration avec le chansonnier. L'analyse de ces arrangements (qui, à notre connaissance, n'avaient encore jamais été abordés en profondeur dans la littérature secondaire)⁷ s'attardera, d'une part, à l'interprétation du contenu politique des textes. Elle se penchera, d'autre part, sur les modalités de traitement des différents matériaux mélodiques empruntés par le biais de comparaisons entre les versions parodiées et les partitions des œuvres originales.

Les travaux fondateurs de Whiting, réalisés à partir d'une étude minutieuse des carnets d'esquisses de Satie datant de la période située entre 1898 et 1908, fournissent un ensemble de ressources d'une richesse inestimable pour étudier les arrangements en question⁸. D'une

⁵ Steven Moore Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa : Notes on a Collaboration », *Music & Letters*, vol. 77, n° 1, 1996, p. 70.

⁶ Mariel Oberthür, *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*, Genève, Slatkine, 2007, p. 161.

⁷ Whiting n'en mentionne lui-même que les titres et n'en fournit que des descriptions sommaires disséminées dans ses différents travaux recensés dans la conduite de cette étude. Pour une recension exhaustive des titres analysés et, à l'inverse, de ceux omis par Whiting dans ses principaux travaux concernant les influences de la musique populaire sur le compositeur Erik Satie, voir l'**annexe**.

⁸ Les travaux en question comprennent notamment les deux articles précédemment cités (Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa » et Whiting, « Musical Parody and Two "Œuvres posthumes" of Erik Satie »), ainsi qu'une admirable monographie entièrement consacrée aux intersections entre la scène populaire parisienne et l'œuvre « savante » de Satie (Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian : From Cabaret to Concert Hall*, Oxford/New-York, Oxford University Press, 1999).

part, Whiting fournit dans ses articles une description détaillée du contenu et de l'état de sources primaires autrement inaccessibles en raison des restrictions gouvernementales liées aux déplacements internationaux en contexte de pandémie mondiale⁹. D'autre part, le musicologue parvient à faire ressurgir un ensemble de pièces inédites résultant de la collaboration entre Satie et Hyspa par le croisement entre les esquisses ou les brouillons parfois non titrés ou fragmentaires recelés dans les cahiers du compositeur et le contenu du recueil *Chansons d'humour* publié par Hyspa en 1903 et attribué au seul nom de celui-ci, occultant la contribution de Satie¹⁰ pourtant authentifiée *a posteriori* par Whiting. Fort heureusement pour la conduite de notre étude, le recueil de chansons d'actualité en question est disponible en version numérisée, et s'il ne permet malheureusement pas de mener l'analyse de l'accompagnement pianistique arrangé par Satie en ce qu'il ne contient que la partie vocale et le texte des paroles chantées par Hyspa, il autorise néanmoins à apprécier les différents thèmes, représentations culturelles et idées politiques mis en musique par Satie.

Or, bien que Whiting s'attarde lui-même souvent à l'examen novateur de plusieurs accompagnements créés par Satie pour Hyspa, il omet d'analyser au moins quatre des arrangements recensés dans ses études¹¹. Le présent chapitre propose de compléter ces estimables recherches par l'analyse des titres écartés, à savoir : *Le président au concours des animaux gras*, *Une séance à la Haute Cour du roi Pétaud*, *La triste fin du taureau Romito aux courses de Deuil* et *Les dépêches anglaises*.

Les collaborations de Satie et Hyspa : Plaisanter coûte que coûte

Camarades avant d'être collaborateurs, les deux artistes nouent un premier contact dans le cadre de leurs activités au cabaret artistique le Chat Noir de Rodolphe Salis, qu'ils commencent tous deux à fréquenter au cours de l'année 1887. Satie rencontre Hyspa parmi les poètes lunaires de la bohème fin-de-siècle. Dans le même esprit que les fumisteries de Pierrot de ces artistes d'avant-garde, le comique de ce troubadour moderne participe d'un

⁹ À ce sujet, voir la description détaillée des carnets de Satie conservés aux archives de la Houghton Library et de la Bibliothèque Nationale de France jointe en annexe dans Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 86-91.

¹⁰ Cela semble s'expliquer en partie par le fait que Satie n'était qu'arrangeur et que le recueil n'inclut pas la partie de piano.

¹¹ Voir l'annexe 1.

imaginaire carnavalesqué où s'inversent les lieux communs de la vie officielle (voir chapitre 1¹²). Il semble que les conjonctures relatives aux engagements respectifs de Satie et Hyspa dans l'enceinte du Chat Noir se soient montrées d'abord peu propices à favoriser quelque association créative que ce soit entre ces derniers¹³. En effet, les deux jeunes musiciens font une entrée plutôt timide dans cet espace désormais mythique où se succèdent bon nombre de compositeurs et chansonniers bien en vue et qui, en dépit de l'esprit facétieux ou du goût marqué pour la plaisanterie qui y règne, n'en demeure pas moins un des hauts lieux intellectuels de l'époque¹⁴. Satie et Hyspa ont encore à faire valoir leurs aptitudes et ne jouissent dans un premier temps que de très peu de liberté créatrice, initialement cantonnés à des fonctions secondaires, à titre d'assistants ou de remplaçants d'autres artistes réguliers les surpassant en séniorité. Cet état de fait est sans doute imputable à ce que le propriétaire Rodolphe Salis a dû se montrer soucieux de conserver l'aura de prestige grandissant de son établissement qui, bien que situé dans un quartier « mal famé » et associé aux « dépraves » du divertissement populaire, n'en demeure pas moins fréquenté par la noblesse et la haute bourgeoisie¹⁵.

Ainsi Satie doit-il patienter plusieurs mois avant de décrocher en 1888 un poste de second pianiste au Chat Noir, engagé par Salis à titre d'assistant d'Albert Tinchant, un musicien et poète d'origine normande occupant le rôle de principal pianiste accompagnateur des artistes invités, de directeur de l'ensemble de mandolines ainsi que d'arrangeur, de compositeur et d'interprète pour le théâtre d'ombres du cabaret¹⁶. Satie aurait vraisemblablement prêté soutien à Tinchant dans la réalisation de ses principales fonctions, en plus de veiller sporadiquement à son remplacement, notamment lors de ses

¹² Le rapprochement entre les chansonniers de cabaret et les troubadours du Moyen-Âge, s'il demeure métaphorique, paraît d'autant plus justifié que les thèmes explorés par le répertoire comique d'Hyspa font écho aux sujets parfois scabreux et obscènes abordés par les troubadours dans la littérature d'oc officieuse. À ce sujet, voir Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours : Le contre-texte au Moyen Âge*, Paris, Stock, 1984.

¹³ Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 64.

¹⁴ Oberthür, *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*, p. 134-135.

¹⁵ Comme l'avance Mariel Oberthür, plusieurs personnalités politiques ou membres de la noblesse « de sang » assistent aux soirées du Chat noir (plusieurs grands ducs et princes héritiers, le prince de Galles, le futur Edouard VII, Clémenceau, le général Boulanger, etc.) *Ibid.*, p. 128.

¹⁶ Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 64-65.

occasionnels excès d'absinthe entravant ses capacités techniques déjà limitées et le rendant inapte à la conduite de ses activités¹⁷.



Illustration 8 : Erik Satie au cabaret vers 1896¹⁸.

Il en va de même pour le jeune Hyspa qui, bien avant de devenir l'un des chansonniers les plus en vue à Paris au début du XX^e siècle, doit passer par des débuts difficiles comme assistant aux côtés de l'humoriste Maurice Mac-Nab¹⁹. Il s'agit d'un emploi mal rémunéré qui, s'il le contraint à n'exécuter que le répertoire de son prédécesseur au détriment de ses propres créations originales, aura au moins pour mérite de le mettre en contact rapproché avec l'un des grands maîtres du genre de la satire alors bien en vogue à l'époque²⁰. Qui plus est, il semble que le style de Mac-Nab – dont Oberthür rapporte la prédilection marquée pour l'ironie froide et l'humour macabre²¹ – ait exercé une influence considérable sur Hyspa. Ainsi, l'appétence prononcée d'Hyspa pour la critique sociale, la raillerie de personnages politiques au pouvoir et l'actualité en chanson fait sans doute écho à la pratique de son précurseur, avec lequel il partage un même engouement pour des thèmes fortement similaires. De manière plus générale, cette culture d'irrévérence envers les

¹⁷ Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 77; voir également le chapitre 1.

¹⁸ Image reproduite dans Ornella Volta, *Erik Satie*, Paris Hazan, 1997, p. 75.

¹⁹ Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 64-65.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Oberthür, *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*, p. 160.

autorités politiques et cette tendance à ridiculiser l'ordre établi s'enracinent dans la tradition de la « fumisterie » humoristique du cabaret (voir chapitre 1), dont l'esprit traverse également toute l'œuvre de Satie. La similarité entre les images saugrenues évoquées par les titres, textes et paratextes des œuvres musicales de Satie et celles contenues dans l'univers symbolique des paroles de chansons ou de monologues humoristiques présentés au Chat Noir est souvent frappante. Entre autres exemples, considérons l'étonnante proximité thématique entre les *Embryons desséchés* de Satie, dont l'intitulé provocateur se situe en quelque sorte à la frontière de l'esthétique grotesque moderniste²², et la pièce *Les fœtus*, grand « chef-d'œuvre » de Mac-Nab présenté devant les publics du cabaret au tournant des années 1890²³. Bien que cette similarité ait pu être alimentée par diverses influences rencontrées par le compositeur dans le théâtre plus général des cabarets artistiques qu'il fréquente au tournant du siècle, il semble néanmoins que l'humour caractéristique qui se dégage de l'œuvre de Satie soit à plusieurs égards redevable à la relation artistique qu'il entretient durant près de deux décennies avec Hyspa.

La première collaboration connue entre Satie et Hyspa ne survient donc pas dans le cadre peu opportun de leurs fonctions subalternes au Chat Noir où ils se lient néanmoins d'amitié, mais plutôt ultérieurement dans l'enceinte de l'Auberge du Clou, un autre cabaret montmartrois où affluent à l'orée du XX^e siècle de nombreux artistes en provenance de l'établissement de Salis, souvent insatisfaits du traitement reçu par ce dernier qui les

²² En ce qui concerne l'esthétique grotesque, voir notamment Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 29-37. Pour Bakhtine, « le grotesque est la forme prédominante des diverses orientations prises par le modernisme » (*Ibid.*, p. 60). Les grotesques modernistes, dont l'auteur d'avant-garde Alfred Jarry (avec qui Satie se trouve fréquemment rapproché dans la littérature secondaire [voir notamment Roger Shattuck, *Les primitifs de l'avant-garde : Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire*, Paris, Flammarion, 1974]), s'inscriraient dans le sillon des grotesques de la Renaissance, dont les représentants les plus connus sont le peintre Hieronymus (Jérôme) Bosch et l'auteur François Rabelais. Selon ce théoricien de la littérature, la « méthode grotesque » consisterait à s'aventurer dans les régions du « bas corporel topographique absolu, dans la région des organes génitaux et de l'accouchement » (Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire*, p. 37). Une telle prééminence de symboles rattachés à la corporéité populaire (présentant notamment des corps « difformes, monstreux[x] et hideux[x] [...] du point de vue de toute esthétique "classique", c'est-à-dire de l'esthétique de la *vie quotidienne, toute prête, accomplie* » (*Ibid.*, p. 34) et le matérialisme qu'ils connotent s'appréhendent comme une forme de rabaissement transgressif et anticanonique du sublime, de l'idéal voire même du sacré (*Ibid.*, p. 29-39).

²³ Maurice Mac-Nab, *Les fœtus*, extrait des paroles retranscrites dans Oberthür, *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*, p. 160 : « On en voit des petits, de grands / De semblables, de différents, / Au fond des boccas transparents. / Les uns ont des figures douces; / Venus au monde sans secousse / Sur leur ventre ils joignent leur pouce ».

rémunère mal pour leurs services²⁴. Parmi ceux-ci figure Vincent Hyspa qui, ayant comme bien d'autres rompu ses engagements avec le Chat Noir par lassitude au sujet la précarité de ses conditions²⁵, prête dès 1889 nouvelle allégeance à l'Auberge du Clou. Satie l'y rejoint l'année suivante²⁶, au cours de laquelle les deux artistes commencent bientôt à travailler côte à côte. Leur première association créatrice semble dater du mois de décembre 1891 à l'occasion de la création d'une pièce intitulée *Noël*, destinée au théâtre d'ombres de cet établissement²⁷. Cette œuvre, dont le texte et la partition sont aujourd'hui perdus, signe le début d'un long et fertile partenariat entre les deux musiciens.

Si elle s'étend sur près de deux décennies et perdure même au-delà de l'entrée tardive du compositeur à la Schola Cantorum, soit jusqu'en 1909²⁸, l'association professionnelle entre Satie et Hyspa trouve son apogée entre 1899 et 1905 (date de l'entrée de Satie à la Schola). En effet, durant ces années voit le jour la vaste majorité de leurs cocréations, alors que Satie se trouve à l'emploi d'Hyspa, qui le rémunère ponctuellement dès 1899 pour ses services d'arrangeur, d'accompagnateur et bientôt de compositeur²⁹ à l'occasion de ses engagements au Tréteau de Tabarin, au Cabaret des Quat'z-Arts et peut-être à la Boîte à Fursy³⁰.

²⁴ Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 66. Selon Whiting, Rodolphe Salis aurait été la cible de nombreuses critiques en raison de son avarice et de sa réticence à rémunérer les artistes qu'il employait. Les habitués de son établissement finissaient souvent par quitter le Chat Noir à la recherche d'un nouveau cabaret où exercer leur profession.

²⁵ Il y retournera néanmoins en 1892, alors que Salis lui offre une occasion nouvelle de jouer son répertoire original contre rémunération. (*Ibid.*, p. 68.)

²⁶ L'année 1890 est également celle où Satie présente le compositeur Claude Debussy à Vincent Hyspa. Cette rencontre sera notamment à l'origine de leur collaboration pour *La belle au bois dormant* (1890). *Ibid.*, p. 67.

²⁷ *Ibid.*, p. 67.

²⁸ La dernière performance connue de Satie aux côtés d'Hyspa aura lieu en 1909, à l'occasion d'une matinée artistique comprenant un concert bénéfique organisée par Satie pour une collecte de fonds destinée au Patronage laïque de la banlieue d'Arcueil-Cachan. La vedette de music-hall Paulette Darty (voir chapitre 3) y figurera également en qualité d'invitée d'honneur. À partir de l'année suivante (1910), Satie cessera définitivement de composer pour la scène des cabarets et des cafés-concerts. À ce sujet, voir notamment Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 337-341.

²⁹ Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 69.

³⁰ Il est possible d'avancer avec assurance que le répertoire issu de la cocréation entre Satie et Hyspa a été diffusé au Tréteau de Tabarin dès 1899, ainsi qu'au Cabaret des Quat'z-Arts entre janvier 1904 et avril 1905. Cependant, la diffusion par le chansonnier des chansons issues de sa collaboration avec le compositeur à la Boîte à Fursy ne paraît confirmée par aucun fait et demeure une hypothèse avancée par Whiting, qui se base sur la seule concordance temporelle entre le moment du dépôt d'un recueil cosigné par les deux artistes devant la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) et la date connue d'un engagement d'Hyspa au sein de l'établissement en question. Whiting, qui fait preuve d'une irréprochable rigueur méthodologique en prenant toujours soin de détailler avec grande transparence la démarche à l'œuvre

Les affaires vont bon train pour Hyspa, dont la fortune s'accroît considérablement à partir de la deuxième moitié des années 1890 alors qu'il s'investit dans une foule de projets, parmi lesquels la fondation dès 1894 de son propre cabaret artistique le Chien Noir, dont le nom trahit un désir sans équivoque de faire rivalité à Rodolphe Salis (avec qui les relations d'Hyspa s'enveniment de plus belle³¹). Le chansonnier gagne par ailleurs en popularité au gré de ses nombreuses tournées dans divers établissements du divertissement parisien, dont les Noctambules de Martial Boyer ou encore le café-concert le Trianon en 1898, où il figure aux côtés d'une myriade de chansonniers issus de l'univers des cabarets artistiques³² à l'occasion d'une tentative jusqu'alors inouïe de présenter l'humour intellectuel type de la chanson montmartroise devant un public habitué à des formes de divertissement plus « légères³³ ». Or, tandis que ses apparitions parmi d'autres attractions grand public comme les danseuses exotiques, les dompteurs de lions ou les prestidigitateurs présentés dans programmes pour le moins rocambolesques du Trianon³⁴ assurent à Hyspa

derrière ses raisonnements, demeure sans équivoque eu égard au statut hypothétique des pistes qu'il avance lorsqu'il précise que : « *when Satie and Hyspa declared the Recueil [Petit recueil des fêtes (1903-1904)] at the SACEM, Hyspa was engaged again at the Boîte à Fursy : presumably they had begun performing the suite by that time. More certainly, Hyspa performed the songs at the Cabaret des Quat'z-Arts by the following November, when the house journal (Les Quat'z-Arts) lists a "Petit Recueil des Têtes" (sic) in Hyspa's repertory. According to the same source, Hyspa was still performing the Recueil in April 1905. The house pianist is identified in the journal as Fernand Heintz, but it seems likely enough that Hyspa brought in Satie to accompany the chansons he had composed.* » (Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 79)

Il en va de même pour les hypothèses de Whiting selon lesquelles Satie aurait été présent en personne au sein de ces établissements qui, en dépit de leur éminente vraisemblance, ne semblent néanmoins dépasser la simple conjecture et appelleraient sans doute à être confirmées par des données factuelles plus spécifiques. Quoiqu'il en soit, la présence effective de Satie au Tréteau de Tabarin et au Cabaret des Quat'z-Arts paraît fortement plausible. En effet, il serait tentant de s'en remettre à de telles conclusions en joignant le fait que Satie aurait accepté d'être rémunéré par Hyspa pour des travaux d'accompagnement tel que stipulé dans sa lettre du 14 mars 1899 adressée à son frère Conrad, aux informations connues à travers divers périodiques de l'époque concernant la diffusion certaine du répertoire cocréé par Satie et Hyspa au sein de ces établissements (voir par exemple la section « Courrier des théâtres » de l'édition du 22 juin 1899 du périodique *Le journal*, qui corrobore les faits avancés par Whiting et où l'on découvre : « Ce soir au Tréteau de Tabarin, à 9 heures et demie : [...] Hyspa, le *Président au concours d'animaux gras* »). Or, il subsiste encore une certaine forme d'imprécision qui mériterait d'être investiguée davantage à partir des documents conservés à la Bibliothèque nationale de France (inaccessibles actuellement en raison de la pandémie). Pour plus d'informations à ce sujet, voir Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 64-74.

³¹ *Ibid.*, p. 70.

³² Dont Paul Delmet, Dominique Bonnaud et Victor Meusy (voir Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 70).

³³ *Ibid.*

³⁴ Voir Nicolet, « Spectacles divers », *Le gaulois : Littéraire et politique*, 12 février 1898, p. 4, mentionné dans Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 187 : « À Trianon, le début de Mlle. Mariska Recsey a été reculé à ce soir samedi. La belle Hongroise, qui passe pour la femme la plus belle de son pays, paraîtra sur scène dans des danses lumineuses et très suggestives, appelées à un grand retentissement. Toujours gros succès pour

des gains pécuniers substantiels, la situation financière du jeune Satie périlite au contraire rapidement. En effet, il semble que Satie se soit trouvé dès 1896 dans une situation économique difficile, comme il le confie à son frère Conrad à qui il écrit le 22 juillet pour solliciter de l'aide :

Mon pauvre Tiby, je suis ruiné. La roue de la fortune n'est plus accrochée dans ma main [...] Oui, je suis ruiné. Que vas-tu dire? Le plus ennuyeux est fait; malheureusement je n'ai plus un sou dans ma bourse, c'est là le pire. Tu serais bien bon de me faire parvenir un petit secours sous forme d'un bon de poste; sans quoi je serai exposé à pâtir fort cruellement³⁵.

Ces fâcheuses conjonctures ne s'améliorant guère, Satie est sommé de quitter dès le mois d'octobre 1898 son appartement situé sur la rue Cortot à proximité du boulevard Montmartre, contraint en raison de son appauvrissement croissant à déménager à plus de dix kilomètres de Paris pour s'établir dans la banlieue d'Arcueil-Cachan où il demeurera jusqu'à la fin de ses jours³⁶.

C'est notamment dans le cadre de cette conjoncture difficile, alors que Satie se trouve au bord de la misère, que survient dès 1899 l'offre d'Hyspa qui lui propose une rémunération en échange de ses services d'arrangeur et d'accompagnateur pour ses performances au Tréteau de Tabarin. Il semble que les deux hommes se soient rencontrés à cet effet dès le mois de février 1899, comme l'atteste une lettre adressée par Satie à Hyspa et rédigée dans le cadre des activités de l'Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur³⁷ :

Regardant de tous côtés si personne ne Nous voit, Nous Vous embrassons, Très Cher Ami; Nous demandons au Père de Vous permettre de venir demain lundi, comme Nous avons l'intention de le faire, Vous dire Nous-mêmes que Nous sommes heureux d'accepter tout ce que Vos propositions ont d'honnête et de profitable. Que le Seigneur Vous tienne sur ses genoux, ainsi que Nous le faisons Nous-mêmes³⁸.

Quelle qu'ait pu être la raison du désir de n'être vu par personne mentionné par Satie au début de la citation, il semble que le ton apparemment enthousiaste de Satie en réponse aux

Marck et ses lions, les dompteuses de Georgeville et Dorey, Kook, le tireur aveugle, Vaunel, Violette et les chansonniers de Montmartre. »

³⁵ Erik Satie, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, Paris, Fayard/Imec, 2000, p. 72.

³⁶ Davis, *Erik Satie*, p. 63.

³⁷ Cette lettre est mentionnée dans Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 69.

³⁸ Satie, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Volta, p. 89.

propositions d'Hyspa entre en contraste avec la basse opinion entretenue en privé par le compositeur au sujet de ces engagements. En effet, une lettre adressée à son frère le 14 mars 1899 semble révéler la nature purement utilitaire de cette collaboration, alors que Satie avance : « Des travaux d'une grande bassesse (accompagnements) m'ayant été offerts, j'ai perdu mon bon temps, mais j'ai gagné quelque argent à ce commerce. C'est le vieil Hyspa que j'ai suivi dans plusieurs soirées³⁹. » L'interprétation du sens de cette dernière affirmation se révèle être à plusieurs égards problématique. Il serait tentant de conclure en toute hâte que le statut de bassesse attribué à ces travaux effectués par Satie aux côtés du chansonnier s'inscrit dans le prolongement d'une représentation élitiste de l'activité musicale tendant historiquement à déprécier les formes et les contenus de la culture musicale populaire par rapport à ceux de la musique savante. Or, une telle explication entre en contradiction avec la généralement haute estime dans laquelle Satie tenait les diverses manifestations du divertissement populaire (voir introduction). Quoiqu'il en soit, la « bassesse » en question renvoie ici peut-être spécifiquement à son statut d'accompagnateur et au caractère secondaire des tâches susceptibles d'en relever. Cette interprétation semble d'autant plus plausible lorsqu'on constate qu'Hyspa ne s'intéressera aux talents de compositeur de Satie qu'*a posteriori*, soit avec la création d'*Un dîner à l'Élysée* écrite autour de l'été 1899, c'est-à-dire plusieurs mois après les débuts de leur collaboration au Tréteau de Tabarin⁴⁰.

En effet, bien avant de composer des morceaux originaux aux côtés d'Hyspa, Satie doit démontrer son savoir-faire comme strict accompagnateur, un métier auquel il semble s'être entre autres exercé en recopiant les partitions utilisées par les pianistes employés par le chansonnier à l'occasion de ses tournées antérieures⁴¹.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ À ce sujet, voir Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 72-73. Selon Whiting, il semble qu'*Un dîner à l'Élysée* soit la première composition écrite dans le style de la chanson de cabaret par Satie. Si cette chanson n'a été publiée qu'en 1903 parmi tant d'autres pièces résultant de la collaboration entre Satie et Hyspa au sein de l'anthologie *Chansons d'humour* et ce, sous l'unique nom d'Hyspa (c'est-à-dire sans mention du nom du compositeur), le minutieux travail de Whiting sur les carnets d'esquisses préservés à la BnF et à la Houghton Library révèle que la date de composition d'*Un dîner à l'Élysée* est en réalité antérieure à celle de sa publication. En effet, celle-ci aurait d'abord été déposée au cours de l'été 1899 par Satie et Hyspa devant l'office de la SACEM sous le titre original de *Peintres français*.

⁴¹ *Ibid.*, p. 71.

L'exercice formateur présenté par ces premières transcriptions semble avoir rapidement cédé le pas à la création par Satie d'arrangements originaux qui, en dépit de leur adhésion aux conventions du genre, trahissent néanmoins des indices de son vocabulaire idiosyncrasique, notamment sur le plan harmonique par l'emploi occasionnel d'accords de septième diminuée, de progressions modales ou d'autres aspérités harmoniques ajoutées en vue de rompre la grande simplicité globale des morceaux⁴². Ces divers arrangements semblent pour la plupart avoir été réalisés à partir d'un processus similaire d'harmonisation de diverses mélodies populaires, parfois affectées de modifications mineures et transposées dans le registre de prédilection d'Hyspa. Si les paroles mises en musique par Satie présentent du contenu original attribué au savoir-faire humoristique d'Hyspa, elles n'en font pas moins allusion, tant par la forme que par le contenu, aux textes des airs originaux habilement parodiés par le chansonnier. Vraisemblablement interprétés en duo par les artistes devant le public des cabarets de chansonniers montmartrois au tournant du siècle, ces arrangements s'appréhendent en quelque sorte comme un véritable laboratoire où Satie expérimente avec une foule d'astuces bientôt à l'œuvre dans ses compositions originales pour Hyspa (*Un dîner à l'Élysée* [1899], *Le veuf* [1899], *Chez le docteur* [1905], etc.) Plus encore, ces accompagnements portent surtout les traces des premiers développements chez Satie d'une recherche orientée vers le procédé caractéristique de la citation à des fins humoristiques, annonçant ainsi l'usage structurel qu'en fera le futur élève de Vincent d'Indy dans la portion dite « savante » de son œuvre personnelle. C'est ce que permet de constater une étude de quatre arrangements inédits créés par Satie dans le cadre de sa collaboration avec Hyspa, à savoir *Le président au concours des animaux gras*, *Une séance à la Haute Cour du roi Pétaud*, *La triste fin du taureau Romito aux courses de Deuil* et *Les dépêches anglaises*.

Le président au concours des animaux gras : Singer la bêtise de l'Élysée

Considérons d'abord la chanson *Le président au concours des animaux gras*, publiée en 1903 dans le recueil *Chansons d'humour* avec pour seule mention « dessins de G. Delaw » et « musique d'Offenbach⁴³ », bien qu'elle ait vraisemblablement été arrangée au cours de

⁴² *Ibid.*, p. 71.

⁴³ Vincent Hyspa, *Chansons d'humour*, Paris, Énoch et C^{ie} éditeurs, 1903, p. 89.

l'année 1899⁴⁴ par Satie (dont les carnets conservés aux archives de la Houghton Library contiennent les esquisses initiales pour cette chanson⁴⁵). Il s'agit d'un arrangement parodique sur l'air « Voulez-vous accepter mon bras? (Ronde du brésilien)⁴⁶ » tiré de la quatorzième scène de l'opérette en un acte *Le Brésilien* de Jacques Offenbach, sur un livret d'Henri Meilhac et de Ludovic Halévy, créé à Paris au Théâtre du Palais Royal le 9 mai 1863⁴⁷. Dans sa parodie de cet air bien connu d'un vaste public⁴⁸, Hyspa prend pour cibles le nouveau président de la République française Émile Loubet, élu en février 1899⁴⁹, et son président du Conseil le républicain modéré Charles Dupuy. Écrite dans le prolongement de son habituelle tendance à railler les hauts représentants de la République française (comme c'est le cas dans de nombreuses autres pièces dont *Un dîner à l'Élysée*), cette chanson d'actualité tourne au ridicule la première sortie officielle du président Loubet à l'occasion du concours général des animaux gras, une exposition agricole organisé dans la Galerie des Machines du Champ-de-Mars en mars 1899. Un article du quotidien *Le temps* relate les détails de la visite de Loubet auprès des divers exposants de la compétition, apparemment accueilli par une ovation incessante de clameurs partisans scandant énergiquement « Vive Loubet! Vive la République⁵⁰! » et accompagné dans les diverses sections par une foule de représentants de l'État, dont Dupuy :

La visite a commencé alors. Accompagné du ministre de l'agriculture et du commissaire général du concours qui lui servaient de guides, M. Emile Loubet a examiné d'abord les vaches de la race d'Aubrac qui occupent le carré gauche de la galerie et qui sont de superbe apparence. [...] Nouvel arrêt devant les prix d'honneur des espèces bovine, porcine et ovine; les éleveurs qui ont remporté ces prix reçoivent

⁴⁴ Selon Whiting, *Un président au concours des animaux gras* aurait été introduite au Tréteau de Tabarin dès le 29 avril 1899 (Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 89. Un article publié dans *Le journal* nous apprend que la pièce y était toujours représentée autour du 22 juin 1899. (Crispin, « Courrier des théâtres », *Le journal*, 22 juin 1899, p. 4). Selon Whiting, le texte de la pièce aurait été déposé plus tard devant la SACEM le 28 novembre 1899 (Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 90.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 86-91.

⁴⁶ Ludovic Halévy, Henri Meilhac et Jacques Offenbach, « Voulez-vous accepter mon bras? : Ronde du brésilien », partition pour voix sans accompagnement, Paris, Brandus & Dufour Éditeurs, [s.d.].

⁴⁷ Voir notamment le duo entre les personnages Blancpartout et Greluche à la scène XI. Ludovic Halévy et Henri Meilhac, *Le brésilien: comédie en un acte mêlée de chant*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863, p. 29.

⁴⁸ Jacek Blaszkiewicz, « Writing the City : The Cosmopolitan Realism of Offenbach's *La vie parisienne* », *Current Musicology*, n° 103, 2018, p. 80.

⁴⁹ Michel Winock, *La France républicaine : Histoire politique (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2017, p. 657.

⁵⁰ « Le président de la République au concours agricole », *Le temps*, 7 mars 1899.

avec gratitude les compliments que M. Loubet leur adresse en leur serrant la main et les priant à déjeuner ce matin même à l'Élysée⁵¹.

Hyspa s'accroche à ces divers détails dont on conviendra du caractère en soi déjà plutôt pittoresque, et qui lui fournissent un prétexte idéal pour suggérer la bêtise des deux magistrats. Dans cette parodie, le *topos* du monde à l'envers se manifeste par un renversement comique des rôles attendus. Satie et Hyspa chantent la chute vertigineuse des sommets de l'Élysée vers les profondeurs de la basse-cour. En effet, Loubet et Dupuy se trouvent dès les premières lignes de la chanson implicitement associés aux divers animaux de la ferme, alors qu'Hyspa suggère d'emblée que le président se trouve bien chez lui au milieu des bêtes d'élevage : « Au concours des animaux gras, / Loubet, avec Mossieu Dupuy, / Se baladait comme chez lui⁵². » La mise en analogie des deux représentants politiques avec les bovidés, ovidés et porcides du concours constitue d'ailleurs l'un des procédés humoristiques récurrents du morceau, au moyen duquel Hyspa ne rate pas une occasion de ridiculiser le notable (et corpulent) Dupuy : « Devant la raç' porcine', Loubet / Dit : "Raç porcine? Qu'est-ce donc? / Mais ce sont de vulgair's cochons!..." / Or, comme un d'ces cochons grognait, Loubet se tournant vers Dupuy / Lui demanda : "Vous avez dit⁵³?" ». Cette même citation révèle par ailleurs un autre des thèmes dominants de la pièce, qui consiste à suggérer les médiocres facultés de jugement du président Loubet, dépeint par Hyspa comme un personnage des plus niais, peu raisonné et facilement trompé par ses sens, mais néanmoins solidement attaché par orgueil à ses convictions infondées ou à ses fausses croyances.

Dans cette chanson parodique, comme dans l'imaginaire inversé du carnaval populaire, le « cul » se retrouve parfois par-dessus tête (voir chapitre 1). Les artistes sollicitent dans un des couplets des symboles liés aux régions intimes du bas-corps pour tourner au ridicule la sottise et les rondeurs du président Loubet. La facétie carnavalesque de Satie et Hyspa prend cette fois la forme d'une méprise comique entre les fesses de Loubet et un énorme melon de serre, confusion donnant prétexte à une critique de l'attachement du président à sa supériorité hiérarchique :

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Hyspa, *Chanson d'humour*, p. 92.

⁵³ *Ibid.*, p. 95.

Dupuy, pour sentir les melons
 Était accroupi devant eux,
 Quand Loubet dit : « Tiens! C'est curieux,
 Ils ont tous les côtes en long! »
 Puis il prend son petit couteau
 Afin d'entamer le plus beau.
 Soudain Dupuy, la main aux fesses,
 Se r'dresse avec un cri d'effroi.
 « Ah! Dit Loubet, quell' maladresse!...
 De vous mettr' toujours devant moi... ».

Loubet est ici de surcroît présenté comme un être irascible. La tendance autoritaire du personnage se trouve au demeurant suggérée à répétition par cette formule récurrente située à la fin du refrain, où le président, visiblement agacé par les tumultes de la foule qui l'acclame, ordonne à son subalterne Dupuy : « Fait's cesser ces bruits-là, / Car je n'aime pas les vivats! ». Dans un autre passage, Hyspa surenchérit au sujet de la bêtise du président au moyen d'un jeu habile sur l'homophonie entre le mot « sot » et le titre officiel d'un magistrat, le ministre de la Justice et Garde des Sceaux Georges Lebre⁵⁴, présent lors de l'événement⁵⁵ : « Tiens! Fit Dupuy, la mine hagarde, / Comment! Vous étiez seul tantôt? / Vous laissai-je pas sous la garde / De Monsieur le Garde des Sceaux⁵⁶! »

Ainsi, la chanson d'actualité cocréée par Satie et Hyspa semble surtout servir à véhiculer une habile critique des autorités politiques qui, si elle fait sans doute écho à l'attitude irrévérencieuse envers les *establishments* artistiques et culturels caractérisant la démarche du compositeur d'avant-garde, paraît au demeurant ici directement inscrite dans le prolongement direct de la tradition humoristique des cabarets artistiques montmartrois⁵⁷. Cependant, bien que les magistrats français moqués par le chansonnier semblent avoir surtout été critiqués à l'époque pour leur implication au sein de l'affaire Dreyfus, le président Loubet s'étant rapidement attiré le courroux des éléments antisémites, des nationalistes et des factions plus conservatrices du pays en raison de son allégeance

⁵⁴ Michel Moreau, *Assemblée nationale*, http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/%28num_dept%29/7650, consulté le 1^{er} novembre 2020.

⁵⁵ « Le président de la République au concours agricole », p. 4.

⁵⁶ Hyspa, *Chansons d'humour*, p. 95.

⁵⁷ À ce sujet, voir notamment Philip Denis Cate et Mary Shaw (éd.), *The Spirit of Montmartre : Cabarets, Humor, and the Avant-Garde (1875-1905)*, Nouveau-Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 1996.

dreyfusarde⁵⁸, le texte d'Hyspa ne contient aucune référence explicite à cette crise politique. Or, le morceau fait l'objet d'une énigmatique dédicace adressée par Hyspa au journaliste Raphaël Viau⁵⁹, connu à l'époque pour ses positions antidreyfusardes ainsi que pour la virulence de son antisémitisme⁶⁰. Bien que le sens profond de cette allusion à Viau en préambule demeure imprécis, un tel indice laisse néanmoins présumer que les motifs de sa raillerie ne sont pas tout à fait étrangers à l'agitation causée par cette crise historique.

En ce qui concerne la dimension musicale du morceau, la comparaison entre la partition originale d'Offenbach et celle traitée par Satie révèle que la mélodie demeure presque entièrement identique dans les deux versions. Tant l'original que la parodie sont écrits dans la même tonalité de *la* majeur et partagent une métrique en 2/4. Bien que la version de la chanson publiée par Hyspa occulte les indications de nuances et de tempo (*Allegretto moderato* pour l'original) et ne conserve que la mélodie des couplets en omettant 14 mesures de l'œuvre initiale, les phrases conservées demeurent néanmoins pour l'essentiel très similaires. Seules quelques modifications mineures ont été apportées par Satie, qui concernent surtout les passages plus mélismatiques par le retrait occasionnel de quelques ornements superficiels. Ces transformations vont le plus souvent dans le sens d'une simplification, comme aux mesures 13 à 15, où Satie se trouve contraint de supprimer la doublure à l'octave de la mélodie chantée par le duo formé par les personnages de Blancpartout et Greluche, ce qui l'amène à simplifier la ligne mélodique originale. Cette

⁵⁸ À ce sujet, voir entre autres Winnock, *La France républicaine*, p. 580-583. Le président Émile Loubet aurait notamment favorisé la révision du procès de l'officier juif Alfred Dreyfus pour ensuite accorder à celui-ci le 19 septembre 1899 son pouvoir de grâce présidentielle, consacrant par le fait même la victoire des républicains au terme de l'une des principales crises politiques du XIX^e siècle. Voir également Universalis, « Loubet, Émile (1838-1929), *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/emile-loubet/>, consulté le 1^{er} novembre 2020.

⁵⁹ Hyspa, *Chansons d'humour*, p. 89.

⁶⁰ Raphaël Viau est notamment l'auteur de l'ouvrage autobiographique *Vingt ans d'antisémitisme : 1889-1909* dans lequel il raconte ses vingt années d'activisme antisémite. Viau y décrit par exemple sans scrupules ses premiers contacts avec son Maître initiateur, qu'il admire pour l'intensité remarquable de sa haine à l'encontre des juifs: « À vingt ans de distance, je le vois encore, les deux bras levés au ciel, clamant son indignation contre les forfaits d'Israël, innombrables, à son avis, comme les grains de sable de tous les déserts réunis de la Judée : "Ah! Ces Juifs! Ces Juifs!" Il prononçait : *ces Juëfs! Ces Juëfs*, les lèvres projetées violemment, comme pour prendre un contact fougueux, immédiat et féroce avec la race israélite tout entière, et l'avalier net, d'une seule et puissante aspiration. Et je trouvais très beau, beau comme l'antique, cette haine irréductible et farouche, qui allait jusqu'à l'engloutissement », Raphaël Viau, *Vingt ans d'antisémitisme : 1889-1909*, Paris, Eugène Fasquelle, 1910, p. 33.

même manipulation permet également à Satie de préserver le caractère syllabique du passage (voir exemples 5 et 6).

22

La ru'des Viei - lles Hau - dri - et - tes Hau-dri - et - tes et tous les

25

nou - veaux - bou - le - vards

Exemple 5 : Version originale de Jacques Offenbach, *Le brésilien* (1863), « Voulez-vous accepter mon bras? » (mes. 22-26)

Jacques Offenbach, *Le brésilien*, « Voulez-vous accepter mon bras? : Ronde du Brésilien », partition pour voix sans accompagnement, Paris, Brandus & Dufour Éditeurs, s. d.

12

R'trou-ve-ra ja - mais! Un quart d'heure ap - rès, quell' mal - chan-ce i-nes-pé -

16

rée, on le ram' nait!

Exemple 6 : Version parodiée par Satie et Hyspa ca.1899, *Chansons d'humour*, « Le président au concours des animaux gras » (mes. 12-17)

Vincent Hyspa, *Chansons d'humour*, Paris, Énoch et C^{ie} éditeurs, 1903.

La seule transformation plus substantielle concerne les trois dernières mesures de la version de Satie et Hyspa, où l'arrangeur a dû modifier les degrés de la mélodie originale afin de renforcer le sentiment de conclusion conféré par la cadence authentique parfaite finale. Satie parvient notamment à accentuer le caractère conclusif du passage en allongeant l'accord de dominante précédant la résolution de la section sur l'accord de

tonique, ainsi qu'en plaçant le point d'orgue sur le 5^e degré de la tonalité plutôt que sur le 6^e comme le fait Offenbach (voir **exemple 7**). Cette intervention s'explique sans doute par le choix de supprimer en entier la partie de 14 mesures (qui débute, elle, par une confirmation de la tonique) sur laquelle enchaînait normalement l'œuvre d'Offenbach, pour entamer déjà plutôt le deuxième couplet entonné par Hyspa. Notons également au passage les incongruités métriques présentées dans les deux premières des trois mesures retranscrites dans l'**exemple 8**, qui comportent respectivement trois temps et deux temps et demi, ce qui entre en contradiction avec la métrique en 2/4 annoncée par les chiffres indicateurs.

36 *ritenuto*

Vou-lez-vous ac - ce - pter mon bras? La fem-me ne ré - pon - dait

I V I V

40 *très animé*
imitant la trompette

pas pa ra pa

I _____

(Passage intégralement supprimé par Satie et Hyspa)

43

pa pa ra pa

Exemple 7 : Version originale de Jacques Offenbach, *Le brésilien* (1863), « Voulez-vous accepter mon bras? » (mes. 36-44)

Jacques Offenbach, *Le brésilien*, « Voulez-vous accepter mon bras? : Ronde du Brésilien », partition pour voix sans accompagnement, Paris, Brandus & Dufour Éditeurs, s. d.

Mais Du - puy ne ré - pon - dait pas.

I (V) I V I

Exemple 8 : Version parodiée par Satie et Hyspa ca.1899, *Chansons d'humour*, « Le président au concours des animaux gras » (mes. 29-31)

Vincent Hyspa, *Chansons d'humour*, Paris, Énoch et C^{ie} éditeurs, 1903.

Une séance à la Haute Cour du roi Pétaud : Satie et la facétie populaire obscène

Le président Loubet est à nouveau la cible des moqueries d'Hyspa et de Satie dans la pièce *Une séance à la Haute Cour du roi Pétaud* (ca. 1899). Loubet figure cette fois parmi les divers magistrats raillés par le chansonnier dans son habile parodie des événements entourant le procès pour complot contre la République intenté aux auteurs de la tentative de coup d'État du 23 février 1899. Au centre de cette affaire juridique figurent notamment le nationaliste conservateur radical Paul Déroulède⁶¹ et ses complices (André Buffet et Jules Guérin, entre autres), accusés d'avoir exhorté le général Roget à marcher sur l'Élysée pendant les obsèques nationales de l'ex-président Félix Faure⁶². Si les inculpés se retrouvent fréquemment sur la sellette dès le dernier quart de l'année 1899⁶³ à l'occasion de nombreuses audiences qui canalisent à cette époque toute l'attention médiatique, il semble que la critique d'Hyspa concerne avant tout l'incompétence de Loubet et du Sénat français dans le déroulement du procès en question. En effet, le texte des paroles prend

⁶¹ L'ex-boulangiste Paul Déroulède est notamment connu pour son rôle comme fondateur de la Ligue des patriotes (LDP), un groupe d'extrême droite nationaliste et antisémite.

⁶² Winock, *La France républicaine*, p. 28.

⁶³ Deroulède sera reconnu coupable dès la première moitié de l'an 1900 et condamné à 10 ans de bannissement. À ce sujet, voir Winock, *La France républicaine*, p. 27-28.

pour thème central l'inconduite professionnelle des magistrats et le désordre administratif qui en découle. Celui-ci se trouve d'ailleurs suggéré d'emblée par le titre même de la pièce : l'expression « cour du roi Pétaud », dont est dérivé le terme (peu usité) « pétaudière », désigne à l'époque une assemblée sans ordre ni discipline⁶⁴. Qui plus est, Hyspa a notamment recours afin de suggérer l'incompétence sénatoriale à un procédé humoristique des plus pittoresques, qui consiste à infantiliser les fonctionnaires siégeant à la Haute Cour. Au fil des strophes, les sénateurs sont représentés par le chansonnier sous les traits caricaturaux d'enfants espiègles et turbulents. On peut voir là une autre actualisation du *topos* du monde à l'envers : les représentants de justice indisciplinés et juvénilisés incarnent le désordre et inversent les rites officiels de l'État français disciplinaire et paternaliste, attaché à la raison et à l'ordre juridique. Et si cette caractérisation des officiels par le recours au champ des attributs types de la petite enfance concerne surtout leurs attitudes psychologiques, Hyspa n'en semble cependant pas moins enclin à suggérer aussi par d'autres indices leurs comportements juvéniles. Cette dimension se trouve par ailleurs véhiculée avec brio par les illustrations ajoutées par Jules Dépaquit sur la version de la partition publiée en 1903; il y dépeint la salle d'audience de la Haute Cour comme une véritable cour de récréation (voir **illustration 9**). Le texte d'Hyspa abonde souvent lui aussi dans le même sens, comme dans l'exemple suivant où le juge d'instruction Albert Fabre est dépeint par le chansonnier avec un biberon en main, révélant en toute ingénuité sa méconnaissance des nombres décimaux :

Arriv' Déroulède, espèc' de malhonnête,
 Qui prétend qu'Loubet n'a pas un' très bonne tête,
 – Ah! Ces enfants! –
 Mais Fabre, à ces mots, lâchant son biberon,
 Lui dit : « Ça t'vaudra trois mois, en chiffres ronds! »
 – Ah! Ces enfants⁶⁵! –

⁶⁴ Pétaudière : Assemblée confuse, où chacun fait le maître. Voir : « Pétaudière » dans Émile Littré (éd.), *Dictionnaire de la langue française : Tome 3*, Paris, Hachette, 1873, <https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>, consulté le 1^{er} novembre 2020.

⁶⁵ Hyspa, *Chanson d'humour*, p. 238-239.

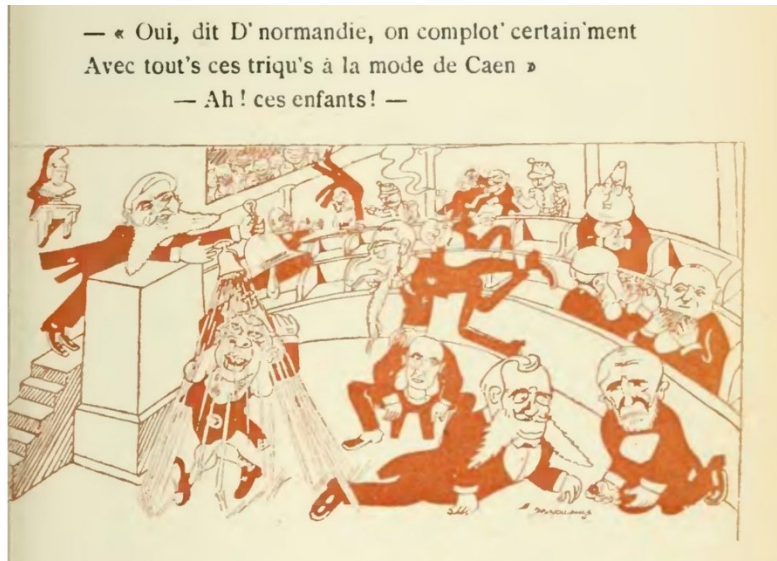


Illustration 9 : Caricature par Jules Dépaquit des magistrats de la Haute Cour accompagnant la version publiée de « Une séance à la Haute Cour du roi Pétaud » Vincent Hyspa, *Chansons d'humour*, Paris, Énoch et Cie éditeurs, 1903.

Si les différents symboles employés dans ce fragment renforcent sans équivoque le procédé d'infantilisation caractéristique du texte d'Hyspa, la répétition de l'interjection « Ah! Ces enfants! », que l'on retrouve intercalé à chaque deux vers tout au long la pièce, confirme le sens de la moquerie du chansonnier. La répétition de cette brève formule exclamative constitue par ailleurs le seul emprunt direct au texte de la chanson originale « Ah! Mes enfants » de Georges Tiercy parodiée par Satie et Hyspa dans *Une séance à la Haute Cour*. Outre ce détail formel, les artistes préservent pour l'essentiel la mélodie d'origine⁶⁶.

Ce même passage contient de plus une allusion explicite au durcissement par Fabre de la sentence de Déroulède par l'ajout de trois mois additionnels à sa peine totale, aggravée en raison de ses récurrents outrages au président et à la République⁶⁷. En effet, selon plusieurs articles parus dans la presse de l'époque, Déroulède aurait à plusieurs reprises

⁶⁶ *Ibid.*, p.237.

⁶⁷ Concernant l'aggravation de la peine pour outrage, voir notamment les propos de Déroulède rapportés dans le quotidien *L'Ouest-éclair* en date du 6 janvier 1900. « Quant à la peine nouvelle qui va s'ajouter pour moi, à mes trois mois de prison, pour outrages au président Loubet, à mes deux ans de prison pour outrages à la Haute-Cour, quelle sera-t-elle, peu m'importe, et il n'importe pas plus à mes partisans et à moi qu'à mes adversaires politiques et à vous-mêmes. Nous savons très bien, les uns, et les autres, que perpétuelle ou temporaire, je ne subirai pas cette peine jusqu'au bout ». « Autour de la dernière audience », *L'Ouest-éclair : Journal quotidien d'information*, 6 janvier 1900, p. 1.

injurie le président au cours de ses interrogatoires, l'accusant notamment de malhonnêteté politique et de corruption⁶⁸ en lien avec son implication possible dans le scandale de 1892 entourant la construction du canal de Panama⁶⁹. Hyspa ne manque pas lui non plus de s'accrocher à ces rumeurs de collusion qui envahissent l'espace public dès la victoire de Loubet aux élections présidentielles de 1899, auxquelles il fait notamment allusion dès le début de la pièce :

D'abord, en entrant, on me fit au vestiaire
– Ordre du Sénat – déposer mon ulstère
– Ah! Ces enfants! –
Mes snow boots, ma canne en bois de Panama,
Je m'dis : « Peut-être bien que m'sieur Loubet est là! »
– Ah! Ces enfants⁷⁰! –

Entre autres références satiriques à la vie politique française du tournant du siècle contenues dans la chanson, Hyspa construit notamment dans les avant-dernières strophes un habile jeu de mot scatologique autour des noms de Jean-Baptiste Vuillod – un officiel fréquemment ridiculisé par la presse française pour son passé d'homme-canon aux Folies-Bergère⁷¹ – et Paul Peytrale, deux sénateurs présents aux audiences⁷² :

⁶⁸ « Paul Déroulède et la République », *Le courrier de la Rochelle*, 23 novembre 1899.

⁶⁹ Élu à titre de premier ministre de la République française dès février 1892, Loubet s'est trouvé contraint de démissionner dès le mois de novembre suivant en raison des accusations de complicité avec la frauduleuse Compagnie Universelle du Canal Interocéanique ciblant les membres de la Chambre des députés de France. Bien que Loubet ait été acquitté *a posteriori* en raison de l'insuffisance des preuves dans le dossier, cette histoire a néanmoins resurgi sur la scène médiatique à la suite de son élection à la présidence de la République en 1899, alors exploitée sous divers angles par ses adversaires royalistes.

À ce sujet, voir notamment les articles suivants : « Émile Loubet » dans *Britannica Academic : Encyclopaedia Britannica*, 20 juillet 1998, <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/%C3%89mile-Loubet/49036>, consulté le 1^{er} novembre 2020, ainsi que « Panama Scandal » dans *Britannica Academic : Encyclopaedia Britannica*, 27 janvier 2010, <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Panama-Scandal/98657>, consulté le 1^{er} novembre 2020.

⁷⁰ Hyspa, *Chansons d'humour*, p. 237.

⁷¹ À ce sujet, voir notamment Léon Millot, « Homme-canon », *La justice*, 9 septembre 1893, p. 1 : « Les feuilles réactionnaires ont trouvé extraordinairement plaisante l'élection de M. Vuillod, qui jadis, aux Folies-Bergère, fut l'Homme-canon. Un gymnaste au Palais-Bourbon, l'homme qui apparaissait en maillot sur la lumière crue du gaz et qui pour dix louis par soirée montrait la puissance de ses biceps, devenant l'un des arbitres des destinées de la France et forgeant ses lois, cela était particulièrement gai. »

⁷² E. V, « Haute-Cour », *L'univers et le monde*, 5 janvier 1900, p. 1.

Soudain retentit un bruit sous la coupole
Bruit qu'aurait signé des deux mains l'ère Éole
– Ah! Ces enfants! –
« Ta bouche! Crie-t-on, mettez-y un bouchon! »
Et chacun se tourn' vers Vuillod, l'Homme'-Canon,
– Ah! Ces enfants⁷³! –

L'évocation de la figure d'Éole, maître des vents dans l'Odyssée d'Homère, – ici accolée au signe de croix d'un prêtre chrétien (symbole de réprobation morale) –, laisse comprendre que la source probable du bruit en question est tout autre que la tonitruance de l'homme-canon... Hyspa enchaîne ensuite sur la strophe suivante, qui confirme le caractère pour le moins impudique de la boutade en jouant sur la sonorité de la première syllabe du nom de Peytrale. Vuillod, à la manière d'un enfant, s'attache à dissiper les soupçons envers sa personne, en accusant tout de go son camarade. Une facétie digne du « pétomane » Joseph Pujol (voir chapitre 1), auquel Hyspa dédie par ailleurs dans le même recueil une amusante chanson intitulée « Le pétomane : Chanson... sans musique » (s. d⁷⁴.), évoquant le souffle dionysiaque des cabarets artistique :

Cependant qu'Vuillod, pour renvoyer la balle,
Hurle en s'agitant : « C'est pas moi, c'est Peytrale! »
– Ah! Ces enfants! –
Voilà qu'la moitié des sénateurs se sauv'
En poussant des cris, des cris de bêtes chauv's,
– Ah! Ces enfants⁷⁵! –

⁷³ Hyspa, *Chansons d'humour*, p. 240.

⁷⁴ Voici un extrait de cette chanson : « Il était une fois un artiste parfait / Qui tirait de son fond lui-même son effet. / Il fit un certain bruit de par la Mappemonde, / Laissant derrière lui l'impression profonde / D'un maestro prestigieux, / Soupirant avec cette aisance / Qui l'accompagnait en tous lieux, / La barcarolle ou la romance / Sans paroles. » (*Ibid.*, p. 273-281.) L'indice de cet hommage aux « plainte[s] en la nuit brune » (*Ibid.*, p. 276) du pétomane par Hyspa est révélé dans Erik Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta, Paris, Champ Libre, 1981, p. 256.

⁷⁵ *Ibid.*

Les cornes de la tauromachie : *La triste fin du taureau Romito aux courses de Deuil*

« Bien corné, cornard⁷⁶ et cornu ». François Rabelais, *Le tiers livre*⁷⁷.

Hyspa, comme bien d'autres de ses contemporains, n'est pas demeuré insensible aux joyaux de la danseuse espagnole Caroline Otero, célèbre sur la scène populaire parisienne au tournant du XX^e siècle. C'est d'ailleurs à sa « charmante camarade Carolina Otero⁷⁸ » qu'Hyspa dédie la chanson *La triste fin du Taureau Romito aux courses de Deuil*, vraisemblablement arrangée par Satie dans le dernier quart de l'année 1899. Cette dédicace, construite à partir de l'air de Georges Bizet « Chanson de toréador⁷⁹ », tiré du deuxième acte de l'opéra-comique *Carmen* créé en 1875 à la Salle Favart du Théâtre de l'Opéra-Comique, s'ajoute aux offrandes des nombreux artistes, aristocrates et personnalités politiques qui prirent la célèbre demi-mondaine pour muse à la Belle Époque⁸⁰.

Dans le prolongement de sa démarche usuelle, Hyspa réfère dans cette chanson d'actualité aux désastreux événements survenus au cours d'un corrida organisée le 9 octobre 1899 dans les arènes de tauromachie de la Plaza de Toros situées au nord de Paris, dans la commune de Deuil-la-Barre⁸¹. Selon deux articles publiés côte à côte au lendemain de l'incident dans le quotidien *Le XIX^e siècle*, un « fort taureau à robe noire tachée de blanc⁸² » du nom de Romito, dont on aurait négligé d'embouler les cornes, alors que provoqué par trois *matadores* brandissant l'étoffe rouge traditionnelle, serait parvenu à passer outre la barrière de sécurité. Le bovidé se serait aussitôt précipité sur la foule, renversant, piétinant et encornant divers spectateurs présents dans l'assistance, dont plusieurs auraient été assez gravement blessés :

⁷⁶ Cornard ou connard : « Membre d'une société bouffonne en Normandie, au XVI^e siècle. ». « Cornard » peut également vouloir désigner « Qui a des cornes » ou « cocu ». « Cornard » dans Émile Littré (éd.), *Dictionnaire de la langue française*, vol. 1, Paris, Hachette, 1873.

⁷⁷ Rabelais, *Le tiers livre*, p. 311.

⁷⁸ Hyspa, *Chansons d'humour*, p. 346.

⁷⁹ Aussi connue sous le titre de « Votre toast, je peux vous le rendre ».

⁸⁰ Parmi les nombreux amants d'Otero figurent notamment le roi d'Espagne Alfonso XIII, le Prince Albert de Monaco, le Grand-Duc Nikolai Nikolaevich de Russie, le Kaiser Wilhelm II, empereur d'Allemagne et roi de Prusse ainsi que le célèbre poète et homme politique italien Gabriele D'Annunzio. Claude Conyers, « Courtesans in Dance History : Les Belles de la Belle Époque », *Danse Chronicle*, vol. 62, n° 2, 2003 p. 224.

⁸¹ P. L., « La corrida de Deuil », *Le XIX^e siècle : Journal quotidien politique et littéraire*, 10 octobre 1899, p. 1.

⁸² « Le scandale des arènes de la barre », *Ibid.*, p. 1.

Dans son élan pour suivre l'étoffe [rouge], le taureau a rencontré l'obstacle, la première barrière; d'un bond il l'a franchie. Il est dans le couloir où se réfugient les toreros. D'un effort puissant, il se dresse sur ses pieds de derrière, et d'un coup de reins, le voilà bondissant de nouveau. La barrière s'écroule et le taureau se précipite dans la foule compacte. [...] Le taureau est tombé dans un vide que la terreur a fait instantanément devant lui. Il a passé par-dessus le corps des gens sur lesquels la barrière s'est repliée. Il se rue contre la loge présidentielle où les organisateurs de la tuerie affolés et tout pâles reculent en criant. Mais son mufler vient à peine à la hauteur de la balustrade. Il retombe sur ses pieds et se rejette dans la foule. C'est une trombe, une avalanche. Il bondit et rebondit. Autour de lui, les êtres roulent. Une femme est prise, à un certain moment, entre ses deux cornes et la cloison, et on la voit s'accrocher à une corne être secouée de haut en bas et tomber enfin. Le maréchal des logis de gendarmerie Coquet est renversé, son uniforme est ouvert par un coup de corne, sa baïonnette est tordue, mais il n'est pas blessé⁸³.

À l'instar des séductions hispanisantes de la Belle Otero, les lieux de la tauromachie ont alimenté dans l'imaginaire culturel parisien du tournant du siècle plusieurs visions fantasmées de l'Autre exotique. La représentation « torride » des *cigarreras* sévillanes est par exemple monnaie courante dans l'imaginaire culturel français à la Belle Époque. En effet, ces filles du peuple, réputées pour leur prétendue sensualité brûlante, leur altérité « primitive » et leur « nature perverse », gagnent le songe voyeur des publics des divertissements parisiens captivés par les astres de la péninsule ibérique⁸⁴. Par ailleurs, certains symboles parfois allusifs employés par les librettistes Meilhac et Halévy dans *Carmen* tendent à conforter ce mythe que magnifie l'imaginaire littéraire, artistique et musical français du second XIX^e siècle⁸⁵. Ainsi, les « minauderies » de la « brune

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Jean Sentaurens, « Des effets pervers d'un mythe littéraire romantique : À Séville toutes les cigarières s'appellent Carmen », *Bulletin hispanique*, vol. 96, n°2, 1994, p. 473.

⁸⁵ L'écrivain Maurice Barrès brosse un portrait d'une dureté aujourd'hui alarmante des cigarières andalouses aux mœurs légères : « De ces filles, les unes balançaient du pied le berceau de leur enfant, les autres, à leurs côtés, maintenaient un chien, quelques-unes avaient interrompu leur travail pour se tapoter de poudre de riz ou relever leur teint de rouge, la plupart avaient un miroir sous la main, toutes portaient dans leurs cheveux une fleur éclatante et bavardaient. Il y avait des petites de douze ou treize ans, mais la grande majorité faisaient voir des corps en âge d'être aimés [*sic*]; et quelques vieilles femmes éparses rendaient encore plus excitante la jeunesse [*sic*] et la vivacité qui les enveloppaient et qui semblaient les avoir asphyxiées comme un parfum trop fort. Pourquoi donc, si joyeuses, ces *cigarreras* ne me laissaient-elles que de la tristesse? Pourquoi de ces jolies bêtes entassées, de ces vraies étables d'amour, n'ai-je pas emporté une note joyeuse? Car ces yeux noirs auraient pu donner des pleurs incomparables à ceux qui savent goûter les larmes des femmes; ces seins fleuris, qui devraient palpiter, ne frissonneront que de plaisir sensuel; ces petits pieds peut-être mériteraient de souiller et de détruire les plus admirables broderies ». Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, [1864], p. 68-70, cité dans Sentaurens, « Des effets pervers d'un mythe littéraire romantique », p. 475.

cigarière » Carmen et la cassie au corsage florescent de sa toilette ouvrière⁸⁶ que parfument les fumées d'un amour sans loi⁸⁷, ont suggéré pour certains des vertus fragiles⁸⁸, donnant cours à diverses interprétations charnelles du sous-texte de l'œuvre (parmi lesquelles figure plus tard celle de Boris Vian qui, en 1948, fait du personnage Carmen une « pute cigarière⁸⁹ »). Ainsi, dès lors que l'opéra de Bizet et, par extension, la *corrida* évoquent potentiellement la prostitution, la banderille du toréador devient un symbole tout désigné pour percer le voile de la morale et déblayer la voie vers des allégories cornues... D'ailleurs, comme nous le verrons à l'instant, Satie et Hyspa n'ignorent dans *La triste fin du Taureau Romito aux courses de Deuil* ni l'arrière-sens scabreux de ce sport parfois controversé, ni celui de l'opéra *Carmen*, dont la parodie s'ajoute à la pléthore d'associations entre le populaire et l'obscène qui jalonnent l'œuvre carnavalisée du compositeur d'avant-garde.

Puisant dans les symboles érotisés de l'exotisme hispanisant, les castagnettes libertines, le noir regard et les danses « bohèmes » (gitanes) lascives de la Belle Otero au music-hall ont embrasé nuitamment les sens et l'imagination de ses innombrables adulateurs. Les ostensibles séductions de « la dernière grande courtisane⁹⁰ » ont à l'inverse attiré sur cette « belle-de-nuit » les foudres des moralistes. Les chorégraphies enjôleuses d'Otero sur scène en costume de toréador au Cirque d'Été en 1890, son sexe vénal et ses libertés corporelles aux Folies-Bergère⁹¹ ont en effet certainement dû évoquer pour la morale

⁸⁶ Comme le laisse entendre le livret de l'opéra *Carmen* : « Voyez-les... Regards impudents, mine coquette! Fumant toutes du bout des dents la cigarette. » Georges Bizet, *Carmen*, opéra-comique en quatre actes sur un texte d'Henry Meilhac et Ludovic Halévy, p.1. Livret disponible en ligne sur <http://www.operalib.eu/zpdf/carmen.pdf>, consulté le 9 juillet 2021.

« Entre Carmen. [...] Elle a un bouquet de cassie à son corsage et une fleur de cassie dans le coin de la bouche. Trois ou quatre jeunes gens entrent avec Carmen. Ils la suivent, l'entourent, lui parlent. Elle *minaud*e et *caquette* avec eux. ». *Ibid.*, p. 12. C'est moi qui souligne.

⁸⁷ « L'amour est enfant de Bohême, il n'a jamais connu de loi » (*Ibid.*)

⁸⁸ Au sujet des liens entre *Carmen* et les codes de la prostitution, voir notamment Susan McClary, *Georges Bizet : Carmen*, Cambridge University Press, 1992, p. 41.

⁸⁹ « Carmen, la pute, cigarière (encore un euphémisme) / Fut synonyme de l'amour vache / Et sous l'influence du soleil d'Espagne / De l'excitation des piments poivrés / De Valladolid et d'Escarceros [*sic*] / Des courses de cornus cernées de barreras / On ne pouvait la voir sans désirer / La banderiller dans l'instant même. / Des envies qu'elle eut (singulières) / Il ne nous est pas accordé / De posséder le catalogue / Mais sa descendance nombreuse / (Aucune confusion possible avec celle de Pasiphaé, rapport au châte à franges en soie rouge de Manille) / Témoigne qu'en Escamillo / Elle vit un moyen commode / De se rapprocher du *toro* ». Boris Vian, « À cornes » poème extrait du recueil *Barnum's Digest* [1948] publié dans Boris Vian, *Cantilènes en gelée*, Paris, Inédit, 1972, p. 40.

⁹⁰ Conyers, « Courtesans in Dance History », p. 224.

⁹¹ *Ibid.*, p. 222.

tempérante les condamnables « amours vaches⁹² » de Pasiphaé. Tel qu'illustré dans *La divine comédie* de Dante (XIV^e siècle), le coït déviant de cette figure mythologique conduit droit vers les profondeurs de l'Enfer comme au creux d'un abominable ravin récoltant des sommets célestes les déjections infâmes d'une sexualité déchue⁹³. Dans l'arrangement de Satie et Hyspa, un même type d'image débridée se prête aux leviers grotesques de l'humour de cabaret, dont le rire persifleur renverse à nouveau le convenable. Un trait d'esprit de la plus bestiale indécence autour du nom d'Otero explore les lieux subversifs de l'humour scabreux. La *corrida* est représentée sous un aspect singulièrement « vulgaire » : la fête donne matière à une facétie provocatrice évoquant les répulsions vénériennes des « monstrueuses étables d'amour⁹⁴ ». La ligne de charge de Satie et Hyspa contre la pureté officielle transite cette fois par une allusion ouvertement zoophile. L'extrait suivant laisse sous-entendre les rapports sexuels déviants d'Otero et d'une épouse cornarde (cocue) présente dans les gradins. Au lieu de rougir devant les tabous sexuels qui préoccupent les moralistes pro-tempérance de l'époque, Satie et Hyspa s'emparent du taureau polyamoureux par les cornes :

⁹² Vian, *Cantilènes en gelée*, p. 40.

⁹³ Dans *L'Énéide*, le poète Virgile chante « le cruel amour du taureau, l'accouplement furtif de Pasiphaé, leur progéniture de sang mêlé, ce fils à double forme le Minotaure, monument d'une abominable Vénus ». Virgile, *L'Énéide*, VI, Paris, Flammarion, 2011, p. 131. Cette scène mythologique est reprise par Dante qui, dans *La divine comédie*, associe l'« infâmie » sexuelle de Pasiphaé, reine de Crète et femme du roi Minos, à une chute aux profondeurs de l'Enfer : « De la cime d'où elle tomba jusqu'à la plaine la roche s'est ainsi écroulée qu'elle forme un chemin pour qui serait en haut, telle était la pente de ce ravin; et sur le bord de la roche effondrée l'infamie [...] était vautreée, celle qui fut conçue dans la fausse vache ». Dante, *La divine comédie*, Paris, Flammarion, 2010, p. 62.

Une brève généalogie du symbole du taureau dans l'imaginaire gréco-latin permet d'inférer une connotation singulièrement licencieuse aux scènes de *corrida* et, par extension, au thème de la tauromachie récurrent dans la littérature fin-de-siècle. Ce divertissement populaire est associé, dans l'imaginaire de l'époque, à la lubricité des bas-fonds populaires, comme l'atteste un article paru dans *Le XIX^e siècle* en 1899, qui décrit les prostituées présentes dans les arènes de tauromachie de la Plaza de Toros au nord de Paris :

« “Bravo toro!” Ah! Les faces louches aux regards obliques. Tout ce que Paris compte de *rastas* aux teintes olivâtres, aux cravates pourpres, aux inquiétantes moustaches, doit être là. On ne les compte plus. Au près d'eux, sur les mêmes bancs, ont pris place les filles du quartier Bréta et des établissements de nuit. [...] J'ai pour voisins deux de ces demoiselles. L'odeur forte qui émane d'elles m'a *emmusqué* des pieds à la tête. L'une porte une toilette rouge comme une robe de cardinal de quoi faire franchir les Pyrénées à tous les taureaux d'Andalousie; l'autre plus modeste, en violet vif arbore un chapeau panaché comme un schapska d'hulan. Les premiers mots échangés par elles en s'asseyant m'ont donné la juste notion de leur éducation. » « Le scandale des arènes de la barre », p. 1.

⁹⁴ Périphrase désignant la prostitution, employée par certains auteurs du XIX^e siècle versant dans l'exotisme andalou. Sentaurens, « Des effets pervers d'un mythe littéraire romantique », p. 474-475.

« Tout à coup le taureau Romito,
Croyant voir Otero,
Bondit sur les gradins!
Une dame s'écrie :
« Mon Dieu! C'est mon mari⁹⁵! »

Si la tauromachie a pu alimenter dans l'imaginaire culturel français diverses allusions scabreuses dont les plus audacieuses frôlent parfois le registre de la zoophilie, l'association entre les cornes et la luxure existe bien avant la modernité. Dans l'eschatologie chrétienne, la « bête cornue » revêt déjà une connotation prostitutionnelle. On la retrouve peau à peau avec la « grande prostituée⁹⁶ » de Babylone aux drapées charnelles de pourpre et d'écarlate – comme la rouge mantille de Carmen, la « séductrice » – que combattent les anges de Dieu durant l'Armageddon. *L'Apocalypse* de Jean décrit la « grande prostituée » comme *une Autre impure, une étrangère d'Orient baignant dans les basses et profondes eaux souillées de l'Euphrate et dont la lubricité suscite, lors du Jugement Dernier, la colère et le châtement divins⁹⁷* :

Puis un des sept anges qui tenaient les sept coupes vint et il m'adressa la parole, en disant : viens, je te montrerai le jugement de la grande prostituée qui est assise sur les grandes eaux. [...] Il me transporta en esprit dans un désert. Et je vis une femme assise sur une bête écarlate, pleine de noms de blasphème, ayant sept têtes et dix cornes. Cette femme était vêtue de pourpre et d'écarlate, et parée d'or, de pierres précieuses et de perles. Elle tenait dans sa main une coupe d'or, remplie d'abominations et des impuretés de sa prostitution. [...] Les dix cornes [...] et la bête haïront la prostituée, la dépouilleront et la mettront à nu, mangeront ses chairs, et la consumeront par le feu⁹⁸.

Devant cette dure imagerie et sa rhétorique condamnatrice apparaît clairement la portée anticanoniste des symboles de la lubricité populaire, par ailleurs récurrents dans l'œuvre de Satie (voir chapitre 3). Les références aux filles de joie s'ajoutent aux nombreuses allusions « vulgaires » dissimulées dans le contre-texte carnavalisé de la poésie popularisante de Satie.

⁹⁵Hyspa, *Chansons d'humour*, p. 349.

⁹⁶ « Viens, je vais te montrer le jugement de la grande prostituée qui est assise sur les eaux. C'est avec elle que les rois de la terre se sont livrés à l'impudicité et c'est du vin de son impudicité que les habitants de la terre se sont enivrés. [...] Sur son front était écrit un nom, un mystère : Babylone la grande, la mère des impudiques et des abominations de la terre. » (Apocalypse 17 : 1-5). « Apocalypse de Jean » dans *La Sainte Bible*, traduite d'après les textes originaux hébreu et grec par Louis Segond, Montréal, Société Biblique Canadienne, p. 1263.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Voir la « Chute de Babylone » dans *Ibid.* (Apocalypse 17 : 1-16.)

Or, le chahut de Satie et Hyspa ne se réduit pas à ces quolibets grivois : il explore aussi les ressorts comiques de l'ironie en rappelant les sombres détails de l'accident de la Plaza de Toros. La suite de l'hypotypose publiée dans le quotidien *Le XIX^e siècle* relate en détail le dénouement singulièrement *biscornu* de la corrida. Selon l'article, la bête aurait trouvé, parmi les hurlements des spectateurs horrifiés, moyen de s'échapper de l'arène. Un gendarme du nom de Bodot se lance sur les traces du bovidé détraqué. L'officier, chargé en retour par l'animal enragé, s'engage dans une lutte à bras-le-corps muni de sa seule baïonnette, avec toute la fougue d'un picador portant au flanc du cornu sa banderille rituelle. Un groupe de gendarmes arrivés au secours de leur collègue exécutent la bête qui agonise au bruit d'une quarantaine de coups de fusil. La scène décrite par le journaliste est pittoresque : tant les toréadors que les spectateurs les plus accoutumés auraient tenu à couronner l'événement par l'observation des gestes rituels habituels de la corrida. On administre la traditionnelle estocade du matador, en recouvrant les gendarmes de fleurs, cigares et autres offrandes :

Quand le taureau est bien mort, les toréadors célèbres, qui s'étaient très prudemment tenus derrière, arrivent comme les carabiniers d'Offenbach, et l'un d'eux se donne l'innocent divertissement de passer sa *spala* dans le ventre de l'animal bien mort. Il va ensuite, avec de grands gestes, apporter cette épée, teinte de sang, au président des courses. [...] [En ce qui concerne les spectateurs], les uns sifflent les gendarmes, les autres les applaudissent. Certains leurs jettent des fleurs et des cigares apportés pour les matadors. D'ailleurs, c'est justice. N'est-ce pas eux qui ont tué le taureau⁹⁹?

Le caractère ironique de cette ritualisation improvisée n'a pas manqué de piquer l'imagination d'Hyspa qui, dans sa chanson cocréée avec Satie, paraît faire référence à cette dimension précise de l'anecdote, alors qu'il transforme les paroles du célèbre refrain de Bizet par un néologisme. Ainsi, le passage de la version originale suivant : « Toréador, en garde! Toréador! Toréador¹⁰⁰! », sous la plume du chansonnier satiriste, devient plutôt : « Gendarmador, en garde! Gendarmador! Gendarmador¹⁰¹! ». Ce « gendarmador » n'est vraisemblablement nul autre que l'officier Bodot, auquel Hyspa semble par ailleurs faire allusion à divers moments de la pièce, notamment dans la partie de couplet suivante :

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Georges Bizet, *Carmen*, opéra-comique en quatre actes, partition pour chant et piano, Paris, Choudens père et fils éditeurs, 1875.

¹⁰¹ Hyspa, *Chansons d'humour*, p. 348.

Et chacun fuit en serrant les... vous entendez bien...
 Romito traverse la foule, enfonce une porte,
 Puis enfile un corridor.
Mais voyant un gendarme le poursuivre, il s'emporte
 Et sort en beuglant : « Mais on m'en veut à muerte, alors! »
 La gendarmerie nationale
 Le poursuit vivement à grands coups de flingot.
 Il est couché par une balle,
 Comme un maître du barreau!...
Mais le gendarme de garde est là,
 Ah¹⁰²!...

La dimension humoristique de la chanson d'Hyspa a beaucoup à voir avec l'intertextualité résultant de son rapprochement avec les paroles de l'air original de *Carmen*, bien connues des auditeurs et auxquelles le chansonnier fait ironiquement référence en maintenant telles quelles des parties inaltérées du texte de l'œuvre de Bizet, comme dans la partie B du premier couplet¹⁰³ :

Version originale

Apostrophes, cris et tapage
 Poussés jusques à la fureur!
Car c'est la fête du courage!
 Car c'est la fête des gens de cœur!
 Allons! En garde! Allons! Allons!
 Ah!

Version parodiée

Apostrophes, cris et tapage...
 Les picadors foutent le camp,
Car c'est la fête du courage...
 L'arène est vide maintenant...
 Mais un gendarme de garde est là!...
 Ah!

Ou en en modifiant ironiquement le contenu, comme dans la deuxième partie du refrain qui joue sur une mise en parallèle humoristique entre l'intrigue amoureuse vécue par Escamillo et Carmen et la lutte à bras-le-corps de Bodot et Romito. Le noir regard de Carmen est habilement remplacé dans la version parodiée par celui du bovidé détraqué guettant le gendarme, à qui Hyspa recommande de ne pas s'émouvoir :

Version originale

Et songe bien, oui, songe en combattant,
Qu'un œil noir te regarde

Version parodiée

Et songe, en combattant ce ruminant,
Qu'un œil noir te regarde,

¹⁰² *Ibid.* C'est moi qui souligne.

¹⁰³ *Ibid.* C'est moi qui souligne.

Et que l'amour t'attend,
Toréador,
L'amour, l'amour t'attend!

Mais n'fais pas d'sentiment.
Gendarmador!
Et r'mue les pieds plus fort!

Or, à y regarder de plus près, au-delà connotations luxurieuses du morceau s'ajoute un message politique supplémentaire, qui se dessine sous la forme d'un commentaire bohème dénonçant la condition misérable de l'artiste moderne. Pour les habitués des cabarets artistiques du tournant du siècle et les lecteurs de la presse satirique, un autre horizon de sens se découvre en effet dans le dense écheveau de significations que tisse l'iconographie du taureau. Dans la contre-culture de Montmartre, la vache enragée est une image engagée connue, communément évocatrice des nuits faméliques des poètes de la Butte. Elle prend un ton de critique sociale néo-communarde, dénonçant la misère du plus grand nombre, auquel s'identifie l'artiste moderne ouvert au populaire : le taureau maigre et furieux de la bohème rugit devant les adorateurs du gras Veau d'Or, adeptes du culte frigide bourgeois des idoles figées¹⁰⁴ (voir chapitre 1) :

Tous ceux qui n'ont pas trouvé dans leur berceau la fortune amassée par leurs ascendants et n'ont point eu dès leur début dans la vie, la protection efficace d'une race ou d'une religion, tous ont mangé de la vache enragée. La vache enragée, c'est l'absinthe sans le repas, c'est la nuit sous le pont, c'est la lutte pour la vie. Le timide, le faible et l'impuissant ne résistent pas à ce régime. L'audacieux, l'opiniâtre et le fort en triomphent, mais combien de blessés, quelquefois. En faisant le cortège, nous narguons la misère. Notre rire n'est pas une grimace de soumission ou de complaisance, mais de défi, et les dents qu'il montre sont longues¹⁰⁵.

Sur un même ton de dénonciation sociale, ce *topos* d'abord abondamment exploité par la presse satiriste¹⁰⁶ des cabarets du tournant du XX^e siècle trouvera son actualisation sous la forme d'un défilé carnavalesque dans les rues du quartier Montmartre, soit à l'occasion des deux Vachalcades de 1896 et 1897. Sous des allures de scandale « fumiste », l'obscène parade de ce carnaval et ses bruyants échos se propagent en plein dimanche (jour du

¹⁰⁴ Laurent Bihl, « L'armée du chahut : Les deux Vachalcades de 1896 et 1897 », *Sociétés et représentations*, vol. 1, n° 27, 2009, p. 182. Merci au musicologue Oliver Vogel d'avoir tenu à me signaler cette source singulièrement éclairante lors du colloque « Musique dans les marges : Reflets d'Erik Satie dans la création artistique » tenu à l'Université Complutense de Madrid les 24 et 25 juin 2021.

¹⁰⁵ Texte d'une affiche pour la Vachalcade de 1896, citée dans Bihl, « L'armée du chahut », p. 176.

¹⁰⁶ Voir notamment le mensuel *La vache enragée* fondé par Adolphe Willette en 1896. Voir également les illustrations de Théophile Alexandre Steinlein dans la revue *L'assiette au beurre*, reproduites dans Bihl, « L'armée du chahut », p. 181.

Seigneur) comme autant de beuglements protestataires¹⁰⁷. En effet, dans le théâtre de ces « Cavalcades de la Vache Enragée¹⁰⁸ », plusieurs chars allégoriques carnavalesques dévoilent des nudités apparemment avilissantes¹⁰⁹, forment un cortège transgressif et conduisent, dans le prolongement d'un rituel facétieux, une vache famélique détraquée vers l'abattoir. Cette boucherie se veut être une inversion parodique de la fête du Bœuf gras célébrée la même année à Paris¹¹⁰ (dans laquelle résonnent au demeurant les lointains échos d'une carnalisation du Chemin de Croix biblique). Parmi ces chars, des Bacchantes hirsutes à demi dénudées prennent part au charivari pour dénoncer la mendicité, la misère populaire et les tabous de l'ordre officiel (**illustrations** 11 et 12).

Il semble ainsi que la chanson parodique d'Hyspa et Satie participe d'un même esprit revendicateur que les rites d'inversion de ce carnaval chahuteur tenu à Montmartre en 1896 et 1897, soit seulement deux ans avant la création des morceaux humoristiques sur la scène du Tréteau de Tabarin. L'œil noir du taureau Romito rivé sur l'officier s'interprète donc aisément comme une métaphore convaincante du regard fumiste de la bohème fin-de-siècle guettant les censeurs et autres agents des *establishments* culturels. La fin tragique du taureau Romito encerclé dans sa fuite hors des *barreras* de l'arène officiel et abattu par les carabiniers de l'ordre établi, à l'instar de la vache famélique de la bohème et son agonie devant la corne d'abondance du gras Veau d'Or de la culture « officielle », s'interprète en effet comme une allégorie singulièrement pessimiste des souffrances des jeunes artistes modernes déçus.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 178.

¹⁰⁹ Un article de *L'Autorité* dénonce l'obscénité de la procession : « Des enfants et des jeunes filles ont pu voir défilé, en plein Paris et sous l'œil bienveillant de la police, qui présidait à la marche de cet ignominieux cortège, plus de vingt femmes dont les nudités étaient à peine cachées par un léger maillot qui laissait tout deviner. Et encore les femmes nous ont paru décentes à côté de certains hommes, pour la plupart modèles d'atelier, dont la feuille de vigne qui orne les statues de nos jardins était moindre souci. [...] Pendant que de pareilles ignominies étaient non seulement tolérées, mais autorisées à Paris, que les bacchantes modernes pouvaient encombrer nos rues, nous nous souvenions qu'en ce saint jour de la Fête Dieu, ainsi profané, grâce à la complaisance de la préfecture de police, les trente-six millions de catholiques voyaient interdire l'accès de la voie publique aux cérémonies de leur culte. Ce qui nous a révolté encore davantage, c'est de voir un figurant aviné, déguisé en évêque, mitre en tête et crosse en main, faire, sur la foule, des simulacres de bénédiction ». F. G., « Une porcherie », *L'Éclair*, 30 juin 1897, cité dans *Ibid.*, p. 187.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 170.



Illustration 10 : Illustration d'Alexandre Grün parue en 1897 dans un numéro spécial du périodique *La vache enragée*¹¹¹.



Illustration 11 : Photo prise durant la Vachalcade de 1897 à Montmartre¹¹².

¹¹¹ Image reproduite dans Bihl, « L'armée du chahut », p. 181.

¹¹² Image tirée de la collection de la famille Bihl-Willette, reproduite dans Bihl, « L'armée du chahut », p. 188.



Illustration 12 : Photo prise durant la Vachalcade de 1897 à Montmartre¹¹³.

***Les dépêches anglaises* : Exotisme et humour macabre à Orange et au Transvaal**

Dans *Les dépêches anglaises*, vraisemblablement composée vers la fin de l'année 1899, Satie et Hyspa abordent cette fois sur une note moins grivoise un funeste sujet d'actualité, à savoir la seconde guerre des Boers qui éclate entre la couronne britannique et les puissances coloniales néerlandaises de l'État libre d'Orange et du Transvaal en Afrique du Sud dès le 11 octobre 1899. Le registre néanmoins comique de la chanson frôle à plusieurs reprises l'humour noir, alors qu'Hyspa tourne au ridicule – non sans une pointe de patriotisme – les dommages physiques subis par les troupes anglaises au cours des affronts militaires. C'est notamment le cas dans l'exemple suivant, écrit par macabre allusion aux milliers de sujets de la couronne décédés à la bataille de Modder-River en décembre 1899¹¹⁴ :

¹¹³ Image tirée de la collection de la famille Bihl-Willette, reproduite dans *Ibid.*

¹¹⁴ « Sur la Modder-River », *La dépêche*, 30 décembre 1899.

Avec nos pièces de montage,
Près de Modder-River
Nous avons hier
Tout le jour battu la campagne
Où nous avons laissé,
Pour la garder,
Plus de mille soldats
Qui ne s'en iront pas,
Car pour les enlever
Faudrait les déterrer!
Maxim! Maxim! Maxim! Dum-dum!
Dum! Dum¹¹⁵!

La strophe se conclut ici par un sinistre retournement de situation, qui renverse non sans malice la prétendue bravoure des soldats suggérée avec sarcasme au cours des vers précédents. Le passage se conclut par ailleurs sur une allusion à l'arsenal militaire britannique, qui confirme le caractère déjà violent de la raillerie. En effet, Hyspa fait ici référence à la dévastatrice mitrailleuse Maxim, l'une des premières armes automatiques employées au front par les forces anglaises¹¹⁶, ainsi qu'au projectile dum-dum dont l'utilisation se situe au centre d'une polémique (abondamment rapportée par la presse française) dès le début des hostilités en raison de la sévérité des lésions qu'elle inflige¹¹⁷. Ces deux derniers vers sont réitérés à la fin de chaque couplet, à la manière d'une épiphore.

Hyspa recourt par ailleurs à une variété de sous-entendus pour évoquer la lâcheté des Anglais au combat, qui constitue l'un des principaux thèmes récurrents de la pièce. C'est le cas dès le début de la strophe initiale, qui s'ouvre sur un habile trait d'esprit concernant la fuite d'un commandant anglais et de ses troupes à bord du tout dernier train disponible avant l'encerclement complet du village d'Elandslaagte par les forces boers¹¹⁸. Le militaire en question est sans doute John French, qui se trouvait à la tête de la cavalerie anglaise durant le conflit anglo-boer. Si French s'est retrouvé au centre de l'attention médiatique,

¹¹⁵ Hyspa, *Chansons d'humour*, p. 200-201. C'est moi qui souligne.

¹¹⁶ Ce prototype dévastateur largement utilisé au cours de la guerre des Boers est mis au point autour de l'année 1884 par l'inventeur britannique Hiram Stevens Maxim. À ce sujet, voir notamment Bernard Marck, « Maxim Hiram (1840-1916) », *Encyclopedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/hiram-maxim/>, consulté le 1^{er} novembre 2020.

¹¹⁷ Ce nouveau type de projectile porte le nom de son lieu de fabrication, à savoir la ville de Dum Dum localisée dans la banlieue industrielle de Calcutta alors sous domination britannique. Son utilisation au cours du conflit anglo-boer est rapidement prohibée par le *War office* en raison des dommages brutaux qu'il inflige. À ce sujet, voir notamment « La guerre du Transvaal », *Le temps*, 24 octobre 1899, p. 1.

¹¹⁸ George H. Cassar, *The Tragedy of Sir John French*, Londres, Associated University Press, 1985, p. 40.

reçu comme un véritable héros national pour son rôle central dans la victoire de la couronne britannique à Elandslaagte¹¹⁹, Hyspa s'attache plutôt à le ridiculiser, en l'affublant d'un habile sobriquet :

John-Full-Camp partant pour la guerre,
Madam' Victoria
Lui dit comm' ça :
« Tu r'viendras bientôt, je l'espère.
Et si tu n'reviens pas
Tu m'éciras.
Que tu r'vienn's ou non,
Là n'est pas la question,
Annonce-moi toujours
Quelque opération d'Bours¹²⁰. »

Ainsi, le calembour initial tire profit de l'effet produit par l'imitation de l'accent anglais afin de suggérer la débâcle du commandant « John-Full-Camp » (John-Fout-le-Camp), ici représenté comme un fuyard, voire un véritable « jean-foutre¹²¹ ». Ce même extrait annonce par ailleurs l'emploi par Hyspa de procédés relatifs à l'univers du comique de caractère, en représentant en l'occurrence la reine Victoria comme une monarque insensible, plus soucieuse d'assurer par opportunisme le bon déroulement des communications avec la couronne que de veiller à la survie de ses sujets. La reine fait plusieurs fois l'objet des moqueries d'Hyspa, qui s'accroche par exemple dans le dernier couplet à un détail anecdotique selon lequel sa majesté aurait cru bon de veiller au soutien moral des troupes britanniques au Transvaal en leur acheminant plusieurs milliers de boîtes de chocolats en prévision du nouvel an 1900 – un bien modeste réconfort face aux horreurs vécues par ces sujets décimés par centaines ou estropiés par milliers au combat¹²², comme le suggère avec sarcasme le fragment suivant :

¹¹⁹ À ce sujet, voir notamment, E.B éditeurs, « John French, 1st Earl of Ypres », dans *Britannica Academic : Encyclopaedia Britannica*, 3 décembre 2019, <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/John-French-1st-earl-of-Ypres/35338>, consulté le 1^{er} novembre 2020.

¹²⁰ Hyspa, *Chansons d'humour*, p. 198. C'est moi qui souligne.

¹²¹ Le fait d'associer des politiciens ou des militaires réprouvés par l'opinion publique à l'idée de prendre la poudre d'escampette fait notamment écho à un topos traditionnellement répandu dans la chanson populaire française. Nous pensons notamment à la chanson satirique *Le Sire de Fisch-Ton-Kan*, qui circulait au sujet de Napoléon III durant la guerre Franco-Prussienne. À ce sujet, voir notamment Roger Delage, « Chabrier et Verlaine, *Revue Verlaine*, n°2, 1994, p. 13. Merci à ma directrice de recherche Marie-Hélène Benoit-Otis de m'avoir signalé cet exemple.

¹²² À ce sujet, voir notamment : « La guerre au Transvaal » dans *La dépêche bretonne (journal républicain hebdomadaire) : Revue politique, agricole et commerciale de la semaine*, 23 décembre 1899, p. 2 : « La

Le cœur ému par tant d'vaillance,
La Rein' manda sur l'heur'
Son confiseur
Et commanda (y avait urgence)
Un' boît' de chocolats
Pour chaqu' soldat¹²³.

Ainsi, Hyspa semble ici faire écho aux divers indices qui se multiplient à l'époque dans l'espace public et médiatique trahissant la confiance déclinante envers la monarchie eu égard au bien-fondé de ses décisions militaires¹²⁴.

En ce qui concerne l'aspect musical du morceau, Satie réalise cet arrangement en empruntant cette fois à deux mélodies populaires distinctes, ce qui constitue un cas unique dans le corpus étudié ici. Le refrain est construit à partir de l'air de « Le midi bouge », une chanson de marche chantée par les compagnies paysannes françaises à l'occasion de la guerre Franco-prussienne¹²⁵. D'abord composée autour des conflits militaires sur un texte de Paul Arlène, cette mélodie a ensuite été popularisée au cours des années 1890 par le célèbre chanteur de cabaret Aristide Bruant dans son succès « Une, deux! Le midi bouge, tout est rouge¹²⁶! ». C'est d'ailleurs à la version de son estimé camarade montmartrois¹²⁷ qu'Hyspa semble faire référence dans le texte du court refrain des *Dépêches anglaises* :

One, two!
Les Anglais bougent,
Tout est rouge,
One, two!
Pauvres Bours [*sic*],
Gare à vous¹²⁸!

confiance est ébranlée et on se demande si le War Office va trouver le placement des 14 mille boîtes de chocolat que la Reine, avant les derniers événements, avaient [*sic*] commandées pour offrir à ses *red Jackets*, avec ces vœux de circonstance: *I wish you a happy new year*. En effet, les journaux anglais publient une statistique donnant le total des pertes anglaises depuis le commencement de la campagne: 7 630 officiers, sous-officiers et soldats ont été tués, blessés ou faits prisonniers. Sur ce nombre, 5777 seulement ont été identifiés jusqu'à présent. Ce chiffre se décompose ainsi: 728 morts, 2784 blessés, 2265 prisonniers. Les décès dus aux maladies ne figurent pas dans ce chiffre. »

¹²³ Hyspa, *Chansons d'humour*, p. 201-202.

¹²⁴ « La guerre au Transvaal », p. 2

¹²⁵ Paul Arlène, *Le midi bouge*, Paris, Ernest Flammarion, 1891.

¹²⁶ *Le mirliton*, vol. 9, n° 124, 25 août 1893, p. 4. Les paroles sont également de Paul Arlène.

¹²⁷ Au sujet de l'estime éprouvée par Hyspa au sujet de Bruant, voir notamment ses éloges funèbres rapportées dans « Vincent Hyspa nous parle d'Aristide Bruant », *La liberté*, 13 février 1925, p. 1 : « La triste nouvelle de la mort de Bruant nous a tous péniblement frappés, car tous nous le tenions pour un excellent homme, au cœur sincère, au talent vigoureux ».

¹²⁸ Hyspa, *Chansons d'humour*, p. 200.

Quant aux couplets, ils sont construits à partir de l'air orientaliste de la « Chanson du chamelier », tirée de la deuxième scène de l'opérette en un acte *Bel-Boul* composée par l'orphéoniste Laurent de Rillé et créée au Théâtre des Folies Nouvelles le 14 mars 1857¹²⁹. La chanson en question, bien qu'aujourd'hui oubliée, semble néanmoins avoir connu de nombreuses adaptations qui attestent de sa grande popularité au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle¹³⁰. Outre l'apparente familiarité des auditeurs avec la référence musicale, le choix de la mélodie parodiée par Satie et Hyspa n'est sans doute pas étranger à l'exotisme qu'elle connote. L'opérette par de Rillé met en scène le sultan fictif d'un sérail à Séringapatam, une ville de l'ancien Royaume du Mysore en Inde du sud assiégée par l'Empire britannique en 1799. S'il symbolise surtout le militarisme anglais, l'emprunt anachronique d'un air orientaliste stéréotypé pour suggérer l'exotisme de l'affrontement anglo-boer n'en semble pas moins participer de la tendance réductionniste à traiter la diversité culturelle extra-européenne comme un tout indifférencié.

Ainsi, dans le prolongement de cette attitude problématique du point de vue d'un regard contemporain, Satie récupère pour les couplets des *Dépêches anglaises* une partie substantielle de la mélodie orientalisante construite à partir de la gamme de *la* mineur harmonique par de Rillé. Celle-ci apparaît sous la plume de Satie dans la même tonalité, au même tempo (*allegretto*), avec la même métrique (2/4), et conserve pour l'essentiel une courbe similaire à celle de l'extrait original. Satie y effectue cependant quelques transformations mineures qui vont souvent dans le sens d'une redynamisation mélodique et rythmique de l'air d'origine par l'ajout de valeurs pointées ou de notes ornementales. C'est notamment le cas dès la première mesure, alors qu'il substitue l'un des trois *mi* consécutifs par l'ajout d'une broderie inférieure (*mi / ré dièse / mi*).

¹²⁹ Laurent De Rillé et Mahiet de la Chesneraye, *Bel-Boul*, opérette en un acte, partition pour piano et chant, Paris, L. Vieillot Éditeur, 1857.

¹³⁰ L'air de la « Chanson du chamelier » figure notamment dans *Le pantalon de Nessus* (présentée au Théâtre du Palais-Royal en 1860) et *Vingt francs*, s.v.p. (présentée au Théâtre du Vaudeville en 1861), deux comédies-vaudevilles signées par les dramaturges Édouard Martin et Albert Monnier. À ce sujet, voir Édouard Martin et Albert Monnier, *Vingt francs, s.v.p.! : Comédie en quatre actes mêlée de chant*, Paris, Bourdilliat, 1861; Édouard Martin et Albert Monnier, *Le pantalon de Nessus : Comédie-vaudeville en un acte*, Paris, Bourdilliat, 1860.

La même mélodie est aussi empruntée par Charles Colmance, un goguettier célèbre de l'époque, dans sa chanson « Sourde et muette ». À ce sujet, voir notamment : Charles Colmance, *Chansons : Œuvres complètes*, Paris, L. Vieillot Éditeur, 1862.

halls et des cafés-concerts parisiens fréquentés par Satie au tournant du XX^e siècle et la formation de son imaginaire anticonformiste.

CHAPITRE 3 - SATIE ET LES IMAGINAIRES DU MUSIC-HALL

Nous voyons, à l'heure actuelle, nombre d'intellectuels qui ne craignent pas de se montrer au café – tout au moins – et de s'y installer bien en vue (à la terrasse, même), oubliant ainsi toute la circonspection qu'un *homme convenable* se doit à lui-même – et qu'il doit aux autres. N'est-ce pas une *offense faite à la morale que ces tristes exhibitions apéritives? Que ces bacchantales publiques? Que ces horreurs intempérantes*¹?

Ce passage ironique de Satie paru dans le mensuel *Catalogue*², auquel il collabore régulièrement aux côtés de Francis Poulenc et de George Auric du groupe des Six, est révélateur d'une des antinomies récurrentes dans son discours critique : la dialectique entre le plaisir carnavalesque ou la vie de fête du peuple, basée sur le principe du rire, et son pendant opposé, la probité ou les tabous de la culture officielle³. L'enjeu comporte une dimension esthétique et s'ouvre sur des questions morales, en ce qu'il met en jeu la respectabilité fragile du bourgeois policé. L'« homme convenable » et sérieux, mis devant les « dangers magnétiques des boulevards⁴ », l'hédonisme des cafés-concerts ou des music-halls et la licence des plaisirs illicites du demi-monde parisien⁵, menace de défaillir et rougit comme le canon de la culture officielle réactionnaire face aux excès de la chanson paillard...

Dans ce chapitre, nous verrons comment l'univers symbolique des programmes de variété des music-halls parisiens que Satie fréquente dès le tournant du XX^e siècle participe d'un imaginaire du bas-social à partir duquel le compositeur alimente sa conception esthétique dissidente, comme le feront également plus tard ses émules des Six. Nous tenterons d'abord de mettre en lumière, par l'analyse de discours manifestaires des Six

¹ Erik Satie, « Pénibles exemples », *Catalogue*, vol. 1, n° 5, 1922, cité dans Erik Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta, Paris, Champ Libre, 1981, p. 57. C'est moi qui souligne.

² Il s'agit du catalogue du libraire-éditeur Pierre Trémois, publié mensuellement entre mars et novembre 1922. Satie contribue à plusieurs reprises à ce périodique durant ses huit mois d'existence. À ce sujet, voir Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Volta, p. 340.

³ *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1970], traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2006, p. 18-20.

⁴ Jerrold Seigel, *Paris bohème : Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise (1830-1930)* [1986], traduit de l'anglais par Odette Guitard, Paris, Gallimard, 1991, p. 17.

⁵ Sarah Gutsche-Miller, *Parisian Music-Hall Ballet : 1871-1913*, Rochester/New York, University of Rochester Press, 2015, p. 7-9.

influencés par la démarche esthétique de Satie et publiés dans le mensuel *Le coq* au cours de l'été 1920, la portée symbolique attribuée par les compositeurs d'avant-garde aux univers spectaculaires des music-halls. Satie et les Six auraient-ils pu tenter d'évoquer, par leurs allusions répétées à ces établissements dionysiaques, un véritable monde à l'envers où l'illicite, l'hédonisme et le ludique des divertissements populaires triomphent de l'idéal normatif de tempérance, de sérieux et d'ordre de la culture savante officielle? Cette question guidera en premier lieu notre recontextualisation des rapports qu'entretient Satie avec la scène des cafés-concerts et des music-halls, d'abord comme spectateur dans les années 1890 et ensuite comme compositeur pour la vedette parisienne Paulette Darty dès 1903. En deuxième lieu, l'analyse contextualisée du répertoire composé par Satie pour Darty, dont *Je te veux* (1902), une valse chantée de café-concert, ainsi que *La Diva de l'« Empire »* (1904) et *Le Piccadilly* (1904), deux cakewalks d'inspiration américaine créés en prévision de différents rôles incarnés par la divette au music-hall, permettra de mieux cerner comment l'univers des divertissements populaires parisiens constitue à l'époque un espace de confrontation, voire de renversement des valeurs morales et esthétiques dominantes.

Satie, les Six et les contributeurs du mensuel *Le coq* : Les divertissements légers du music-hall comme principe régénérateur de l'art moderne français

En 1920, soit deux ans avant la parution de la citation sur laquelle s'ouvre le présent chapitre, Georges Auric publie sur le frontispice du tout premier numéro du mensuel *Le coq*⁶, l'organe de presse des Six auquel Satie contribue régulièrement⁷, un manifeste anti-debussyste⁸ et antiwagnérien qui en appelle à une négation violente du passé artistique et à la condamnation de l'attachement traditionnel à l'esthétique du sublime :

⁶ La revue *Le coq* sera renommée *Le coq parisien* dès le numéro suivant. Y contribuent notamment Georges Auric, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Louis Durey, les littéraires Jean Cocteau, Paul Morand et Raymond Radiguet et la peintre Marie Laurencin. À ce sujet, voir Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Volta, p. 341.

⁷ *Ibid.*

⁸ Auric nuance néanmoins quelque peu ses positions anti-debussystes, en reléguant ses « chef d'œuvres » à un temps passé révolu : « Ayant grandi au milieu de la débâcle wagnérienne et commencé d'écrire parmi les ruines du debussysme, imiter Debussy ne me paraît plus aujourd'hui que la pire forme de la nécrophagie. Mais *Pelléas* n'en demeure pas moins le chef-d'œuvre par quoi commence le XX^e siècle, s'achève [*sic*] Rosetti, Maeterlinck et les enchantements de la nuit ». Georges Auric, « Bonjour, Paris! », *Le coq*, n° 1, 1920, p. 1.

Aimant voir *clair*, nous répugnons au mensonge du « sublime », à l'engourdissement fakirique des « temples qui furent ». Jean Cocteau a raison, si « toute affirmation profonde nécessite une négation profonde », les jeunes musiciens se doivent de beaucoup nier et, pour ma part, je crois que leur négation ne sera jamais trop violente. Quant à l'*affirmation*, n'en doutez pas, elle aussi sera violente⁹.

Auric enchaîne en consacrant le cirque, le ragtime, le premier jazz à Paris et les divertissements spectaculaires du music-hall comme la source d'un renouveau artistique national :

Depuis [Debussy] nous avons eu le music-hall, les parades foraines et les orchestres américains. Comment oublier le Casino de Paris et ce petit cirque, Boulevard St-Jacques, ses trombones, ses tambours. *Tout cela nous a réveillés*. Mais, adieu New-York!... Le petit orchestre des *Cocardes* de Francis Poulenc me ravit autant qu'une page de Rameau¹⁰.

Plus qu'un emblème de la fierté nationale française, le chant du coq qui donne son nom à la revue symbolise pour les contributeurs du périodique l'éveil de la nation¹¹ à une nouvelle sensibilité esthétique réhabilitant la beauté du « banal¹² » et du « familier¹³ », la poésie des « lieux communs¹⁴ » et la richesse des spectacles populaires. Si le ton violemment revendicateur du mensuel¹⁵ et son projet d'une rééducation de l'esprit¹⁶ sur la base d'un renversement complet des valeurs de l'ordre établi peuvent paraître audacieux, la mise en analogie du compositeur baroque Jean-Philippe Rameau et des *Cocardes* de Poulenc composées sur un texte de Cocteau dissimule une proposition encore plus provocatrice, qui avoisine le champ de la désécration des idoles du passé traditionnel. Le sens intertextuel de cette allusion polémique surgit à la lecture des premières lignes de

⁹ *Ibid.* C'est Auric qui souligne.

¹⁰ *Ibid.* C'est moi qui souligne.

¹¹ D'ailleurs, le sous-titre du second numéro est explicite à cet égard (« *Le coq : Je réveille* »). Voir. *Le coq : Je réveille*, n° 2, juin 1920, p. 1.

¹² Raymond Radiguet, « Conseil aux grands poètes », *Le coq parisien*, n° 4, novembre 1920, p. 3: « On a dénaturé le sens du mot précieux. [...] L'or est précieux, la poésie est précieuse, et, précieuse, nécessairement, la *banalité* que notre style réhabilite. [...] "Efforcez-vous d'être banal", recommandons-nous au grand poète ». C'est moi qui souligne.

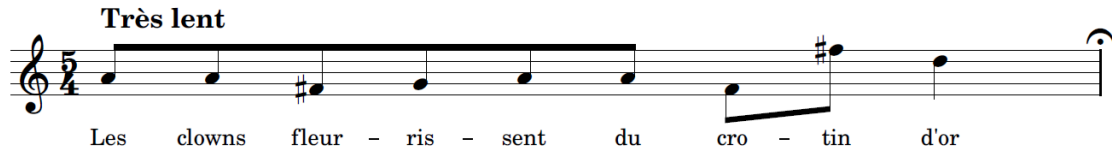
¹³ Raymond Radiguet, « Les vrais artistes français », *Le coq*, n° 1, 1920, p. 4 : « Peintres, ils peignent des objets *familiers*. Musiciens, ils se promènent à la fête de Montmartre. Poètes (j'en connais deux ou trois), [...] les *lieux communs* ne leur font pas peur. » C'est moi qui souligne.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Entre autres exemples du ton violent de ces revendications, sans doute lui-même évocateur des traumatismes récents de la Grande Guerre, voir notamment : « Échos », *Le coq*, n° 1, p. 1. « Notre principal reproche à Dada, c'est d'être timide. Une fois les règles du jeu franchies pourquoi si peu de chose? Aucun Dada n'ose se suicider, tuer un spectateur. On assiste à des pièces, on écoute des musiques. »

¹⁶ « Faits divers », *Le coq*, n° 1, p. 4 : « *Le coq* rééduque l'esprit ».

« Miel de Narbonne », la chanson initiale du recueil de Poulenc, dont le sujet délibérément grotesque évoque la perspective esthétique commune aux contributeurs du *Coq* :



Exemple 13 : Association entre sujets populaires et symboles grotesques, *Cocardes*, « I. Miel de Narbonne » (mes. 8)

Francis Poulenc, *Cocardes*, chansons populaires pour voix et piano sur des poèmes de Jean Cocteau, Paris, Max Eschig, 1920.

Le choix par Cocteau du symbole du clown revitalisant la matière fécale semble véhiculer une critique sociale à peine déguisée : les divertissements « légers » (cirque) et l'éthos stéréotypé des classes populaires auxquels ils renvoient (sexualité, ivresse, plaisirs bas de gamme, etc.) recèleraient, au-delà des apparences et des dégoûts de classe, le véritable principe régénérateur de l'art moderne français. Quant à la juxtaposition oxymorique du « crottin » et de l'« or », elle est sans doute révélatrice de la contradiction interne et des paradoxes auxquels se bute une représentation du beau artistique en voie d'émancipation théorique et institutionnelle¹⁷. Par ailleurs, la réappropriation de la matière fécale comme sujet esthétique et le rabaissement, la corporalité ou l'organicité qu'elle connote (régions du bas-corps, besoins naturels, retour à la terre et floraison, etc.) peuvent être interprétés comme une tentative de réconcilier l'art avec ses racines matérielles, corporelles et immanentes¹⁸. En opposant le grotesque ou le rire à la dimension sacrale de l'art et en lui refusant quelque caractère d'idéalité ou toute signification transcendante¹⁹, Cocteau et Auric renversent l'attitude cérémonieuse et solennelle des *establishments* artistiques auxquels ils souhaitent faire violence.

¹⁷ François Dosse, « Oxymore, le soleil noir du structuralisme », *Espace-Temps*, n° 47-48, 1991, p. 132.

¹⁸ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 28-30.

¹⁹ *Ibid.*

S'il représente un véritable pied-de-nez à la préciosité des establishments culturels²⁰, le symbole du pitre rappelle également la bouffonnerie et l'humour chers à Satie, dont la pensée esthétique avant-gardiste constitue une influence centrale pour les « nouveaux jeunes » (c'est-à-dire les compositeurs du futur groupe des Six), qui l'élisent comme figure tutélaire dès la fin des années 1910²¹. Dans son désormais célèbre essai *Le coq et l'Arlequin* (1918), Cocteau décrit Satie en des termes dithyrambiques et le présente comme l'initiateur d'une tendance esthétique inexplorée : « La profonde originalité d'un Satie donne aux jeunes musiciens un enseignement qui n'implique pas l'abandon de leur originalité propre. [...] Satie montre une route blanche où chacun marque délibérément ses empreintes²² ». Dans ce texte, Cocteau consacre sans ambages le rôle de Satie comme mentor auprès de la relève des jeunes compositeurs d'avant-garde français, pour lesquels la réhabilitation de l'art populaire comme matériau de création « légitime » contribuera aussi à renverser les valeurs d'une tradition musicale jugée figée et passiste²³.

Ainsi, Satie, Cocteau et les Six, en se réappropriant le sensualisme des plaisirs interdits, l'hédonisme et le ludique, le corps et la matière bruts, confrontent la dimension rigoriste, austère et idéaliste des *establishments* artistiques officiels. Si le pouvoir évocateur des symboles reliés à l'univers licencieux des spectacles de variétés du music-hall et le potentiel qu'il offre pour exprimer une telle dissidence esthétique et politique sont déjà bien assimilés par Satie, Cocteau et les Six à l'orée des Années folles, les premiers contacts de Satie avec l'antimonde des plaisirs « dépravés » du music-hall remontent au moins à la fin des années 1890. D'abord comme spectateur attentif et ensuite à titre de musicien

²⁰ À ce sujet, voir notamment Christopher Innes, « Clowns, the Circus and Avant-Garde Theatre », *Cultural and Religious Studies*, vol. 2, n° 4, 2014, p. 214.

²¹ La dénomination « les Six » est employée pour la première fois au début des années 1920 par Henri Collet dans son article intitulé « Les cinq russes, les six français et M. Satie », paru dans la revue *Comœdia* le 16 janvier 1920. Lorsque Satie les prend sous son aile durant les années 1910, ce groupe de compositeur formé par Germaine Tailleferre, Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud et Francis Poulenc est plutôt connu sous le nom de « Les nouveaux jeunes ». À ce sujet, voir notamment Paul Griffiths, « Six, les », *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025911?rskey=Y1QB3M>, consulté le 20 avril 2021.

²² Jean Cocteau, *Le coq et l'Arlequin*, Paris, Éditions de la Sirène, 1918, p. 30.

²³ Charles Koechlin, « Les jeunes et l'évolution musicale », *Europe : Revue mensuelle*, n° 7, 1923, p. 333-336.

professionnel, Satie se distingue de ses émules par la connaissance pratique qu'il possède de la scène de ces lieux de plaisir populaires²⁴.

Satie dans l'antimonde des music-halls au tournant du siècle

Dans les années 1890, le Tout-Paris court les Folies-Bergère, le Casino de Paris et l'Olympia. Dans ces établissements au croisement du luxe et de la vulgarité, on se divertit et on s'évade. Sans doute pour vaincre l'ennui du confort de la société industrielle, on se retrouve à loisir sur les boulevards comme au fond d'un faubourg dangereux²⁵; à l'embrasement d'un imaginaire du bas-social où le fantasme interdit des demi-mondaines, des lubriques déclassés, des souteneurs et des prostituées de basse condition rencontre celui des « hordes de coupe-jarrets, d'écorcheurs, de fanatiques, d'incendiaires, d'éventreurs, de vagabonds et de pillards²⁶ » qui fascinent Satie dans ses années de jeunesse à Montmartre. Les variétés du music-hall plongent le spectateur au cœur d'un imaginaire social²⁷ érotisé, éclectique et arrimé aux dessous de la société urbaine contemporaine. Dans ces établissements nouvellement gentrifiés, le rire avoisine le vice, le sexe et le rêve²⁸. Satie les fréquente avidement. Il connaît les chandeliers géants et les décors fleuris resplendissants de l'Olympia²⁹ où il assiste dès 1896 à des divertissements sensationnels en compagnie de l'auteur Henri Pacory et du peintre Augustin Grass-Mick³⁰. Ces spectacles populaires d'influence londonienne sont un raffinement à la mode. Ils fusionnent l'opérette, le ballet pantomime et la chanson de café-concert ainsi que les routines de cirque, les numéros d'acrobates, de contorsionnistes, d'animaux savants, voire parfois de

²⁴ Nancy Perloff, *Art and the Everyday : Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 65.

²⁵ Camille Paillet, « Bâtir la catégorie du populaire au café-concert », *Recherches en danse*, vol. 9, 2020, p. 7.

²⁶ Satie projetait de composer une « marche sourde » sur ce thème des bas-fonds parisiens. Une note manuscrite au sujet d'une « marche sourde des hordes de coupe-jarrets, d'écorcheurs, de fanatiques, d'incendiaires, d'éventreurs, de vagabonds et de pillards » apparaît au hasard des esquisses de l'œuvre *Jack in the Box* (1899) préservées à la Houghton Library de l'Université d'Harvard. Cette note est citée dans Potter, *Erik Satie : A Parisian Composer and his World*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2016, p. 35.

²⁷ L'historien de la culture Dominique Kalifa définit la notion d'imaginaire social comme « un système cohérent, dynamique, de représentation du monde social, une sorte de répertoire des identités collectives, dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire ». À ce sujet, voir Dominique Kalifa, *Les bas-fonds : Histoire d'un imaginaire social*, Paris, Seuil, 2013, p. 20.

²⁸ Gutsche-Miller, *Parisian Music-Hall Ballet*, p. 7-38.

²⁹ *Ibid.*, p. 27-28.

³⁰ Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*, Oxford University Press, p. 271. Augustin Grass-Mick est un peintre de la vie montmartroise. Il exposera au salon des Indépendants de 1903. « Aux indépendants », *La presse*, 9 avril 1903.

striptease, en des productions intermédiaires spectaculaires qui captivent tant les flâneurs de Montmartre que les membres de la haute société parisienne³¹. Les music-halls attirent en effet des publics très variés et représentent un espace important de mixité culturelle³². Lors des soirées régulières (plus abordables), la haute société s'amalgame au sein de ces établissements à la petite bourgeoisie, aux classes professionnelles et à la bohème artistique. En revanche, les soirées plus coûteuses des premières sont surtout courues par la haute société et deviennent rapidement l'occasion pour les publics ultraélégants du Tout-Paris d'exhiber leurs bijoux, leurs costumes de haute couture et leurs toilettes à la dernière mode³³. Si la bohème semble vouer une fascination à ces établissements comme à un antimonde où la crudité des mœurs, l'éthos libertin et la proximité avec les bas-fonds parisiens renverse les impératifs de la morale dominante, la société élégante consomme l'altérité des divertissements populaires du music-hall comme autant de curiosités tirées d'un proche-lointain quasi exotique³⁴.

Dans la dernière décennie du XIX^e siècle, le genre de la revue à grand spectacle commence tout juste à s'imposer au music-hall, sous l'influence notamment des frères Émile et Vincent Isola qui répliquent à l'Olympia la formule de divertissement sophistiquée mêlant grand faste et décadence d'abord développée aux Folies-Bergère entre 1886 et 1901 par l'homme d'affaires Édouard Marchand³⁵. À cette époque, la future star de music-hall Paulette Darty, dont la renommée propulsera dès 1903 la carrière de Satie dans l'univers du spectacle parisien, fait ses débuts dans des rôles secondaires pour des opérettes et des revues à la Cigale (1889), à la Scala (1892) et aux Folies-Dramatiques (1896³⁶). Sa carrière prend son envol en 1896, dans le cadre d'un premier rôle à l'Eldorado où elle est remarquée par Marchand, qui assure alors la gouverne de cet établissement ainsi que d'autres institutions de l'industrie du spectacle urbain³⁷. Darty rencontre définitivement la gloire dès l'année suivante (1897), alors que Marchand la met en valeur

³¹ Gutsche-Miller, *Parisian Music-Hall Ballet*, p. 28-32.

³² *Ibid.*, p. 40-44.

³³ *Ibid.*, p. 40.

³⁴ Au sujet du phénomène d'exotisation des classes populaires et de la stéréotypisation de leurs corporéités dans l'imaginaire des café-concerts au XIX^e siècle, voir notamment Camille Paillet, « Bâtir la catégorie du populaire au café-concert », p. 8.

³⁵ Gutsche-Miller, *Parisian Music-Hall Ballet*, p. 15 et p. 29.

³⁶ Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 282-287.

³⁷ *Ibid.*

aux devants de la scène de la Scala où ses talents de diseuse et de commère de revue, mais surtout le nouveau genre caractéristique de la « valse lente » qu'elle élabore, lui assurent un succès phénoménal auprès des publics du café-concert³⁸.

À l'orée du XX^e siècle, la divette est très en vue et attire notamment l'attention des compositeurs de musique « légère » les plus en vue de Paris dont Rodolphe Berger, Alfred Marquis et Victor Roger, qui lui dédient des valse mélodieuses, sentimentales et langoureuses écrites en collaboration avec son parolier attitré, Maurice de Féraudy. Les textes de Féraudy, par leurs allusions au rêve, aux plaisirs coupables, aux sens et à la chair, sont évocateurs tant du goût pour le thème de la lascivité que de l'attachement aux représentations corporalisées (voire érotiques) de l'amour qui caractérisent l'univers symbolique des cafés-concerts. Par exemple (voir **exemple 14**), le premier couplet de la valse chantée *Amoureuse* (1901), créée en collaboration par Berger et de Féraudy, multiplie les références allusives à la sexualité à travers l'accumulations de symboles liés au corps (chair, bouche) et à la sensorialité (senteurs, toucher, caresses, baisers). L'odeur des étreintes charnelles de l'amant y est métaphoriquement associée à la rémanence des parfums floraux *pénétrants* de l'été dans les bois hivernaux *touchés* par la mort³⁹.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Rodolphe Berger et Maurice de Féraudy, *Amoureuse : Valse chantée*, partition pour chant seul, Paris, Enoch Éditeurs, 1901.

Plus vite.



Les bois gar - dent long - temps Les par - fums pé - né - trants

Des fleur d'é - té quand la mort les tou - che, Moi, je garde

a - mi cher Les sen - teurs de ta chair Que tes bai - sers lais - sent

sur ma bou che.

Exemple 14 : Une valse de café-concert composée pour Paulette Darty par Rodolphe Berger, *Amoureuse* (mes. 44-76)

Rodolphe Berger, *Amoureuse*, valse chantée sur un poème de Maurice de Féraudy, Paris, Enoch Éditeurs, 1901.

Dans *Les bêtises*, une autre valse composée un an plus tôt par Victor Roger, de Féraudy explore le thème du désennui par la frivolité. En opposant l'étourderie heureuse et consolatrice au mépris du sérieux et de la morale, l'auteur fait écho à la même dialectique entre le plaisir festif et les tabous de la culture officielle qui traverse l'œuvre de Satie :

Parmi les formules acquises,
On dit toujours avec *mépris*
« Au fond tout ça c'est des bêtises »
[...] Souvent pendant les *heures grises*,
Rêvant de *plaisir prometteur*,
On songe à faire des bêtises,
Et c'est déjà *consolateur*⁴⁰!

Dans les dernières lignes de cette valse chantée, la bêtise du titre revêt bientôt une connotation libidineuse qui évoque l'atmosphère pour le moins hédoniste des cafés-concerts :

Donc un de ces prochains dimanches,
Tu vois, je t'en laisse le choix,
Nous irons dîner sous les branches,
Et *parler d'amour dans les bois*,
Puis après ces heures exquisés,
Pour te prouver que j'ai raison,
Nous rentrerons à la maison,
*Pour faire ensemble des bêtises*⁴¹!

Sans doute en partie sous l'influence de Pacory, qui ambitionne à cette époque de gagner la scène des cafés-concerts et des music-halls, Satie se met dès 1902 à composer dans un style analogue à celui de Berger⁴². Satie et Pacory collaborent cette année-là pour la création de *Je te veux* (1902), une valse chantée pour voix et piano qui adhère étroitement aux conventions – voire aux clichés – du genre. Soutenues par une mélodie diatonique très liée et empreinte d'un profond lyrisme, souvent construite sur les degrés des extensions chordales (septièmes, neuvièmes, treizièmes, etc.) et dont le rythme simple et régulier se caractérise par l'emploi de valeurs longues ainsi que par l'absence de syncopes (voir **exemple 15**), les paroles de Pacory rappellent les textes sensuels de Féraudy. En abordant sur un ton de confiance le thème des envies dévorantes et des passions amoureuses, voire de l'adultère (« fais de moi ta *maîtresse* / loin de nous la sagesse⁴³ »), cette valse de Satie et Pacory plonge l'auditeur dans les flammes⁴⁴ de l'antimonde des plaisirs licencieux du

⁴⁰ Victor Roger et Maurice de Féraudy, *Les bêtises*, partition pour chant seul, Paris, Enoch Éditeurs, 1900. C'est moi qui souligne.

⁴¹ *Ibid.* C'est moi qui souligne.

⁴² Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 271-278.

⁴³ Erik Satie et Henry Pacory, *Je te veux*, partition pour voix et piano, Paris, Bellon, Ponscarne et compagnie éditeurs, 1903.

⁴⁴ « Brûlés des mêmes flammes / dans des rêves d'amour », *Ibid.*, p. 7.

café-concert. On bascule dans le registre de la corporéité populaire⁴⁵, tout près de la matérialité de la chair, de la caresse et de son fantasme qui éveille au rêve; on touche à l'intimité extatique du corps brulant des amants enlacés dans la danse... Le texte de la chanson gravite autour de ces thèmes généraux, qui se dégagent de manière on ne peut plus explicite à la fin des premier et deuxième couplets :

Fin du premier couplet

Que mon cœur soit le tien
Et ta lèvre la mienne,
Que ton corps soit le mien,
Et que toute ma chair soit tienne

Fin du deuxième couplet

Que ton cœur amoureux
Vient chercher ma caresse
Enlacés pour toujours,
Brûlés des mêmes flammes
Dans des rêves d'amour

⁴⁵ Camille Paillet, « Bâtir la catégorie du populaire au café-concert », *Recherches en danse*, p. 8.

Je te veux

Paroles de Henry Pacory Musique de Erik Satie

Valse
Modéré

Do majeur

pp $\%$ *app. (9)* 7 13

J'ai com - pris ta dé - tres - se,

Modéré

V⁷ (13) I

13

Cher a - mou - reux,

V⁷

Exemple 15 : Je te veux (1902), une valse de café-concert d'Erik Satie et Henry Pacory, (mes. 1-12)

Erik Satie, *Je te veux*, vasée chantée pour voix et piano sur des paroles d'Henry Pacory, Paris, Bellon-Ponscarne & C^{ie}, 1903.

Dans sa version initiale, la chanson comportait deux textes différents pensés en fonction du genre variable de l'interprète, à savoir une version destinée à être chantée par un homme

et l'autre par une femme. En effet, des esquisses dans les carnets de Satie attestent l'existence à l'origine d'une partie écrite selon un point de vue masculin, dont le refrain au ton péremptoire et singulièrement viril s'adresse à la femme comme à un corps presque assujéti à l'injonction objectivante mâle (« donne-toi; je te veux; / tu seras ma maîtresse⁴⁶ »). L'intention véritable de l'auteur dans la formulation de ce fragment est difficile à interpréter. Pacory se positionnerait-il ici, comme le fait souvent Satie, sur un plan ironique? S'inscrit-il dans le prolongement de l'éthos moqueur et contestataire des cabarets artistiques? Pourrait-il s'agir d'une tentative de parodier les stéréotypes des genres sexués⁴⁷? Y a-t-il dans ce cas de figure un dédoublement des signifiés⁴⁸ comme il arrive parfois chez Satie qui abuse du trope ironique? La théoricienne de la littérature Linda Hutcheon, qui défend une approche pragmatique de la sémiotique⁴⁹, rappelle la nécessité pour l'analyste de se baser sur des signaux manifestes internes à l'œuvre dans l'évaluation de l'intention encodée par l'auteur (par exemple la transgression de normes syntaxiques). Tout ce qu'on peut affirmer avec certitude en l'absence de tels signaux manifestes, c'est que bien que Satie ait tenu à transformer la version originale, le passage où l'interprète commande (impérieusement) à l'amante l'offrande de son corps se retrouve tel quel dans la version révisée. Les modifications consistent plutôt en une atténuation des références sexuelles trop explicites. En effet, si les premières paroles du refrain comparant le désir amoureux aux vapeurs de l'ivresse demeurent identiques entre les deux versions masculines, la partie révisée euphémise le caractère érotique de l'oppressant désir éveillé par la caresse⁵⁰ :

⁴⁶ Esquisse citée et retranscrite dans Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 279.

⁴⁷ Whiting lance lui-même la question à savoir si Satie et Pacory adhèrent de manière aussi étroite aux clichés de la chanson « légère » de bon gré ou par sarcasme. À ce sujet, voir Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 285.

⁴⁸ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie : Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraires*, vol. 12, n° 46, 1981, p. 144 : « Il ne faut pas oublier le double fonctionnement ironique du contraste sémantique. [...] Sur le plan sémantique, l'ironie se définit comme marque de différence de signification, à savoir comme antiphrase. Comme tel, elle se réalise de façon paradoxale, par une superposition structurale de contextes sémantiques (ce que l'on dit / ce que l'on veut faire entendre) : il y a donc un signifiant et deux signifiés ».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 142 : « L'on ne saurait ignorer l'importance décisive de l'intentionnalité et de la réception du texte quand il s'agit d'un trope comme l'ironie, lequel implique une distanciation obligatoire entre lecteur et texte; d'où la commodité de l'utilisation de la pragmatique en tant qu'orientation sémiotique pour aborder les problèmes de l'emploi contextuel de l'ironie littéraire. »

⁵⁰ La question de cette euphémisation des paroles par Satie est mentionnée dans Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 279.

Version masculine originale du refrain

Ange d'or, fruit d'ivresse,
Charme des yeux
Donne-toi; je te veux;
Tu seras ma maîtresse.
Le désir qui m'opresse
De ta tendresse,
Devinant la si douce caresse
Nous unit tous deux,
Car je te veux

Version masculine revue du refrain

Ange d'or, fruit d'ivresse,
Charme des yeux,
Donne-toi; je te veux;
Tu seras ma maîtresse
Pour calmer ma détresse
Viens, ô déesse
J'aspire à l'instant précieux
Où nous serons heureux
Je te veux⁵¹.

C'est peut-être cette version masculine atténuée que Darty a, selon l'anecdote, entendue pour la première fois du confort de sa baignoire, chantée par l'éditeur Jean Bellon accompagné par Satie au piano⁵². En effet, il semble que Satie et Bellon, accueillis dans la demeure de Darty par sa secrétaire en vue d'une audition, auraient surpris la divette en plein bain matinal. Sans même attendre la venue de Darty, Satie se serait empressé de s'asseoir au piano et d'entonner avec Bellon le morceau, celui-ci parvenant comme un lointain écho aux oreilles de la divette, prompte à revêtir son peignoir et à se joindre au duo⁵³. Or, c'est plutôt la version écrite selon un point de vue féminin⁵⁴ que Darty, instantanément séduite par la chanson, popularisera dès 1904 au gré de ses tournées

⁵¹ Les deux versions sont citées dans *Ibid.*

⁵² Mémoires de Darty, citées et traduites dans Mary E. Davis, *Erik Satie*, Londres, Reaktion Books, 2007, p. 69-70 : « *That morning, I was in my bath. I heard the now famous tune of "Je te veux" that M. Bellon was singing, which had a special charm and such an attractive quality about it. I quickly got out of my bath to express my enchantment personally. He sat down again at the piano and I sang "Je te veux" for the first time. Since then, I have sung these waltzes everywhere with the greatest success, and Satie has never deserted me... What an unforgettable man!* ».

⁵³ Whiting cite une autre traduction des mémoires de Darty, celle-là sensiblement différente de celle avancée par Davis et précisant des détails supplémentaires : « *In the mornings I was in the habit of receiving composers who brought me new songs. That morning, I was resting when an unknown was announced, "Monsieur Erik Satie". My secretary received him. He was accompanied by M. Bellon, the music publisher, who had a very pleasing voice. And suddenly, I heard the now famous waltz "Je te veux". Satie, without ceremony, had seated himself at the piano, and M. Bellon was singing. It had such a special charm, such a lovely quality, that I slipped into a peignoir to go and expressed my delight to Monsieur Satie. He went back to the piano, and I sang "Je te veux" for the first time.* ». Mémoires de Darty, citées dans Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 279.

⁵⁴ Le texte du refrain officiellement intégré au répertoire de Darty est le suivant : « J'ai compris ta détresse / Cher amoureux / Et je cède à tes vœux, / Fais de moi ta maîtresse. / Loin de nous la sagesse, / Plus de tristesse, / J'aspire à l'instant précieux / Où nous serons heureux; / Je te veux. ». Satie et Pacory, *Je te veux*, p. 2-3.

nationales, notamment dans le sud de la France au Théâtre de Nîmes⁵⁵. Comme l'indique la chronique des spectacles et des concerts du *Figaro* au mois de mars de l'année en question, « Paulette Darty a lancé une nouvelle valse : *Je te veux*, qui sera chantée bientôt dans tous les salons⁵⁶ ». Avec le recul, ces prédictions journalistiques paraissent étonnamment sagaces : la chanson rencontrera un tel succès auprès des publics du café-concert qu'elle demeurera partie prenante du répertoire populaire des musiciens de rue jusque dans les Années Folles⁵⁷.

L'histoire sans doute un peu romancée de cette rencontre entre Darty et Satie marque avant tout le commencement d'une longue amitié⁵⁸ qui se consolidera entre 1903 et 1909 à l'occasion de leurs six années de collaboration. Alors qu'elle brille au faite de sa gloire, la « reine de la valse lente » plonge Satie au cœur de l'industrie du music-hall. Pour la divette, Satie mettra notamment à profit ses talents d'arrangeur (Darty l'engage pour peaufiner sa composition de 1904 *Douceur d'oublier*⁵⁹) et écrira une autre valse chantée (*Tendrement*, 1902). Il composera aussi de la musique de scène pour les différents rôles de Darty au café-concert et au music-hall. Parmi le répertoire de musique de scène composé par Satie pour Darty, on compte notamment *J'avais un ami* (1904), peut-être écrite pour la revue *Paris-Potins*⁶⁰ (1904), et *Psitt! Psitt!* (1907), potentiellement associée à la revue

⁵⁵ « Grand théâtre : La soirée de gala de Paulette Darty », *Nîmes-journal*, 21 mai 1904, p. 3.

⁵⁶ « Spectacles et concerts », *Le figaro*, 22 mars 1904, p. 5 : « Enfin, elle présentera dans son grand intermède de la fin du spectacle un bouquet de tous ses grands succès : *Les dernières étreintes*, *Je te veux*, *Boudeuse*, *Brune et blonde*, *La valse bleue*, etc. »

⁵⁷ Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 280.

⁵⁸ Satie et Darty (plus tard madame Édouard Dreyfus) entretiendront une correspondance soutenue jusqu'à la mort du compositeur. À ce sujet, voir notamment Erik Satie, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, Paris, Fayard/IMEC, 2000.

⁵⁹ Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 289.

⁶⁰ Cette hypothèse est présentée par Whiting (*Satie the Bohemian*, p. 289-290) et resoulevée par Potter dans Caroline Potter (éd.), *Erik Satie : Music, Art and Literature*, Londres, Routledge, 2013, p. 272. Whiting invite à spéculer sur les liens possibles unissant la chanson *J'avais un ami* à la revue *Paris-Potins*. « *The configuration of cabaret-style irony and implied theatrical situation in J'avais un ami invites speculation about a connection to the revue offered at the Scala while Darty was performing Je te veux and Douceur d'oublier: Paris-Potins, by Dominique Bonnaud and Numa Blès. The authors, both veterans of the Chat Noir and well-established chansonniers of Montmartre, had collaborated on over a dozen revues for various cabarets and café-concerts.* » (Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 289). Cependant, Whiting finit par écarter cette hypothèse en raison de l'absence de sources détaillées attestant la présence de Darty dans la distribution des comédiens-chanteurs de la revue : « *Unfortunately, the only detailed critique of Paris-Potins gives no indication that Darty was in the cast.* » (*Ibid.*).

Or, un dépouillement de la presse de l'époque complémentaire aux travaux de Whiting permet de réhabiliter son hypothèse. La section « spectacles divers » dans le numéro du *Petit parisien* du 29 avril 1904 présente notamment le nom de Darty parmi ceux des autres comédiens énumérés dans la distribution de la revue :

*Chapeau! Chapeau*⁶¹ (1907). Satie compose également pour des numéros d'opérette, dont la chanson « Allons-y chochette » (1905-1906), probablement rattachée à l'opérette en un acte *La leçon d'amour* (1906) par de Thuy et Mathé, présentée au Théâtre-Royal de Paris avec Darty dans le rôle de « Madame la Flirt⁶² », ainsi que toute la musique de l'opérette *Pousse l'amour* (1905-1906), une fantaisie en un acte sur un livret (désormais perdu) de Maurice de Féraudy et Jean Kolb⁶³. Si le nom de Darty ne figure pas dans la distribution des comédiens-chanteurs de *Pousse l'amour*, c'est néanmoins elle qui en arrange la commande⁶⁴. On ne possède plus à ce jour que les esquisses fragmentaires de trois chansons de cette opérette, dont « De Féraudy : Valse », « Le Champagne : Valse » et « Chanson andalouse »⁶⁵.

Qui plus est, une partie substantielle des chansons de revue composées par Satie pour les rôles de Darty au music-hall révèlent l'influence prégnante de la culture populaire américaine nouvellement en vogue à Paris au tournant du XX^e siècle. C'est notamment le cas de *La Diva de l'« Empire »* (1904) et *Le Piccadilly* (1904), qui, empruntent largement au ragtime, un genre typiquement afro-américain – comme nous le verrons à travers l'analyse contextualisée et la prise en considération des associations symboliques ayant cours dans l'imaginaire parisien de l'époque entourant d'une part, l'altérité raciale, et d'autre part, l'univers des divertissements américains.

Satie et l'américanisme au sortir de l'Exposition universelle de 1900

Au tournant du siècle à Paris, dans l'Ancien Monde, la mode est à l'américanisme. L'engouement nouveau des publics parisiens pour la culture états-unienne découle en grande partie de la tenue de l'Exposition universelle à Paris au cours de l'été 1900. Cette

« Scala [...], *Paris-Potins*, revue. Émilienne d'Alençon, Paulette Darty, Maud d'Orby, Lidia Mayol, Morton, Baldy, Kamouna, des Meslays, etc. » (cf. « Spectacles divers », *Le petit parisien : Le plus fort tirage des journaux du monde entier*, 29 avril 1904, p. 5.)

En revanche, d'autres articles de presse de l'époque n'incluent au contraire pas le nom de Darty dans l'énumération des comédiens de *Paris-Potins*, tout en avançant néanmoins que la divette participait aux tours de chant présentés avant la revue présentée à la Scala au cours de l'année 1904. (Voir notamment Ferrari, « Cercles », *Le figaro*, 30 novembre 1904, p. 2).

⁶¹ Cette hypothèse est soulevée en annexe par Potter dans Potter (éd.), *Erik Satie, Music, Art and Literature*, p. 277.

⁶² *Ibid.*, p. 274.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Robert Orlegde, *Satie the Composer*, Cambridge University Press, 1990, p. 288.

⁶⁵ Potter (éd.), *Erik Satie, Music, Art and Literature*, p. 274.

exposition internationale donne notamment lieu à la première exportation significative de la culture américaine (et en particulier des traditions afro-américaines, qui y sont inextricablement liées) vers la métropole française⁶⁶. En effet, les États-Uniens, dont le pavillon central triomphe en magnificence sur le quai d'Orsay, s'assurent de bénéficier d'une importante visibilité et cherchent manifestement, à travers l'orchestration stratégique d'une présence fastueuse et spectaculaire, à se hisser à la hauteur des grandes puissances européennes⁶⁷. La présence de plus de 6 000 exposants états-uniens, répartis à travers les différentes sections de l'exposition à Paris, contribue au rayonnement international de la culture états-unienne et éveille la curiosité des spectateurs français⁶⁸. En ce qui concerne la dimension musicale de ces festivités, la venue du compositeur John Philip Sousa et de son orchestre au Champ-de-Mars et sur l'Esplanade des Invalides⁶⁹ initie les publics parisiens aux rythmes syncopés du ragtime, un genre musical populaire états-unien largement tributaire des traditions afro-américaines (en ce qui concerne notamment son dynamisme rythmique idiosyncrasique) apparu aux États-Unis dès le milieu des années 1890⁷⁰. Au cours de ses concerts, Sousa exécute notamment des marches syncopées de sa propre composition, ainsi que différents morceaux de ragtime ayant récemment rencontré le succès en Amérique, typiquement attribués à divers compositeurs à succès (blancs) de Tin Pan Alley qui se réapproprièrent le genre et le populariseront au détriment des minorités afro-américaines dont il est issu⁷¹. Parmi le répertoire de Sousa dévoilé au public

⁶⁶ Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 295.

⁶⁷ Hélène Trocmé, « 1900 : Les Américains à l'Exposition universelle de Paris », *Revue française d'études américaines*, n° 59, 1994, p. 38-40.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Sousa et son orchestre seront d'abord présents à Paris à l'occasion d'un concert présenté au Champ-de-Mars au cours du mois de mai 1900. Ils y retourneront au mois de juillet de la même année, dans le cadre d'une série de concerts diffusés sur l'Esplanade des Invalides. À ce sujet, voir notamment Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 292-296. Voir également Anonyme, « L'Exposition : Les faits du jour », *La presse*, 12 juillet 1900, p. 1 : « Partout ailleurs qu'au Trocadéro, la foule a été grande, notamment à l'Esplanade des Invalides, où la musique américaine de Sousa se fait tous les jours applaudir l'après-midi. »

⁷⁰ Edward A. Berlin, « Ragtime », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252241>, consulté le 20 avril 2021, p. 1-2. Si le terme « ragtime » évoque surtout aujourd'hui un genre pianistique associé à la figure de Scott Joplin, le « *King of ragtime* » – un des pionniers du genre avec Ben Harney et Johnny Seamore –, le terme désignait à l'origine à la fois un genre vocal et instrumental.

⁷¹ À ce sujet, voir notamment Jody Blake, *Le tumulte noir : Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris (1900-1930)*, Pennsylvania University Press, 1999, p. 15. Rappelons au passage qu'à cette époque, les minorités afro-américaines nouvellement affranchies dans la mouvance du mouvement abolitionniste résultant de la Guerre de Sécession (1861-1865) demeuraient aux prises avec les divers stigmates et problèmes sociaux (racisme, pauvreté, etc.) liés aux horreurs la ségrégation. Leur invisibilisation

parisien figurent par exemple de nombreuses pièces de ragtime créées à Tin Pan Alley, dont *On the Plantation* (1887) par Charles Puerner, *At a Georgia Camp Meeting* (1897) de Kerry Mills et *Smoky Mokes* (1899) d'Abe Holzmann⁷².

Force est de constater que l'histoire de la rencontre entre la France et les idiomes musicaux afro-américains est on ne peut plus paradoxale, voire foncièrement alarmante d'un point de vue contemporain, en ce qui concerne notamment la question de l'appropriation culturelle. En effet, par l'entremise de Sousa (un compositeur états-unien d'origine portugaise et bavaroise), la Ville-Lumière découvre un genre étroitement associé aux pratiques culturelles des communautés noires états-uniennes à travers le répertoire d'une poignée de compositeurs blanc qui s'en réapproprient les conventions. Qui plus est, cette première rencontre musicale avec ce pâle ersatz de l'Autre afro-américain ne manquera pas de stimuler l'imaginaire de nombreux compositeurs français⁷³, qui se l'approprièrent en retour en l'intégrant fréquemment à leur canevas compositionnel. C'est notamment le cas de Satie, qui lorgne dès 1900 vers les possibilités offertes par le ragtime en l'incorporant à la fois à ses compositions « populaires » pour Darty au music-hall et à ses œuvres dites « savantes⁷⁴ ». Ainsi, si ces considérations relatives à la race, au racisme et à l'appropriation culturelle peuvent paraître s'éloigner de notre problématique initiale, elles demeurent néanmoins incontournables pour bien illustrer les enjeux éthiques sensibles soulevés par l'intérêt immense suscité par le dévoilement de la culture afro-américaine à Paris au début du XX^e siècle.

Si le déroulement de l'exposition fournit au grand public français l'occasion de s'initier à la musique du pays de l'Oncle Sam, il semble néanmoins que Satie se soit familiarisé

et leur sous-représentation dans l'industrie de la culture états-unienne au tournant du siècle ne représente qu'une infime partie des innombrables répercussions subies par ces communautés dans la mouvance du passé esclavagiste américain.

⁷² Au sujet du répertoire diffusé par Sousa à l'Exposition universelle de 1900, voir notamment Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 295 et James Deaville, « Debussy's Cakewalk », *Revue musicale OICRM*, vol. 2, n° 1, 2014, p. 25.

⁷³ Nous pensons notamment à *The Little Nigar [sic]* (1909) et au « Golliwogg's Cake-Walk » des *Children's Corner* (1910) de Claude Debussy, ainsi qu'à *Ragtime* (1917-1918) d'Igor Stravinski.

⁷⁴ Satie intègre notamment ce genre musical afro-américain à la partition qu'il compose pour le ballet *Parade* (1917). Le deuxième mouvement du ballet inclut en effet le « Ragtime du paquebot », un ragtime composé par Satie par allusion au morceau « That Mysterious Rag » (1912) du compositeur Irving Berlin. À ce sujet, voir notamment Susan Calkins, « Modernism in Music and Erik Satie's Parade », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 41, n° 1, 2010, p. 11.

plus précocement que la majorité de ses contemporains avec les ragtimes états-uniens, peut-être à travers la lecture au cours des années 1890 de partitions (possiblement celles de Sousa) obtenues par le biais de son ami le journaliste Gabriel Astruc, qui avait découvert cette musique d'origine afro-américaine lors de son passage au World's Columbian Exposition à Chicago en 1893⁷⁵. Si cette hypothèse demeure incertaine, il ne fait pas de doute que Satie expérimentait déjà avec les possibilités offertes par ce nouvel idiome quelques mois avant le début de l'exposition, comme l'atteste la présence d'un passage fortement inspiré des syncopes du ragtime dans l'ouverture qu'il compose pour *La mort de Monsieur Mouche*⁷⁶, déposé par le compositeur devant la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM) dès le 18 avril 1900 (soit plusieurs jours avant l'arrivée de Sousa à Paris⁷⁷). Il n'est par ailleurs pas certain que Satie ait lui-même assisté à l'Exposition universelle de 1900. Quoiqu'il en soit, les retombées immédiates de l'exposition sur le paysage culturel parisien et l'intensification des transferts culturels franco-américains qui en découlent ont sans doute permis à Satie de faire l'expérience de ce genre inédit tel qu'interprété par de véritables musiciens états-uniens. Il est probable, par exemple, que Satie ait pu assister à l'une des performances de l'orchestre afro-américain « Les Minstrels » en résidence au cabaret le Rat Mort à Montmartre⁷⁸. Dans tous les cas, ses nombreux engagements professionnels aux côtés de Darty dans l'univers des music-halls, qui deviendront bientôt l'un des principaux catalyseurs de l'américanisme nouvellement en vogue à Paris, auront tôt fait de contribuer à l'immersion du compositeur dans le monde du divertissement populaire états-unien.

⁷⁵ Robert Orledge, « Satie and America », *American Music*, vol. 18, n° 1, 2000, p. 80-81.

⁷⁶ Satie prévoyait collaborer avec son ami Contamine de Latour pour la création d'une œuvre dramatique intitulée *La mort de Monsieur Mouche*. Le scénario de cette œuvre, ainsi que le reste de la musique composée par Satie pour le projet sont désormais perdus (on ne possède à ce jour que l'ouverture de cakewalk composée par Satie pour le projet). À ce sujet, voir notamment Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 256.

⁷⁷ Orledge, « Satie and America », p. 80-81.

⁷⁸ Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 303 : « From 1903 on, American musical entertainment was a fixture in the Parisian musical landscape, including Montmartre, where the venerable watering hole le Rat Mort featured an "orchestre nègre [sic] américain" calling itself "Les Minstrels" (it would be strange indeed if Satie did not hear them). »

Le « cakewalk infernal ⁷⁹ » de Satie : De la culture afro-américaine aux flammes lubriques des music-halls de l’Ancien Monde

Moins de deux ans après le passage de Sousa à l’Exposition universelle, soit dès 1902, la frénésie du cakewalk⁸⁰ survolte les publics des spectacles populaires de la métropole française. En l’espace de quelques semaines, cette danse d’origine afro-américaine et son accompagnement de ragtime caractéristique⁸¹, accaparent désormais toute l’attention publique : le cakewalk gagne la scène des différents lieux de divertissement urbains les plus en vue (cirques, cafés-concerts, music-halls), déferle dans les journaux, apparaît sur les affiches des théâtres et se propage à l’écran⁸². L’engagement professionnel de Satie comme compositeur dans le monde des music-hall français coïncide largement avec l’apparition et le développement de cet engouement pour la culture afro-américaine.

L’élément déclencheur de cette nouvelle frénésie collective semble avoir été la présentation au Nouveau-Cirque autour du mois de novembre 1902 de la revue *Joyeux Nègres*⁸³ [*sic*], un « pantomime nautique américain avec cakewalk » tirant profit de la spectaculaire plateforme hydraulique⁸⁴ unique à cet établissement. Comme le décrit Henry

⁷⁹ En référence au titre de l’œuvre cinématographique *Le cakewalk infernal* (1903) de Georges Méliès, à l’affiche à Paris durant la même période. Voir Deaville, « Debussy’s Cakewalk », p. 20.

⁸⁰ Le terme « cakewalk » peut désigner aussi bien un type de danse populaire d’origine afro-américaine que l’accompagnement musical qui y est typiquement associé, à savoir un style spécifique de ragtime qui prédomine au cours des années 1890. À ce sujet, voir notamment Berlin, « Ragtime », p. 3.

⁸¹ Pour plus de détails sur ce type d’accompagnement, voir la p. 115 du présent mémoire.

⁸² Pour un portrait détaillé de la prééminence du cakewalk dans la vie culturelle française *ca.* 1902, voir notamment Deaville, « Debussy’s Cakewalk », p. 20-39.

⁸³ Cette date est mentionnée dans Rae Beth Gordon, « Les rythmes contagieux d’une danse noire : le cakewalk », *Revue intermédialités*, vol. 1, n° 16, p. 64. Au sujet du rôle de cette revue comme élément déclencheur de la « cakewalkomanie » parisienne, voir également Blake, *Le tumulte noir*, p. 15.

⁸⁴ Henry Frichet, *Le cirque et les forains*, Tours, Alfred Mame et fils éditeurs, 1899, p. 9-10 : « Voici quelques détails sur cette machine curieuse : avant le dernier acte, réservé à la pantomime et à la naumachie, il faut enlever le tapis et le remiser dans un couloir. Ce tapis pèse deux mille kilos, et douze hommes, habitués à cette manœuvre, se chargent de le rouler et de le charger sur deux chariots à roues très hautes et munies de mouffles, avec lesquelles on l’élève à la hauteur des sangles où il doit reposer. Le tapis ainsi enlevé, nous trouvons un parquet doublé d’une armature métallique. Un simple coup de manivelle suffit [...] et la plateforme pivote alors sur son axe [...] sous l’action de la force hydraulique. C’est le système des ascenseurs ordinaires. Le parquet, muni de trous, par lesquels l’eau jaillit, descend avec rapidité, et à mesure qu’il s’abaisse on voit sortir de l’eau avec force par les ouvertures. Cette eau est celle du Paris souterrain⁸⁴ ».

Frichet dans *Le cirque et les forains*, l'arène du Nouveau-Cirque

devenait à la fin de la représentation une grande cuve. Les chevaux ne galopèrent plus dans la piste, mais des canots et des gondoles sillonnaient le bassin, et les intrépides écuyères se transformèrent en naïades. Après avoir fait le saut périlleux on tira sa coupe avec élégance⁸⁵.

La rencontre entre cet attirail aquatique à la fine pointe de la technologie et les gestes frénétiques du cakewalk à l'occasion de la revue *Joyeux Nègres* [*sic*] ne manque pas de foudroyer l'imaginaire des spectateurs parisiens, qui appréhendent les déhanchements énergiques exécutés par le duo états-unien les Elks et leur troupe de danseurs noirs et blancs comme autant de curiosités « exotiques⁸⁶ ». En effet, l'attitude des publics français à l'égard de l'Autre afro-américain s'inscrit dans les mêmes logiques racistes qui entourent la réception des divers peuples de « sauvages » [*sic*], de « primitifs » [*sic*] ou de « barbares » [*sic*] dont la culture et les mœurs traditionnels se sont trouvés transformés en objet de divertissement pour les publics parisiens dans le théâtre des sections coloniales des expositions universelles de 1889 et de 1900⁸⁷. Qui plus est, si l'intrigue de *Joyeux Nègres* [*sic*] se déroule sur une plantation du sud des États-Unis et évoque sans ambages le passé esclavagiste américain⁸⁸, il n'est pas certain que le grand public parisien de l'époque (y compris peut-être Satie) ait toujours saisi la différence entre cette tradition transatlantique et les manifestations culturelles des différentes nations africaines qui circulaient en France depuis le début des années 1870 dans la mouvance des dernières conquêtes coloniales de la République (notamment les danses et les rituels nubien, hottentots, somaliens et dahoméens⁸⁹ cruellement offerts en spectacle dès le début des années 1870 dans le cadre des expositions anthropo-zoologiques – soit de véritables zoos humains – des Jardins d'Acclimatation de Paris⁹⁰). Au contraire, la réception française du cakewalk afro-américain doit surtout être comprise dans le sillon de la tendance généralisée à rapprocher, voire à confondre les cultures africaines et afro-américaines en un tout

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Beth Gordon, « Les rythmes contagieux d'une danse noire », p. 64-68.

⁸⁷ Blake, *Le tumulte noir*, p. 11-36.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁹ Le Dahomey correspond au Bénin actuel.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 15-23.

indifférencié, en les appréhendant indistinctement à travers la catégorie essentialisante de « race noire⁹¹ ».

Comme l'avance l'historienne de la culture Jody Blake, les publics des divertissements parisiens tendent alors à associer – dans la mouvance de la popularisation et de la vulgarisation des thèses évolutionnistes de Charles Darwin⁹² – les déhanchements « grotesques » et « licencieux » du cakewalk afro-américain à la figure mythifiée de l'« Autre noir » aux mœurs « primitives » et étrangères aux contraintes de la morale et de la raison occidentales, laissant à la fois libre cours à ses instincts, à ses pulsions libidineuses et à ses passions sexuelles⁹³. Selon l'historienne de la littérature Rae Beth Gordon, le cakewalk devient le symbole par excellence de l'irrationalité, voire de la folie, sur la base d'une analogie perçue entre ses mouvements désordonnés et les contorsions symptomatiques des crises hystéro-épileptiques théorisées par le neurologue français Jean-Martin Charcot en 1878 (et popularisées dans les revues et les journaux contemporains⁹⁴). Ainsi, à la fois objet de répulsion (parce qu'associé à une forme de dégénérescence par les défenseurs de la morale dominante) et objet de convoitise (parce que supposément libéré des règles et des contraintes de la civilisation occidentale⁹⁵), l'Autre noir et son cakewalk dansé se transfigurent en un symbole tout désigné pour évoquer l'antimonde licencieux des plaisirs dionysiaques populaires. En effet, si le cakewalk en vogue à Paris se propage surtout comme symbole d'un âge d'or « primitif » et pré-civilisationnel, certains l'appréhendent de surcroît comme un lointain écho aux vices des débits de boisson (*honkey-tonks*) populaires états-unien⁹⁶. Ce complexe d'associations imaginées rend *de facto* cette danse foncièrement compatible avec l'univers symbolique des mœurs licencieuses associées à la culture sous-terrainne des bas-fonds populaires parisiens, auquel il semble se greffer presque naturellement. En l'occurrence, cette prise en considération des stéréotypes raciaux entourant le cakewalk, ainsi que des associations auxquelles ceux-ci donnent typiquement cours dans l'imaginaire parisien du tournant du

⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

⁹² Beth Gordon, « Les rythmes contagieux d'une danse noire », p. 58.

⁹³ Blake, *Le tumulte noir*, p. 28-36.

⁹⁴ Beth Gordon, « Les rythmes contagieux d'une danse noire », p. 59.

⁹⁵ Blake, *Le tumulte noir*, p. 28-36.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 31.

XX^e siècle, fournit une piste d'interprétation fertile pour comprendre non seulement l'esprit dans lequel Satie composait ses accompagnements de cakewalk pour les numéros de Darty au music-hall, mais aussi la portée symbolique (à des fins d'inversion des codes et des valeurs de la culture académique officielle) insinuée par l'incorporation de passages de ragtime à ses œuvres savantes plus tardives comme *Parade*.

Ainsi, sur un fond de stéréotypisation raciale, la revue *Joyeux Nègres* [*sic*] créée sur un accompagnement de ragtime simplifié du compositeur Rodolphe Berger (qui écrivait lui-même un an plus tôt *Amoureuse* de Paulette Darty) rencontre un tel succès qu'elle sera présentée à plus de 400 reprises en spectacle à Paris au cours des années subséquentes⁹⁷. À l'aune de ce triomphe, les directeurs de music-halls font preuve d'opportunisme et ne tardent pas à capitaliser sur cette nouvelle mode, la « cakewalkomanie », qui semble ne laisser personne indifférent : aux Ambassadeurs, à l'Eldorado, aux Folies-Bergère et au Moulin Rouge, on présente tant des numéros de cakewalk performés par des danseurs afro-américains (dont Charles Gregory des Florida Blossoms et Mattie Philips des Black Patti's Troubadours) que les actes des plus grandes vedettes parisiennes, comme Mistinguett ou La Belle Otero (Caroline Otero), qui s'approprient cette nouvelle danse « exotique⁹⁸ ».

Or, les nombreux Parisiens gagnés par la « cakewalkomanie » ignorent alors sans doute pour la plupart le sens originel de cette pratique culturelle, qui consistait à la base (soit durant la première moitié du XIX^e siècle) en une parodie par les esclaves afro-américains des attitudes élégantes, hautaines et affectées des propriétaires de plantation du sud des États-Unis (ou encore en une tentative de tourner au ridicule la gestuelle des menuets dansés lors des bals par leurs « maîtres⁹⁹ »). Ces divertissements de plantation se développent bientôt en une compétition (*prize walk*) à l'issue de laquelle les propriétaires de plantation – moqués à leur insu – prennent l'habitude de décerner un gâteau en récompense au couple de danseurs ayant performé l'improvisation jugée la plus flamboyante¹⁰⁰. La symbolique originelle de cette « danse du gâteau » tendra à s'effacer alors que les Américains blancs – qui en ignorent par ailleurs en toute ironie le sens

⁹⁷ Beth Gordon, « Les rythmes contagieux d'une danse noire », p. 79.

⁹⁸ Blake, *Le tumulte noir*, p. 15.

⁹⁹ Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 293.

¹⁰⁰ Claude Conyers, « Cakewalk », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2092374>, consulté le 30 mars 2021, p. 1.

parodique initial – se l'approprièrent comme élément central des *minstrel shows*, un type de spectacle de variétés états-unien (raciste) très influent au cours du XIX^e siècle fusionnant musique, danse et humour et caractérisé, à l'origine, par la pratique du *blackface* où les *performers* caucasiens se grimaient le visage de noir en vue de présenter une caricature grotesque et stéréotypée déformant les manières de l'Autre afro-américain¹⁰¹.

À plus forte raison, le phénomène subséquent de réappropriation de cette danse (et de manière plus générale, de toute la culture des *minstrels* états-uniens, ce qui s'atteste notamment par l'existence avérée de la pratique du *blackface* à l'Olympia en 1903¹⁰²) par l'industrie du spectacle à Paris au début de années 1900 contribue de surcroît à accentuer la tendance à en oblitérer le sens initial. Si certains établissements font encore indirectement écho à l'ancienne tradition des plantations du sud en proposant un gâteau comme récompense aux vainqueurs des concours de cakewalk qui font depuis peu fureur à Paris, d'autres en proposent une réinterprétation toute contemporaine en décernant plutôt des bouteilles de champagne Mumms (à l'Eldorado) ou une automobile Impetus (au Nouveau-Cirque¹⁰³). L'industrie du divertissement parisien tend donc dès le tournant du XX^e siècle à absorber les manifestations culturelles afro-américaines (qui se substituent aux danses africaines déjà en vogue au music-hall depuis la fin des années 1870¹⁰⁴) et à les transformer en les hybridant à d'autres formes de spectacles préexistantes.

La ferveur des rythmes de ragtime syncopés et le mouvement libéré du cakewalk rencontrent ainsi bientôt les figures pointées du galop et le réalisme corporel¹⁰⁵ des chorégraphies enjôleuses des danseuses de cancan parisiennes (battement, rond de jambe et grand écart; crissement des froufrous, culottes à volants, dentelle, rubans et

¹⁰¹ Kevin Byrne, *Minstrel Traditions : Mediated Blackface in the Jazz Age*, Abingdon/New York, Routledge, 2020, p. 1-5.

¹⁰² Beth Gordon avance notamment que des danseuses parisiennes blanches se grimaient le visage de noir à l'occasion de performer des cakewalks américains à l'Olympia en 1903. À ce sujet, voir Beth Gordon, « Les rythmes contagieux d'une danse noire », p. 67.

¹⁰³ Blake, *Le tumulte noir*, p. 15.

¹⁰⁴ On présente notamment, dans la mouvance de l'expansionnisme colonial français, des danses africaines transformées en objet de divertissement pour le public parisien des Folies-Bergère, du Casino de Paris et du Théâtre de la Porte Saint-Martin. À ce sujet, voir notamment Beth Gordon, « Les rythmes contagieux d'une danse noire », p. 62.

¹⁰⁵ Paillet, « Bâtir la catégorie du populaire au café-concert », p. 8.

jarrettières¹⁰⁶). L'imaginaire populaire états-unien, avec tous les enjeux éthiques et raciaux qu'il sous-tend, se fond dans la revue de music-hall parisienne. Satie n'échappe pas lui non plus à la tendance dominante, en lorgnant vers les possibilités offertes par l'incorporation dans ses propres créations pour Darty au music-hall des différents éléments formels du ragtime, voire même en tendant à appréhender lui aussi le cakewalk comme symbole d'irrationalité et de lascivité populaires. C'est notamment le cas dans *La Diva de l'« Empire »* et *Le Piccadilly*, qu'il compose en 1904 pour Darty au music-hall.

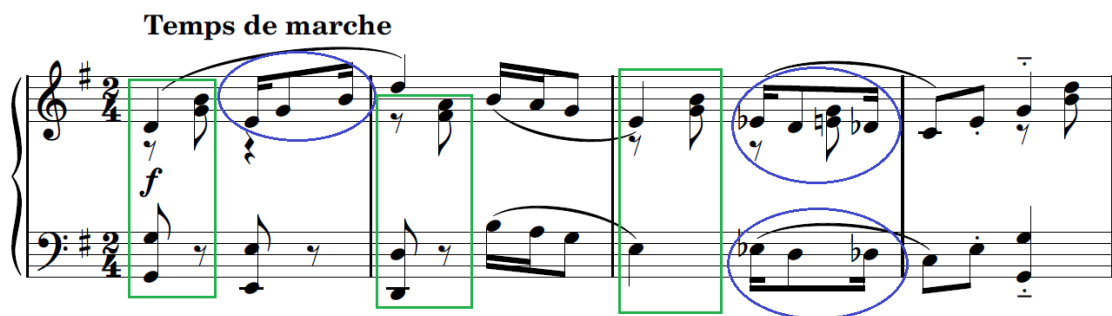
Les drapées sensualistes de *La Diva de l'« Empire »* (1904)

Dans *La Diva de l'« Empire »*, Satie retrouve Darty dans l'univers burlesque de l'Amérique urbaine moderne. Les mesures d'introduction de cette « marche chantée », composée par Satie sur un texte de Bonnaud et Blès pour accompagner un des nombreux rôles de Darty dans la revue musicale *Dévidons la bobine* (1904), évoquent déjà l'univers sonore des ragtimes instrumentaux états-unien¹⁰⁷. En effet, écrit (comme l'intégralité de la pièce) en 2/4 et sur un tempo de marche, ce passage introductif consiste en une imitation quelque peu simplifiée des ouvertures caractéristiques (habituellement composées de quatre mesures et parfois assez virtuoses) de ce genre musical états-unien. Dans ce pastiche de Satie, on retrouve, d'une part, l'accompagnement à la main gauche distinctif du ragtime, caractérisé par une texture homophonique chordique et construit sur des accords à basse isolée, qui accompagnera tout au long du morceau la mélodie chantée par Darty. Ainsi, en favorisant à la main gauche l'alternance entre des notes de basse doublées à l'octave dans le registre grave (plaqués sur les temps forts) et des accords dans le registre moyen (plaqués sur les temps faibles), Satie fait ici directement écho aux conventions rythmiques et texturales de ce genre américain nouvellement en vogue à Paris. Ce même passage annonce d'autre part l'utilisation récurrente de la figure rythmique double croche / croche / double croche préconisée par Satie dans *La Diva de l'« Empire »*, un cliché rythmique communément associé au ragtime, et plus particulièrement à ceux accompagnant le cakewalk dansé¹⁰⁸ (voir **exemple 16**).

¹⁰⁶ Judith Lynne Hanna, « Dance and Sexuality : Many Moves », *The Journal of Sex Research*, vol. 47, n° 2/3, 2010, p. 221. Voir aussi Beth Gordon, « Les rythmes contagieux d'une danse noire », p. 81.

¹⁰⁷ Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 305-309.

¹⁰⁸ Berlin, « Ragtime », p. 1-2.



Exemple 16 : Introduction de quatre mesures à la manière des ragtimes américains, *La Diva de l'« Empire »* (mes. 1-4)

Erik Satie, *La Diva de l'« Empire »*, marche pour voix et piano, Paris, Bellon-Ponscarne et C^{ie}, 1904.

Or, bien que l'accompagnement musical créé par Satie pour Darty rappelle sans l'ombre d'un doute les rythmes et les textures caractéristiques de ce nouveau genre états-unien à la mode, le texte de Bonnaud et Blès fait plutôt référence à l'univers hédoniste des divertissements populaires du West End londonien. En ce sens, le texte de cette chanson ne contient aucune allusion à l'imaginaire culturel états-unien, en dépit de l'incorporation par les auteurs de nombreux anglicismes (« *baby* », « *little girl* », « *gentlemen* », « *yes* ») ou de l'américanité tacitement suggérée par les emprunts de Satie aux codes musicaux du ragtime¹⁰⁹. Les paroles ont plutôt pour thème central l'attraction magnétique exercée par la chorégraphie pour le moins suggestive d'une *chorus girl* britannique (sans doute Darty dans son personnage de chanteuse et de danseuse d'opérette anglaise, l'un des rôles qu'elle incarne dans la revue *Dévidons la bobine*¹¹⁰) sur les publics élégants de l'Empire, un célèbre music-hall londonien situé au Leicester Square, à proximité des théâtres de variétés, des spectacles populaires, des flâneurs nocturnes et des plaisirs illicites de la rue

¹⁰⁹ À ce sujet, voir notamment Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 306.

¹¹⁰ Selon Whiting, Darty aurait été applaudie dans la revue *Dévidons la bobine* à la fois pour ses talents de chanteuse, de danseuse, ainsi que comme actrice dans le cadre des différents rôles qu'elle y incarnait, dont celui d'une chanteuse de café-concert, d'une conductrice d'automobile, d'une *lady* issue du monde de la haute couture, d'une version parodiée du personnage de Louise dans l'opéra éponyme de Gustave Charpentier, ainsi que celui d'une chanteuse et d'une danseuse anglaise d'opérette. Toujours selon le musicologue, c'est sans doute en vue d'accompagner ce dernier rôle que Satie composera la chanson *La Diva de l'« Empire »*. À ce sujet, voir Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 307.

Piccadilly¹¹¹. Ainsi, le refrain accumule les références à ce lieu de divertissement internationalement reconnu pour le faste et la qualité de ses spectacles de variétés sophistiqués :

Sous le grand chapeau Greenaway,
Mettant l'éclat d'un sourire
D'un rire charmant et frais,
De *baby* étonné qui soupire,
Little girl aux yeux veloutés,
C'est la Diva de l'« Empire »,
C'est la rein' dont s'éprenn'nt les *gentlemen*
Et tous les dandys
De Piccadilly¹¹²

Bien qu'il demeure difficile d'expliquer le choix par Satie d'un idiome typiquement afro-américain pour évoquer la scène populaire anglaise, il peut être intéressant de rappeler que la vogue du cakewalk a d'abord gagné Londres vers le mois de mai 1897, soit trois ans avant de se propager dans la métropole française¹¹³ (cette danse pouvant ainsi à la fois symboliser l'Amérique et, par extension, l'engouement récent de la scène populaire anglaise pour la culture des *minstrel shows* états-uniens). Quoiqu'il en soit, l'ajout à la chanson du sous-titre « *intermezzo* américain » par la maison d'édition Rouart-Lerolle lors de sa republication en 1919 a sans doute contribué à accroître la confusion au sujet des identités culturelles évoquées par le morceau¹¹⁴.

Si, comme on l'a vu plus haut, les valse-lentes composées pour la divette demeuraient parfois allusives, aucune équivoque ne subsiste autour du caractère sexuel des paroles de Bonnaud et Blès pour *La Diva de l'« Empire »* :

Elle danse
Presque automatiquement,
Et soulève, aoh! Très pioudiquement,
Ses jolis dessous de fanfreluches¹¹⁵;

¹¹¹ Emma Liggins, « Prostitution and Social Purity in the 1880s and the 1890s », *Critical Survey*, vol. 15, n° 3, 2003, p. 44.

¹¹² Erik Satie, *La Diva de l'« Empire »*, partition pour chant et piano, Paris, Bellon, Ponscarne et Cie, 1904, p. 3-5.

¹¹³ Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 293.

¹¹⁴ À ce sujet, voir notamment Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 305.

¹¹⁵ Selon le *Dictionnaire de la langue française (Littré)* de 1873, le terme « fanfreluche » désignait déjà à la fin du XIX^e siècle un ornement de toilette féminine « de peu de valeur et de peu de goût ». Il semble que ce mot connotait également une « chose très petite, presque sans substance », peu désirable et invitant au

De ses jambes montrant le frétillement.
C'est à la fois très innocent
Et très très excitant¹¹⁶.

En élargissant leur regard vers la scène populaire internationale, les auteurs abordent dans ce passage, à travers l'accumulation de divers symboles suggérant la corporéité, l'érotisme manifeste des spectacles de music-hall londoniens. La description donnée par Bonnaud et Blès de la chorégraphie lascive d'une danseuse populaire (peut-être Darty imitait-elle sur scène une danseuse de cancan anglaise à l'occasion de la présentation de ce numéro?) renvoie une fois de plus au couple d'opposition entre la pudeur prescrite par la morale dominante et les passions libidineuses éveillées chez les dandys par le dévoilement des régions du bas-corps de la *chorus girl*. Le choix par les auteurs de *La Diva de l'« Empire »* d'associer ces « mœurs légères » au music-hall l'Empire n'est par ailleurs peut-être pas anodin. En effet, l'Empire se situe dès la fin de l'époque victorienne au cœur d'une importante polémique alimentée notamment par divers groupes de pression religieux et visant à lutter contre la « grossière » intempérance des théâtres populaires londoniens¹¹⁷. Cette controverse concerne, d'une part, l'existence (et la tolérance par les directeurs) de pratiques de prostitution dans les promenoirs de cet établissement, et, d'autre part, le contenu jugé indécent de ses spectacles de variétés (dont la semi-nudité des danseuses de cancan, l'érotisme et l'excitation sexuelle suscitée à travers des gestes et des costumes jugés suggestifs s'avère foncièrement incompatible avec les valeurs ultraconservatrices de la morale chrétienne dominante¹¹⁸).

dénigrement. Il est sans doute possible d'établir un rapport entre cette dernière connotation, l'association de ce terme à des pratiques culturelles populaires et l'attitude générale des *establishments* artistiques à l'égard de la culture populaire. « Fanfreluche » dans Émile Littré (éd.), *Dictionnaire de la langue française*, vol. 2, Paris, Hachette, 1873, consulté sur *ARTFL Project : Dictionnaires d'autrefois*, <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/query?report=bibliography&head=fanfreluche>.

¹¹⁶ Satie, *La Diva de l'« Empire »*, p. 5-7.

¹¹⁷ Parmi ces groupes religieux figurent notamment diverses congrégations baptistes, méthodistes et wesleyennes, les représentants des YMCA, la *Federation of Total Abstinence*, etc. À ce sujet, voir Tracy C. Davis, « The Moral Sense of the Majorities : Indecency and Vigilance in Late-Victorian Music-Halls », *Popular Music*, vol. 10, n° 1, 1991, p. 39-46.

¹¹⁸ *Ibid.* Toujours selon Davis, le politicien et activiste pro-tempérance Frederick Charrington siégeant à la tête du nouveau sous-comité chargé des théâtres et des music-halls du London County Council (LCC) s'engage, avec l'appui de ces groupes de pression, à mener au courant des années 1890 (les « *naughty nineties* ») une campagne de purification visant à enrayer la propension au vice et à l'intempérance des différents lieux de divertissement populaires du West End. Les mesures adoptées par la LCC concernent notamment le refus de renouvellement des licences des music-halls encourageant l'exhibition de la sexualité féminine, la rigidification des règlements entourant la suggestivité ou la nudité dans les chorégraphies et

S'il est difficile de déterminer dans quelle mesure Bonnaud et Blès connaissaient ces spécificités relatives à l'histoire de ce lieu de divertissement londonien, il semble néanmoins que l'imaginaire français de l'époque tende à associer le Leicester Square et les music-halls avoisinants à des lieux de dépravation, comme le révèle notamment cet extrait du roman feuilleton « L'assassinat d'une demi-mondaine » publié dans *Le petit Parisien* en date du 12 mai 1903 :

Les mauvais instincts qui sommeillaient en [notre protagoniste Jules Martin] se réveillèrent plus violents que jamais, et, à Londres [...] il devint un des habitués des établissements suspects où ont l'habitude de se réunir, la nuit, les demoiselles d'abord facile, après la sortie des music-halls et des concerts. [...] À Leicester Square, [...] sa réputation de « joli cœur » fut bien vite très brillamment établie¹¹⁹.

Or, si le texte de Bonnaud et Blès ne fait pas l'économie d'allusions à la sexualité féminine et aux dépravations du West End londonien, on peut à bon droit se demander si Satie cherchait lui aussi à renforcer sciemment ces images licencieuses en composant un cakewalk. Il serait par exemple tentant de présumer que Satie connaissait lui aussi toutes les significations racistes (liberté corporelle, vie instinctuelle, énergie et vigueur sexuelle libérée, etc.) liées au tournant du XX^e siècle à ce genre musical alors étroitement associé aux mœurs « libidineuses » de l'Autre noir dans l'imaginaire collectif français¹²⁰. Ces questions relatives à l'intentionnalité du compositeur demeurent cependant obscures. Quoiqu'il en soit, l'association entre cakewalk et sexualité qui caractérise *La Diva de l'« Empire »* n'en reconduit pas moins – consciemment ou non – la tendance générale (fort critiquable du point de vue d'un observateur contemporain) à stéréotyper les attributs imaginés relatifs à une essence de la « race noire¹²¹ » réifiée et prétendument encline à l'abandon sexuel. Ces mêmes interrogations peuvent également être soulevées au sujet de *Le Piccadilly*, un autre ragtime composé par Satie au cours de l'année 1904.

promulguant notamment l'interdiction pour les nouveaux théâtres de variétés de construire des promenoirs, la censure d'œuvres jugées immorales, etc. Les groupes religieux, eux, mettent en commun leurs capitaux en vue du rachat et de la reconversion d'établissements de divertissement ouvriers jugés trop licencieux.

¹¹⁹ « L'assassinat d'une demi-mondaine », *Le petit Parisien*, 12 mai 1903, p. 1. Ce feuilleton fait écho à l'assassinat durant le même mois à Glasgow de la demi-mondaine Berthe de Brienne par Paul-Jules Martin. R. R., « Assassinat d'une Femme Galante », *Gil Blas*, 14 mai 1903, p. 3.

¹²⁰ À ce sujet, voir notamment Beth Gordon, « Les rythmes contagieux d'une danse noire », p. 77-80, ainsi que Blake, *Le tumulte noir*, p. 32-36.

¹²¹ Blake, *Le tumulte noir*, p. 32-36.

Le Piccadilly (1904) ou La transatlantique : L'amour vénal et le dollar américain

Si nous ne possédons aujourd'hui que la partie pour piano de *Le Piccadilly* (1904), les travaux du musicologue Steven Moore Whiting révèlent que cette marche syncopée a sans doute été composée à l'origine par Satie sur un texte de Bonnaud et Blès en prévision d'un rôle incarné par Darty dans *Revue sans fiches*, une revue de music-hall présentée au Théâtre des Mathurins en 1904¹²². Le titre *Le Piccadilly* semble au premier abord suggérer une fois de plus l'énigmatique association entre un ragtime états-unien et l'univers des divertissements populaires anglais. En effet, comme dans *La Diva de l'« Empire »*, une certaine confusion semble régner autour du choix d'un genre musical typiquement afro-américain pour évoquer l'artère londonienne Piccadilly qui accueillait au tournant du XX^e siècle, entre autres lieux de divertissement, plusieurs music-halls et théâtres de variétés populaires¹²³. Or, dans le cas du cakewalk qui nous intéresse à présent, les observations de Whiting révèlent que cet intitulé, retenu par l'éditeur posthume Robert Caby aux Éditions Salabert en 1975, n'était sans doute pas celui originellement prévu par Satie. Comme le fait remarquer le musicologue, les carnets d'esquisses de Satie trahissent la présence de biffures dissimulant un autre titre initial, *La transatlantique*, celui-là faisant plutôt référence au continent américain¹²⁴. Qui plus est, une page comportant les paroles (sans musique) d'un morceau intitulé *La transatlantique* apparaît par ailleurs au hasard des carnets d'esquisses de Satie. Whiting avance que le schéma métrique du texte correspond étroitement aux schémas rythmique et phraséologique de la partition pour piano, à condition d'en inverser l'ordre d'apparition des sections A et B¹²⁵. Le texte en question a pour thème central les tribulations de Miss Dollar, une jeune et riche héritière états-unienne

¹²² Selon Whiting, l'examen du manuscrit autographe de *Le Piccadilly* révèle que Satie avait l'intention d'ajouter une partie vocale au morceau, ce qu'il omettra de réaliser pour ne retranscrire finalement que la partie piano. Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 312.

¹²³ Andrew Horrall, *Popular Culture in London c. 1890-1918 : The Transformation of Entertainment*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2001, p. 10.

¹²⁴ Whiting, *Satie the Bohemian*, p. 309.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 310.

de passage à Paris en quête de lettres de noblesse et prompte à convertir son pécule en une forme de distinction sociale en épousant un descendant de l'aristocratie française¹²⁶ :

Dans Baltimore ou Chicago
New-York, San Francisco,
Mississippi, dans l'Ohio
Et cetera, vous ne trouvez pas une
Young miss ayant mon chic avec ma fortune.
Mon père il fait le trust des lards,
Il fait des milliards,
On me nomme miss Dollar.
Oh yes! Je suis de l'Amérique entière
Evidently the great héritière.

All right! My dear! Very well
Je cherche un mari très gentil, très *swell*,
Gentilhomme à la côté'
Amoureux de mes *bank-not*'!
Je l'épouse à l'instant,
En payant
Ses créanciers et ses maîtresses.
J'achète au comptant, oui ma chère, un blason
De duchesse,
Un titre, un nom;
En plus je donne
Pour rien, mon très joli [*sic*] personne¹²⁷.

S'il n'est pas exactement question dans le texte de cette chanson ni d'érotisme, ni d'allusions à la prostitution dans le demi-monde parisien, Bonnaud et Blès n'en avoisinent pas moins le champ sémantique de l'amour vénal et de sa morale douteuse. Ainsi, il semble que Satie tende encore ici à associer le ragtime afro-américain à une forme d'éthos séducteur licencieux, renvoyant derechef aux mêmes questions éthiques entourant la stéréotypisation raciste des manifestations culturelles de l'Autre noir. À plus forte raison, il serait également possible d'avancer que le second titre attribué à l'œuvre dans sa version strictement instrumentale (*Le Piccadilly*) prolonge lui aussi inconsciemment cette forme de préjugée symbolique à l'encontre des minorités culturelles afro-américaines. En l'occurrence, la portion est de la rue Piccadilly débouche sur le Piccadilly Circus, un

¹²⁶ Cette interprétation est donnée par Whiting dans *Ibid.*, p. 309-310.

¹²⁷ Paroles reproduites dans *Ibid.*, p. 310.

carrefour étroitement associé au vice et à la lubricité dans l'imaginaire de l'époque en raison de l'ampleur reconnue de ses activités prostitutionnelles¹²⁸.

Sur le plan musical, la partition pour piano composée par Satie observe scrupuleusement plusieurs conventions associées au ragtime. Comme dans *La Diva de l'« Empire »*, *Le Piccadilly* consiste en une « marche » écrite en 2/4 (métrique typique du ragtime), qui combine la figure rythmique caractéristique du cakewalk (double croche / croche / double croche) et la gamme pentatonique majeure, débute par une introduction de quatre mesures et fait appel à un accompagnement à la main gauche de type chordique à basse isolée. Le morceau comporte cinq sections et son découpage formel correspond au plan suivant : introduction / A / B (trio) / réitération de l'introduction / A. Satie fait d'ailleurs un clin d'œil aux conventions formelles du ragtime en ajoutant à l'introduction et à la section A de cette pièce une section trio de 20 mesures, ce qui représente une nouveauté par rapport à *La Diva de l'« Empire »*. Cette section trio comprend elle-même un ostinato de 4 mesures où l'accord de tonique est répété en boucle, pour ensuite enchaîner sur l'énonciation de deux phrases de 8 mesures chacune. Comme il arrive fréquemment dans les ragtimes états-unis, la section trio de *Le Piccadilly* se caractérise notamment par une modulation par juxtaposition vers le ton de la sous-dominante (soit de *fa* majeur vers *si* bémol majeur) et fournit l'occasion au compositeur de développer du nouveau matériel thématique. La section A (elle aussi composée d'un ostinato de 4 mesures et de deux phrases de 8 mesures) présente de surcroît une autre référence aux conventions du ragtime, à savoir l'emploi caractéristique d'accords de neuvième mineure sans fondamentale (ou encore d'accords de

¹²⁸ À ce sujet, voir notamment Liggins, « Prostitution and Social Purity in the 1880s and the 1890s », p. 44.

septième diminuée) ainsi que de dominantes secondaires de manière à mettre en évidence la demi-cadence de la section¹²⁹ (voir **exemple 17**).

The image displays a musical score for the first phrase (a) of section A of Erik Satie's 'Le Piccadilly' (1904). The score is in F major and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Phrase a' and 'Fa majeur'. The right hand part features a 'gamme pentatonique majeure' (major pentatonic scale) starting on F. The bass line consists of a sequence of chords: I, VI, I, VI, I, I3, V3, V7, V3, V. The second system continues the bass line with chords I, I3, V7(♭9)/II, V7/V, and V. A green bracket under the final V chord is labeled 'demi-cadence'. Two blue circles highlight specific features: a 'tétrade de septième diminuée' (diminished seventh tetrad) in the bass line and a 'double broderie' (double grace note) and 'note de passage' (passing note) in the right hand.

Exemple 17 : *Le Piccadilly* (1904), première phrase (a) de la section A (mes. 9-16)
Erik Satie, *Le Piccadilly*, marche pour piano, Paris, Éditions Salabert, 1975.

Ainsi, si la tendance de Satie à employer ce genre musical typiquement afro-américain comme symbole de jouissance libidineuse ou de déprave morale peut paraître maladroite (et problématique à l'aune des standards contemporains en matière de racisme et

¹²⁹ Il s'agit en effet d'une des caractéristiques énumérées par Samuel A. Floyd et Marsha J. Reisser dans « The Sources and Ressources of Classic Ragtime Music », *Black Music Research Journal*, vol. 4, 1984, p. 22-59. Selon ces auteurs, « one of the defining characteristics of the classic ragtime style is the presence and use of accompanying altered chords, primarily secondary dominant and secondary diminished seventh chords. [...] Although isolated altered chords may be found at any point in a classic ragtime piece, they are typically used in series to support and define the cadences at the mid-point and conclusion of the several sections that make up the work » (*Ibid.*, p. 41).

d'appropriation culturelle), il n'en demeure pas moins que le compositeur semble avoir considéré le ragtime – dont il maîtrisait manifestement les conventions parfois subtiles – comme un genre légitimement digne d'intérêt esthétique.

En somme, à travers l'analyse contextualisée du répertoire (valse lentes et cakewalks) composé pour Darty par Satie au music-hall ainsi que par la prise en considération des différentes associations auxquelles les lieux de divertissement populaire et le cakewalk tendent à donner cours dans l'imaginaire culturel parisien du tournant du XX^e siècle, il devient possible de mieux mettre en lumière l'esprit dans lequel Satie a pu mobiliser les symboles liés à l'univers des spectacles de variété à des fins d'inversion symbolique des valeurs esthétiques de la culture officielle.

CONCLUSION

L'œuvre popularisante de Satie pose encore des énigmes à la recherche musicologique contemporaine; on découvre à sa musique un sens que peine à sonder un formalisme trop étroit, des zones d'ombre où guettent stigmates et plaisirs interdits, des références obscures et des subtilités mal connues, parce qu'elles-mêmes étrangères au point de vue endocentrique de la culture « savante ». Ce mémoire a proposé d'explorer la poétique compositionnelle d'avant-garde de Satie en alliant l'analyse musicologique à une perspective critique inspirée des études culturelles, en portant une attention particulière aux intersections entre l'œuvre de Satie et la culture populaire qu'il a pu fréquenter.

Le problème posé par l'étude académique de la culture populaire est que cette dernière exige, comme toute culture, la participation engagée, indispensable pour s'imprégner de ses conventions et maîtriser ses codes et son langage¹. À cet égard, la part d'interprétation herméneutique suggérée par cette étude pluridisciplinaire a permis de projeter l'œuvre de musique « légère » composé par Satie pour la scène des divertissements parisiens sur un horizon de sens reconstruit au moyen de l'assemblage de fragments littéraires, épistolaires, artistiques et visuels.

Ce projet a tenté de prendre en compte dans une très large mesure la compréhension historique, sociale et culturelle de l'imagerie et des symboles populaires dont on trouve les traces dans les œuvres plus « légères » de Satie. Loin d'être « léger » ou « futile », le domaine de la culture populaire se distingue au contraire par la « densité paradoxale [de ses] objets, aussi “bêtes” que chargés de sens² ». Les pratiques musicales populaires demandent donc à être appréhendées comme autant d'activités culturelles riches, complexes et débordant de sens; apprécier leur symbolisme, leurs valeurs, la portée politique de leurs expressions rituelles suppose de prêter attention à leur enseignement et de tendre l'oreille à leur sagesse. Pourtant, considérée jusque dans les années 1970 comme le produit infamant d'une sous-culture par un discours dont des traces persistent encore

¹ Jan Baetens, « La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des *cultural studies* », *Hermès*, vol. 2, n° 42, 2005, p. 71-72.

² *Ibid.*, p. 72.

aujourd'hui, la culture populaire a longtemps fait l'objet d'un véritable dénigrement par les milieux artistiques et académiques³, ce qui se traduit notamment par d'importantes lacunes historiographiques entourant les créations de Satie au cabaret, au café-concert et au music-hall. Sans prétendre à l'exhaustivité, la présente étude a tenté de combler certaines de ces lacunes, en proposant l'analyse sémantique textuelle et musicale d'un corpus d'œuvres « de second ordre » du compositeur, qui à notre connaissance n'avaient été que très peu (voire jamais) abordées dans la littérature secondaire. Nous avons cherché à démontrer que les créations « populaires » de Satie, souvent critiquées pour leur « non-sens », voire leur vulgarité prétendument « avilissante », sont en fait porteuses de revendications démocratiques et protestent pour l'élargissement de la culture au-delà des seuls goûts du bourgeois « cultivé »⁴.

L'œuvre de Satie présente une rare originalité dans le paysage de la culture musicale « savante » de la Belle Époque : le populaire qu'elle dépeint est imprégné de toute la richesse expérientielle de l'artiste, de son vécu biographique au contact de la jeune bohème fin-de-siècle dans les milieux populaires. L'imaginaire popularisant de Satie est donc moins la chimère d'un observateur « cultivé » que le produit d'une véritable intégration aux milieux du divertissement parisien, rendue possible par une ouverture aux pratiques, aux mœurs, aux croyances et aux icônes de l'Autre populaire. En ce sens, les rapports étroits qu'entretient Satie avec les milieux de la musique « légère » inscrivent sa démarche compositionnelle en contraste marqué avec la tendance répandue en musique « savante » à représenter la culture populaire d'un point de vue exogène, souvent réducteur⁵. Les expériences sensualistes de Satie au Tréteau de Tabarin, sa connaissance intime des émanations « fumistes » de la poésie popularisante du Chat Noir et les amitiés qu'il noue au gré de ses prestations musicales sur la scène populaire des cafés-concerts n'ont cessé de forger et d'informer les stratégies de création du compositeur d'avant-garde, même après ses incursions sur la scène « légitime » au sortir de son retour tardif à la Schola Cantorum.

³ À ce sujet, voir notamment *Ibid.*, p. 71-73.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.* Voir également Alban Ramaut, « Présence du répertoire populaire et (ou) représentation du peuple dans la musique, la littérature et les arts : La période 1770-1870 », *Musurgia*, vol. 9, n° 1, 2002, p. 19-30.

L'auto-identification de Satie aux lieux du divertissement « grand public » confèrent à ses œuvres une sensibilité esthétique particulière, qui témoigne d'une compréhension unique et subtile des nuances, de la beauté et des contours de la culture carnavalesque « populaire ». Au carnaval de Satie, « plus on est de musiciens, plus on est de fous⁶ ». Le divorce de Satie avec l'appareil de la culture « officielle » revêt plusieurs masques et s'accompagne de rituels bouffons protestataires (boutades, facéties, traits d'esprit, etc.). Sa musique est fête, rire et plaisir; ses mascarades parodiques iconoclastes revendiquent un renversement perpétuel du « haut » et du « bas ».

La poétique popularisante de Satie présente plusieurs points d'intersection politique et symbolique avec les processus et les enjeux de pouvoir du carnaval de la place publique. Explorer plus avant ces entrecroisements thématiques, formels et sémantiques permet de faire ressortir qu'une connaissance approfondie de l'arrière-texte de la poétique musicale de Satie, et de manière plus générale celle des premières avant-gardes musicales⁷, ne saurait faire l'économie des cadres conceptuels présentés par certains spécialistes de la littérature carnavalesquée. Si de manière générale, les concepts de l'analyse littéraire présentent des attraits certains pour la musicologie, surtout dans le cas de compositeurs qui, comme Satie, accordent un rôle privilégié au texte dans la création musicale, les paradigmes d'analyse sociolittéraire développés dans le domaine des études rabelaisiennes peut favoriser la connaissance des imaginaires carnavalesqués de la musique d'avant-garde au tournant du XX^e siècle. En l'occurrence, Mikhaïl Bakhtine et sa postérité (notamment la sociocritique littéraire) ont déjà identifié le processus symbolique d'inversion carnavalesque du monde à l'œuvre dans la création littéraire, à plus forte raison dans les écrits des premières avant-gardes modernistes littéraires (Jean Cocteau, Marcel Proust, Gérard de Nerval, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, etc.). En s'inspirant en partie de ces travaux, ce mémoire a tenté de démontrer que de communs processus symboliques d'inversion carnavalesque du monde entrent également en jeu dans la poétique musicale avant-gardiste de Satie. Nos recherches ont permis de montrer que tant le choix des thèmes (bas-fonds, corps grotesques, luxure, citations parodiques de mélodies populaires, etc.) et des genres (Satie

⁶ Erik Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta, Paris, Champ Libre, 1981, p. 153.

⁷ Notamment en ce qui concerne le groupe des Six au tournant des années 1920, dont l'esthétique compositionnelle se réclame de la postérité de Satie.

n'a composé par exemple ni opéra, ni symphonie), que les composantes structurelles et formelles des compositions de Satie (« simplicité » mélodique, « simplicité » rythmique, répétitions outrancières et exagérations, hybridation d'éléments hétéroclites, etc.⁸.) renvoient selon leurs modalités respectives à différentes formes d'inversion sur le plan symbolique.

À partir d'une série d'études de cas, cette recherche a tenté de montrer que chez Satie, les fluctuations constantes entre le « sacré » et le « profane », le perpétuel va-et-vient entre le « sérieux » et le « ludique » ou le syncrétisme entre le « savant » et le « populaire », s'ils rassemblent les caractéristiques d'une période de transition (à savoir le premier modernisme musical), comportent en dernière analyse une portée politique. La musique et les textes de Satie s'interprètent comme un appel à la relativisation des goûts « dominants », comme un commentaire critique sur l'élitisme académique, voire même comme une fuite hors des contraintes de la société « civilisée » ouverte sur la redéfinition du « beau » musical et artistique. On y découvre également une forme de revendication en faveur du décloisonnement du champ de la musique « légitime » et de son ouverture aux influences de la culture « populaire », que Satie s'autorise à apprécier en elles-mêmes, c'est-à-dire pour leur créativité et leur inventivité singulières⁹. En ce sens, l'esthétique musicale dissidente de Satie est porteuse d'enjeux politiques et sociaux plus généraux susceptibles de raviver certains débats au sein des réseaux institutionnels de la vie musicale contemporaine. Ainsi, les « fumisteries » carnavalesques et le rire fantaisiste scabreux de la bohème fin-de-siècle, à l'instar des chansons d'actualité parodiques de Satie et Vincent Hyspa et de leurs facéties « populaires » parfois scatologiques au cabaret artistique, offrent une voie royale vers la désécration des idoles du passé traditionnel. Ces créations, tant par leur contenu polémique en dialogue avec la culture comique populaire que par leur tendance à satiriser les élites politiques ou à parodier les canons officiels, participent d'un

⁸ La répétition, l'exagération et la juxtaposition d'éléments « incongrus » figurent parmi les diverses techniques de l'humour musical de Satie énumérées par Ann-Marie Hanlon « Satie and the Meaning of the Comic », dans Caroline Potter (éd.), *Erik Satie, Music, Art and Literature*, Londres, Routledge, 2013, p. 35. Hanlon mentionne également au nombre de ces techniques les références explicites au comique, l'emploi de sous-genres comiques (parodies, ironie), les éléments de surprise musicale (effets de texture, dynamiques, rythmes, modulations, harmonies inusitées), l'utilisation de titres ou de désignations comiques, l'ajout de notations humoristiques à la partition, etc. (*Ibid.*)

⁹ Baetens, « La culture populaire n'existe pas », p. 72.

processus général d'inversion critique des discours dominantes et des valeurs esthétiques officielles. Par ailleurs, le registre sensualiste – voire lascif – dégagé par l'analyse des valse chantées composées pour Paulette Darty au café-concert laisse entrevoir la portée « profanante » des symboles relatifs à l'univers de la musique « légère ». Dans un même esprit, les associations implicites entre l'imagerie des divertissements populaires afro-américains, les plaisirs interdits et les corps lubriques des bas-fonds urbains relevées dans les ragtimes de Satie performés par Darty au music-hall confirment l'aura désacralisante des images populaires dans l'imaginaire du compositeur.

L'identification des principaux axes thématiques des chansons de cabaret, de café-concert et de music-hall composées par Satie, leur recontextualisation à lumière des principaux débats politiques et esthétiques de la période étudiée ainsi que la prise en considération des réseaux de signification évoqués par leurs structures et signifiants musicaux a permis d'observer l'existence de rapports d'inversion quasi diamétraux entre les valeurs esthétiques promues par le compositeur d'avant-garde et celles défendues par l'appareil institutionnel « légitime » de la vie musicale parisienne. Ces créations « populaires » méritent d'être abordées avec tout le sérieux et la rigueur propres à l'éthos du chercheur scientifique. Elles gagnent à être considérées, d'abord pour leurs qualités esthétiques et humoristiques intrinsèques, ensuite pour les avantages heuristiques qu'elles présentent, soit comme voie vers une connaissance approfondie des représentations sociales et politiques auxquelles s'articulent les jugements esthétiques des acteurs de la vie culturelle parisienne à la Belle Époque. L'analyse de ces créations permet également de mieux comprendre le sens politique dissimulé dans les œuvres « savantes » de Satie contenant des références implicites ou explicites à la culture populaire. En somme, si la poétique compositionnelle matérialiste, immanente (« quotidiannisée ») et bathétique¹⁰ de Satie tend à s'appuyer sur les symboles de l'imagerie « populaire » pour renverser l'attachement presque métaphysique de la culture officielle au sublime, au *pathos* et à une conception du beau musical idéaliste, une juste compréhension de la pensée esthétique et des stratégies compositionnelles de cet artiste d'avant-garde requiert une certaine

¹⁰ Concernant la notion de *bathos*, voir la note 4 à la première page de l'introduction du présent mémoire.

accointance avec les icônes et les *topoi* de la culture populaire parisienne du tournant du XX^e siècle.

Loin d'être parvenue à épuiser l'étendue et la complexité de l'œuvre popularisante de Satie, la présente étude gagnerait notamment à être complétée par un dépouillement des carnets de Satie archivés à la Bibliothèque nationale de France et à la Houghton Library de l'Université Harvard. L'impact des restrictions sanitaires sur les déplacements à l'international et les problèmes posés par l'accessibilité aux sources en contexte de pandémie ont rendu impossible l'examen d'une grande partie des esquisses et des manuscrits autographes du compositeur, parmi tant d'autres ressources documentaires de première main autrement indispensables à la conduite de cette recherche. L'accès à ces documents aurait par exemple pu permettre d'élargir le corpus d'œuvres « mineures » soumises à l'analyse. Cette recherche gagnerait par ailleurs à être approfondie par une étude systématique de la réception de l'œuvre de Satie au moyen d'un dépouillement plus exhaustif de la presse musicale et généraliste de l'époque, ainsi que par la prise en considération des couleurs politiques des différents périodiques et des critiques musicaux abordant les frasques de Satie. Il aurait également été intéressant, entre autres perspectives pour la recherche future, de sonder plus avant les biographies des différents acteurs culturels « de second ordre » rattachés à la scène populaire et figurant au nombre des collaborateurs artistiques de Satie (Albert Tinchant, Dominique Bonnaud, Numa Blès, etc.), et d'analyser leur production textuelle et musicale.

Entre autres perspectives pour la recherche future, la méthodologie et les cadres conceptuels explorés par la présente étude gagneraient également à être appliqués à l'analyse du répertoire « savant » composé par Satie. En ce sens, l'assemblage d'un corpus de créations « savantes » révélant l'influence de la culture populaire, le repérage d'images carnavalesques et l'analyse des processus d'inversion symbolique à l'œuvre dans la production « savante » du compositeur d'avant-garde demeure une avenue de recherche complémentaire à explorer. Les sources et les partitions consultées dans la réalisation de la présente étude nous conduisent à avancer l'hypothèse que plusieurs œuvres composées par

Satie pour la scène « légitime » (*Parade*, *Mercur*¹¹, *Relâche*¹², *La belle excentrique*, *Le piège de Méduse*, *Les pantins dansent*, etc.) laissent deviner la présence du topos du monde à l'envers et participent d'un imaginaire populaire carnavalisé. Plus encore, si les cadres conceptuels développés par Bakhtine et sa postérité paraissent susceptibles d'éclairer sous un jour nouveau la poétique compositionnelle de Satie, ces mêmes outils d'analyse pourraient permettre de jeter un regard original sur la démarche esthétique des compositeurs associés au groupe des Six, notamment en ce qui concerne leur production des années 1920¹³. En effet, les imaginaires compositionnels des Six présentent durant cette période plusieurs intersections avec celui de Satie et gagneraient en ce sens à faire l'objet d'une exploration approfondie centrée sur la question des implications politiques et esthétiques suggérées par la présence des thèmes et procédés carnavalesques dans leurs œuvres respectives.

Enfin, les nombreuses lacunes identifiées dans la littérature secondaire et le statut souvent marginal conféré à Satie dans l'historiographie musicale au XX^e siècle pourraient inciter à reconsidérer l'importance de la culture populaire dans l'élaboration des idées esthétiques anticonformistes de Satie, ainsi que l'influence exercée par sa poétique compositionnelle popularisante sur les développements postérieurs de l'avant-garde musicale en Europe pendant l'entre-deux-guerres. Par exemple, l'analyse des écrits et des œuvres créés entre les années 1917 et 1928 par les compositeurs d'avant-garde italiens Alfredo Casella et Gian Francesco Malipiero dans le cadre des activités de la Società Italiana di Musica Moderna (SIMM) et de la Corporazione delle Nuove Musiche (CDNM) – aux programmes de concerts desquelles s'inscrivent au demeurant les œuvres de Satie et des Six – permet de relever d'importantes similarités entre la poétique compositionnelle des compositeurs de la *generazione dell'Ottanta* et celle de Satie¹⁴. En effet, Satie, Casella

¹¹ Voir notamment la « Danse de tendresse » du premier tableau ainsi que la « Polka des lettres » et la polka « Le chaos » du troisième tableau, peu explorés dans la littérature secondaire. Les textes comportent des indications (ex. « Caressant », *a tempo*) qui renvoient aux caresses extemporelles des lieux de plaisir parisiens. Erik Satie, *Mercur* [1924], Vienne Universal Edition, 1977.

¹² En explorant, par exemple, la symbolique de l'inversion et la poétique du music-hall du ballet *Relâche*.

¹³ Nous pensons entre autres aux œuvres *Cocardes* (1919), *Quatre poèmes de Max Jacob* (1921), *Chansons gaillardes* (1925-1926), *Le bal masqué* (1932) et *Pierrot* (1933) de Francis Poulenc, *Fanfare* (1924) de Georges Auric ou encore *L'ours et la lune* (1918), *Le bœuf sur le toit* (1919) de Darius Milhaud.

¹⁴ À ce sujet, voir notamment Justine Comtois, *Nationalisme et cosmopolitisme chez Alfredo Casella (1883-1947)*, thèse de doctorat, Université de Montréal/École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011.

et Malipiero partagent, de part et d'autre des Alpes, une inclinaison pour la revalorisation des musiques « légères » (valse de music-hall, chansons de cabaret, ragtime, cakewalk, fox-trot, etc.) et de la culture populaire (foire, carnaval, cirque, théâtre populaire, etc.) comme matériau de création. Leur goût converge également vers la parodie, la caricature, l'humour grotesque et le rire subversif¹⁵. Retracer la circulation des idées anticonformistes de Satie et en réévaluer l'impact sur le développement de la modernité instrumentale italienne, en ce qui concerne notamment la promotion d'un courant d'ouverture du champ de la musique savante aux pratiques culturelles du divertissement populaire, présenterait en ce sens une avenue fertile pour enrichir notre compréhension du rôle singulier exercé par Satie dans l'histoire de la musique contemporaine.

¹⁵ Voir notamment Gian Paolo Minardi, « À la manière de... », *Parole rubate : Rivista internazionale di studi sulla citazione*, vol. 1, n° 3, 2011, p. 132-152.

BIBLIOGRAPHIE

Littérature secondaire

- Austin, William « Satie Before and After Cocteau », *The Musical Quarterly*, vol. 48, n° 2, 1962, p. 216-233.
- Babcock, Barbara (éd.), *The Reversible World : Symbolic Inversion in Art and Society*, Londres/Ithaca, Cornell University Press, 1972.
- Baetens, Jan, « La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des *cultural studies* », *Hermès*, vol. 2, n° 42, 2005, p. 71-72.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2006.
- Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevsky*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- « Bathos », *Britannica Academic : Encyclopædia Britannica*, mis en ligne le 20 juillet 1998, <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/bathos/13745>, consulté le 22 mars 2021.
- Bec, Pierre, *Burlesque et obscénité chez les troubadours : Le contre-texte au Moyen Âge*, Paris, Stock, 1984.
- Bergson, Henri, *Le rire : Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- Berlin, Edward A., « Ragtime », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252241>, consulté le 20 avril 2021.
- Biard, Michel et Pascal Dupuy, « Entre scatologie et fantasmes sexuels, le cul et son imaginaire », *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 361, 2010, p. 1-7.
- La Sainte Bible*, traduite d'après les textes originaux hébreu et grec par Louis Segond, Montréal, Société Biblique Canadienne.
- Bidot-Germa dans « Mascarades et pantalonadas : Le carnaval en Béarn, de la violence festive au folklore (Moyen Âge – XIX^e siècle) », dans Christian Desplat (éd.), *L'homme du Midi : Sociabilités méridionales*, actes du Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Terres et hommes du Sud » (Toulouse, 2001), Paris, Éditions du CTHS, p. 129-144.
- Bihl, Laurent, « L'armée du chahut : Les deux Vachalcades de 1896 et 1897 », *Sociétés et représentations*, vol. 1, n° 27, 2009, p. 167-191.
- Bizley, W. H., « The Decadent Metropolis as Frontier Eliot, Laforgue and Baudelaire », *Theoria*, vol. 39, n° 68, 1986, p. 25-35.
- Blaszkievicz, Jacek, « Writing the City : The Cosmopolitan Realism of Offenbach's *La vie parisienne* », *Current Musicology*, n° 103, 2018, p. 67-96.

- Blake, Jody, *Le tumulte noir : Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris (1900-1930)*, Pennsylvania University Press, 1999.
- Brook, Colleen, *Cabaret Songs by Classical Composers During the First Half of the 20th Century : Satie, Schenberg, Weill and Britten*, thèse de doctorat, University of Cincinnati, 2010.
- Calkins, Susan, « Modernism in Music and Erik Satie's Parade », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 41, n° 1, 2010, p. 3-19.
- Cassar, George H., *The Tragedy of Sir John French*, Londres, Associated University Press, 1985.
- Cerquiglioni-Toulet, Jacqueline, « Villon, François », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/francois-villon/>, consulté le 10 mai 2021.
- Chang, Ching-Wen, *The Eccentric Humour in Erik Satie's Piano Music*, DMA, University of Kansas, 2019.
- Cohen, Marcel, « Strophes de chansons françaises », *Periodical Archive Online*, 1949, p. 21-38.
- Comtois, Justine, *Nationalisme et cosmopolitisme chez Alfredo Casella (1883-1947)*, thèse de doctorat, Université de Montréal/École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011.
- Conyers, Claude, « Cakewalk », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2092374>, consulté le 30 mars 2021.
- Conyers, Claude, « Courtesans in Dance History : Les Belles de la Belle Époque », *Danse Chronicle*, vol. 62, n° 2, 2003, p. 219-243.
- Cook, Margaret Michèle, « Le masque du Pierrot de Jules Laforgue », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 23, n° 3/4, p. 451-468.
- Couturier, Nils, « Du lieu commun à la communauté : Aspects d'un *topos* fin de siècle dans la poésie de Jules Laforgue », *Versants*, vol. 64, n° 1, p. 95-105.
- Crangle, Sara et Peter Nicholls (éd.), *On Bathos : Literature, Art, Music*, Londres/New York, Continuum, 2010.
- Dante, *La divine comédie*, Paris, Flammarion, 2010.
- Davis, Mary E., *Erik Satie*, Londres, Reaktion Books, 2007, p. 27.
- Davis, Tracy C., « The Moral Sense of the Majorities : Indecency and Vigilance in Late-Victorian Music-Halls », *Popular Music*, vol. 10, n° 1, 1991, p. 39-52.
- Deaville, James, « Debussy's Cakewalk », *Revue musicale OICRM*, vol. 2, n° 1, 2014, p. 20-39.
- Defaux, Gérard, *Rabelais agonistes : Du rieur au prophète : Études sur Pantagruel, Gargantua, Le Quart livre*, Genève, Droz, 1997.

- Delage, Roger, « Chabrier et Verlaine », *Revue Verlaine*, n° 2, 1994, p. 5-30.
- Delumeau, Jean (éd.), *La mort des pays de Cocagne : Comportements collectifs de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1976.
- Dolan, Frederick M., « Review : The Philosophical Laughter of Michel Foucault », *Qui parle*, vol. 6, n° 2, 1993, p. 131-149.
- Dosse, François, « Oxymore, le soleil noir du structuralisme », *Espace-Temps*, n° 47-48, 1991, p. 129-143.
- Doudet, Estelle et Martial Poirson, « Théâtres de l'impur », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 269, 2016, p. 5-20.
- « Émile Loubet », *Britannica Academic : Encyclopædia Britannica*, mis en ligne le 20 juillet 1998, <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/%C3%89mile-Loubet/49036>, consulté le 1^{er} novembre 2020.
- Fabre, Daniel, « Le monde du carnaval », *Annales : Histoire, sciences sociales*, vol. 31, n° 2, 1976, p. 389-406.
- Féraud, Jean-François (éd.), *Dictionnaire [sic] critique de la langue française*, vol. 1, Marseille, Jean Mossy Père et Fils, 1787.
- Floyd, Samuel A. et Marsha J. Reisser dans « The Sources and Ressources of Classic Ragtime Music », *Black Music Research Journal*, vol. 4, 1984, p. 22-59.
- Garnier, Yves, Line Karoubi et Mady Vinciguerra (éd.), *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2008.
- Gauthard, Nathalie (éd.), *Fêtes, mascarades et carnivals : Circulations, transformations et contemporanéité*, Lavérune, L'Entretemps, 2014.
- Gillmor, Alan M., « Musico-poetic Form in Satie's "Humoristic" Piano Suites (1913-1914) », *Revue de musique des universités canadiennes*, n° 8, 1987, p. 1-44.
- Gordon, Rae Beth, « Le caf-conc' et l'hystérie », *Romantisme*, n° 64, 1989, p. 53-67.
- Gordon, Rae Beth, « Les rythmes contagieux d'une danse noire : le cake-walk », *Revue intermédialités*, vol. 1, n° 16, 2010, p. 57-81.
- Griffiths, Paul, « Six, les », *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025911?rsk=y1QB3M>, consulté le 20 avril 2021.
- Grojnowski, Daniel, « Laforgue fumiste : l'esprit de cabaret », *Romantisme*, vol. 19, n° 64, 1989, p. 5-16.
- Gutsche-Miller, Sarah, *Parisian Music-Hall Ballet : 1871-1913*, Rochester/New York, University of Rochester Press, 2015.

- Hanlon, Ann-Marie, *Satie and the French Musical Canon : A Reception Study*, thèse de doctorat, Newcastle University, 2013.
- Hanlon, Ann-Marie, « Satie and the Meaning of the Comic », dans Caroline Potter (éd.), *Erik Satie : Music, Art and Literature*, Londres, Routledge, 2013, p. 19-47.
- Hanna, Judith Lynne, « Dance and Sexuality : Many Moves », *The Journal of Sex Research*, vol. 47, n° 2/3, 2010, p. 212-241.
- Heers, Jacques, « Carnavals et fêtes des fous au Moyen-Âge », *Cuadernos del CEMYR*, n° 2, 1994, p. 167-181.
- Horrall, Andrew, *Popular Culture in London c. 1890-1918 : The Transformation of Entertainment*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2001.
- Hutcheon, Linda, « Ironie, satire, parodie », *Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraires*, vol. 12, n° 46, 1981, p. 140-155.
- Innes, Christopher, « Clowns, the Circus and Avant-Garde Theatre », *Cultural and Religious Studies*, vol. 2, n° 4, 2014, p. 214-218.
- Jean Hare, Belva, *The Uses and Aesthetics of Musical Borrowing in Erik Satie's Humorous Piano Suite (1913-1917)*, thèse de doctorat, University of Texas, 2005.
- « John French, 1st Earl of Ypres », dans *Britannica Academic : Encyclopædia Britannica*, mis en ligne le 3 décembre 2019, <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/John-French-1st-earl-of-Ypres/35338>, consulté le 1^{er} novembre 2020.
- Kalifa, Dominique, *Les bas-fonds : Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013.
- Koechlin, Charles, « Les jeunes et l'évolution musicale », *Europe : Revue mensuelle*, n° 7, 1923, p. 333-336.
- Landel, Pierre-Antoine et Kirsten Koop, *Montagne et liminalité: Les manifestations alpines de l'entre-deux (XVI^e - XXI^e siècles)*, Presses Universitaires de Grenoble, 2018.
- Larousse, Pierre (éd.), *Larousse : Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. 14, Paris, 1875.
- Laserra, Annamaria, « *Jacob seul* de Jean Louvet ou le monde à l'envers », *Textyles*, vol. 13, 1996, p. 99-109.
- Le Goff, Jacques, « L'utopie médiévale : Le pays de Cocagne », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 27, n° 85, 1989, p. 271-286.
- Ledrut, Raymond, « Société réelle et société imaginaire », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 82, 1987, p. 41-56.
- Lejosne-Guignon, Renaud, « Les chahuts de Rimbaud, Seurat et Marinetti : Un music-hall de la cruauté », *Parade sauvage*, 2020, n° 31, p. 243-308.
- Leteuré, Stéphane, *Camille Saint-Saëns et le politique de 1870 à 1921 : Le drapeau et la lyre*, Paris, Vrin, 2014.

- Liggins, Emma, « Prostitution and Social Purity in the 1880s and the 1890s », *Critical Survey*, vol. 15, n° 3, 2003, p. 39-55.
- Littré, Émile (éd.), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873.
- Lonnoy, Marie-Georges, « Arès et Dionysos dans la tragédie grecque : Le rapprochement des contraires », *Revue des études grecques*, vol. 98, n° 465, 1985, p. 67.
- Loskoutoff, Yvan, « Un étron dans la cornucopie : La valeur évangélique de la scatologie dans l'œuvre de Rabelais et de Marguerite de Navarre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 95, n° 6, 1995, p. 906-932.
- Marck, Bernard, « Maxim Hiram (1840-1916) », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/hiram-maxim/>, consulté le 1^{er} novembre 2020.
- McClary, Susan, *Georges Bizet : Carmen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Minardi, Gian Paolo, « À la manière de... », *Parole rubate : Rivista internazionale di studi sulla citazione*, vol. 1, n° 3, 2011, p. 132-152.
- Montety, Henri de, « Winnaretta Singer-Polignac, princesse et mécène », *Revue des Deux Mondes*, 2015-2016, p. 188-190.
- Myers, Rollo, *Erik Satie* [1959], Paris, Gallimard, 1981.
- Oberthür, Mariel, *Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*, Genève, Slatkine, 2007.
- Orledge, Robert, *Satie the Composer*, Cambridge University Press, 1990.
- Orledge, Robert, « Satie and America », *American Music*, vol. 18, n° 1, 2000, p. 78-112.
- Orledge, Robert, « Satie, Erik », *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040105?rskey=whysgC&result=1>, consulté le 5 mai 2021.
- Paillet, Camille, « Bâtir la catégorie du populaire au café-concert », *Recherches en danse*, vol. 9, 2020, p. 7.
- « Panama Scandal », *Britannica Academic : Encyclopædia Britannica*, mis en ligne le 27 janvier 2010, <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Panama-Scandal/98657>, consulté le 1^{er} novembre 2020.
- Pasler, Jann, *La République, la musique et le citoyen : 1871-1914*, Paris, Gallimard, 2015.
- Perloff, Nancy, *Art and the Everyday : Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Platon, *Œuvres*, traduit du grec ancien par Victor Cousin, Paris, Bossange, 1822-1840.
- Potter, Caroline (éd.), *Erik Satie: Music, Art and Literature*, Londres, Routledge, 2013.

- Potter, Caroline, *Erik Satie : A Parisian Composer and his World*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2016.
- Prévot, Gérard, « Laforgue, Jules (1860-1887) », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jules-laforgue/>, consulté le 5 mai 2021.
- Ramaut, Alban, « Présence du répertoire populaire et (ou) représentation du peuple dans la musique, la littérature et les arts : La période 1770-1870 », *Musurgia*, vol. 9, n° 1, 2002, p. 19-30.
- Ramognino, Nicole, « Des réflexions sur quelques controverses à propos de l'analyse qualitative en sociologie », *Sociologies*, <http://journals.openedition.org/sociologies/4276>, consulté le 20 janvier 2021.
- Sabourin, Paul, « L'analyse de contenu », dans Benoit Gauthier (éd.), *La recherche sociale*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 2008, p. 374-408.
- Scepi, Henri, *Poésie vacante : Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, ENS Éditions, 2008.
- Seigel, Jerrold, *Paris bohème : Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise (1830-1930)* [1986], traduit de l'anglais par Odette Guitard, Paris, Gallimard, 1991.
- Sentaurens, Jean, « Des effets pervers d'un mythe littéraire romantique : À Séville toutes les cigarières s'appellent Carmen », vol. 96, n° 2, *Bulletin hispanique*, p. 453-484.
- Shapiro, Robert, *Les Six : The French Composers and their Mentors Jean Cocteau and Erik Satie*, Londres, P. Owen, 2011.
- Shattuck, Roger, *Les primitifs de l'avant-garde : Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire*, Paris, Flammarion, 1974.
- Templier, Pierre-Daniel, *Erik Satie*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1932.
- Trocmé, Hélène, « 1900 : Les Américains à l'Exposition universelle de Paris », *Revue française d'études américaines*, n° 59, 1994, p. 35-44.
- Van Dine, Kara Lynn, *Musical Arrangement and Questions of Genre : A Study of Liszt's Interpretative Approaches*, thèse de doctorat, University of North Texas, 2010.
- Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage: Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Picard, 2011.
- Vian, Boris, *Cantilènes en gelées*, Paris, Inédit, 1972.
- Virgile, *L'Énéide*, Paris, Flammarion, 2011
- Volta, Ornella, *Erik Satie*, Paris, Hazan, 1997.
- Volta, Ornella (éd.), *Erik Satie et la tradition populaire*, catalogue de l'exposition (Musée des Arts et des Traditions populaires, Paris, 10 au 30 mai 1988), Paris, Fondation Erik Satie/Musée des Arts et des Traditions Populaires, 1988.

- Wehmeyer, Grete, *Erik Satie*, Ratisbonne, Gustav Bosse, 1974.
- Whiting, Steven Moore, « Erik Satie and Vincent Hyspa : Notes on a Collaboration », *Music & Letters*, vol. 77, n° 1, 1996, p. 64-91.
- Whiting, Steven Moore, « Musical Parody and Two “Œuvres posthumes” of Erik Satie : The “Rêverie du pauvre” and the “Petite musique de clown triste” », *Revue de musicologie*, vol. 81, n° 2, 1995, p. 215-234.
- Whiting, Steven Moore, *Satie the Bohemian : From Cabaret to Concert Hall*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1999.
- Winock, Michel, *La France républicaine : Histoire politique (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2017.
- Yon, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Rébelliau, Alfred (éd.), *Dictionnaire de l'Académie française*, vol. 8, Paris, Hachette, 1932.

Sites web

- Moreau, Michel, *Assemblée nationale*, http://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/%28num_dept%29/7650, consulté le 1^{er} novembre 2020.

Sources primaires

Partitions et livrets

- Arlène, Paul, *Le midi bouge*, Paris, Ernest Flammarion, 1891.
- Berger, Rodolphe, *Amoureuse*, valse chantée sur un poème de Maurice de Féraudy, partition pour chant seul Paris, Enoch Éditeurs, 1901.
- Bizet, Georges, *Carmen*, opéra-comique en quatre actes, partition pour chant et piano, Paris, Choudens Père et Fils Éditeurs, 1875.
- Colmance, Charles, *Chansons : Œuvres complètes*, Paris, L. Vieillot Éditeur, 1862.
- De Rillé, Laurent, *Bel-Boul*, opérette en un acte sur un livret de Mahiet de la Chesneraye, partition pour piano et chant, Paris, L. Vieillot Éditeur, 1857.
- Halévy, Ludovic et Henri Meilhac, *Le brésilien: comédie en un acte mêlée de chant*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863.
- Jacques Offenbach, « Voulez-vous accepter mon bras? : Ronde du brésilien », partition pour voix sans accompagnement, Paris, Brandus & Dufour Éditeurs, [s.d.].
- Hyspa, Vincent, *Chansons d'humour*, Paris, Énoch et C^{ie} éditeurs, 1903.
- « Père Dupanloup », mélodie retranscrite par Jean-Baptiste Voinet sur <https://www.partitions-domaine-public.fr/>, consulté le 10 juin 2021.

- Martin, Édouard et Albert Monnier, *Le pantalon de Nessus : Comédie-vaudeville en un acte*, Paris, Bourdilliat, 1860.
- Martin, Édouard et Albert Monnier, *Vingt francs, s.v.p.! : Comédie en quatre actes mêlée de chant*, Paris, Bourdilliat, 1861.
- Poulenc, Francis, *Cocardes*, chansons populaires pour voix et piano sur des poèmes de Jean Cocteau, Paris, Max Eschig, 1920.
- Roger, Victor et Maurice de Féraudy, *Les bêtises*, partition pour chant seul, Paris, Enoch Éditeurs, 1900.
- Satie, Erik, *Cinq grimaces pour le songe d'une nuit d'été*, réduction pour piano par Darius Milhaud, Vienne, Universal Edition, 1956.
- Satie, Erik *Embryons desséchés*, Paris, E. Demets, 1913.
- Satie, Erik, *Je te veux*, valse chantée pour voix et piano sur des paroles d'Henry Pacory, Paris, Bellon, Ponscarne et C^{ie} Éditeurs, 1903.
- Satie, Erik *Le Piccadilly*, marche pour piano, Paris, Éditions Salabert, 1975.
- Satie, Erik, *Le piège de Méduse*, commentaire d'Ornella Volta, Paris, Le Castor Astral, 1998.
- Satie, Erik, *Mercur*, Vienne Universal Edition, 1977.
- Satie, Erik *Relâche*, ballet instantanéiste sur un texte de Francis Picabia, Paris, Rouart, Lerolle & C^{ie}, 1926.
- Satie, Erik *Sports et divertissements*, 21 courtes pièces pour piano, Paris, Publications Lucien Vogel, 1925.
- Satie, Erik, *La Diva de l'« Empire »*, partition pour chant et piano sur un texte de Dominique Bonnaud et Numa Blès, Paris, Bellon, Ponscarne et Cie, 1904.

Sources imprimées

- « Assassinat d'une Femme Galante », *Gil Blas*, 14 mai 1903, p. 3.
- Auric, Georges, « Bonjour, Paris! », *Le coq*, n° 1, 1920, p. 1.
- « Autour de la dernière audience », *L'Ouest-éclair : Journal quotidien d'information*, 6 janvier 1900, p. 1.
- Bellaigue, Camille, « Revue musicale », *Revue des deux mondes*, vol. 92, n° 2, 15 mars 1889.
- Bertrand, Paul, « La semaine musicale », *Le Ménestrel*, 12 décembre 1924.
- Brisson, Adolphe, « Les chansonniers en ballade », *Revue illustrée*, n° 13, 15 juin 1898, p. 25.
- Carco, Francis, *De Montmartre au Quartier Latin : Souvenirs de Francis Carco*, Paris, Albin Michel, 1927.

- Chennevière, Daniel (Dane Rudhyar), « Erik Satie and the Music of Irony », *The Musical Quarterly*, vol. 5, n° 4, 1919, p. 473-476.
- Cocteau, Jean, *Le coq et l'Arlequin*, Paris, Éditions de la Sirène, 1918, p. 30.
- Crispin, « Courrier des théâtres », *Le journal*, 22 juin 1899, p. 4.
- Dubard, Robert, « Y a-t-il une crise du music-hall? », *La lanterne*, 15 décembre 1921, p. 1.
- « Échos », *Le coq*, n° 1, p. 1.
- E. V, « Haute-Cour », *L'univers et le monde*, 5 janvier 1900, p. 1.
- « Faits divers », *Le coq*, n° 1, p. 4.
- Ferrari, « Cercles », *Le Figaro*, 30 novembre 1904, p. 2
- Frichet, Henry, *Le cirque et les forains*, Tours, Alfred Mame et Fils Éditeurs, 1899.
- Gauthier-Villars, Henry (« Willy »), « Maugis amoureux », *Le supplément*, 11 juin 1904, p. 2.
- Gautier, Théophile, *Les grotesques*, Paris, Dessessart Éditeur, 1844.
- Gautier, Théophile, « Variations sur le carnaval de Venise », *Revue des deux mondes*, vol. 2, n° 2, avril 1849, p. 339-342.
- « Grand théâtre : La soirée de gala de Paulette Darty », *Nîmes-journal*, 21 mai 1904, p. 3.
- Huysmans, Joris-Karl « Les Folies-Bergères [sic] en 1879 », *Croquis parisiens*, Paris, Vatou, 1880.
- Laforgue, Jules, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions C. Mauclair, 1903.
- Laforgue, Jules, *Œuvres complètes*, vol. 2, n°3, textes édités par Jean-Louis Debaube, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1996.
- Laforgue, Jules, *Pierrot fumiste*, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1927.
- « La guerre au Transvaal » dans *La dépêche bretonne (journal républicain hebdomadaire) : Revue politique, agricole et commerciale*, 23 décembre 1899, p. 2.
- « La guerre du Transvaal », *Le temps*, 24 octobre 1899, p. 1.
- La revue illustrée du Chat Noir*, 2 septembre 1893, n° 36, p. 7.
- L'art lyrique et le music-hall*, 9 juin 1898, p. 6.
- « L'assassinat d'une demi-mondaine », *Le petit parisien*, 12 mai 1903, p. 1.
- Le coq : Je réveille*, n° 2, juin 1920, p. 1.
- Le Mirliton*, vol. 9, n° 124, 25 août 1893, p. 4.
- Léon Millot, « Homme-canon », *La justice*, 9 septembre 1893, p. 1.
- « Le président de la République au concours agricole », *Le temps*, 7 mars 1899.

- « Le scandale des arènes de la barre », *Le XIX^e siècle : Journal quotidien politique et littéraire*, 10 octobre 1899.
- « L'Exposition : Les faits du jour », *La presse*, 12 juillet 1900, p. 1.
- Marsan, Eugène, *Paris-Journal*, 12 décembre 1924.
- « Paul Déroulède et la République », *Le courrier de la Rochelle*, 23 novembre 1899.
- P. L., « La corrida de Deuil », *Le XIX^e siècle : Journal quotidien politique et littéraire*, 10 octobre 1899.
- « Programmes des théâtres », *L'art lyrique et le music-hall*, 30 octobre 1898, p. 8.
- Rabelais, François, *Le tiers livre des faits et dictes héroïques du bon Pantagruel* [1552], Paris, Librairie Générale Française, 1995.
- Rabelais, François, *La vie très horrible du grand Gargantua* [1534], traduit de l'ancien français par Claude Blum, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2008.
- Radiguet, Raymond, « Conseil aux grands poètes », *Le coq parisien*, n° 4, novembre 2020, p. 3.
- Radiguet, Raymond, « Les vrais artistes français », *Le coq*, n° 1, 1920, p. 4.
- Saint-Saëns, Camille, « Lettres de Saint-Saëns et Camille Bellaigue », *Revue des deux mondes*, vol. 31, n° 3, avril 1936, p. 545-546.
- Satie, Erik « Cahiers d'un mammifère (extraits) », *Le cœur à barbe : Journal transparent*, vol. 1, n° 1, avril 1922, p. 3-4.
- Satie, Erik, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, Paris, Fayard/IMEC, 2000.
- Satie, Erik, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta, Paris, Champ Libre, 1981.
- Satie, Erik, *Les bulles du parcier*, présentées par Ornella Volta, Fontfroide, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1991.
- Satie, Erik, « Origine de l'instruction », *Les feuilles libres*, vol. 4, n° 7, juin 1922, reproduit dans Erik Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta, 1981, p. 36-38.
- Satie, Erik, « Pénibles exemples », *Catalogue*, vol. 1, n° 5, 1922, reproduit dans Erik Satie, *Écrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta, Paris, Champ Libre, 1981, p. 57.
- « Spectacles divers », *Le petit parisien : Le plus fort tirage des journaux du monde entier*, 29 avril 1904, p. 5.
- « Spectacles et concerts », *Le Figaro*, 22 mars 1904, p. 5
- Stoullig, Edmond, *Les annales du Théâtre et de la musique*, Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 1904.
- « Sur la Modder-River », *La dépêche*, 30 décembre 1899.

Viau, Raphaël, *Vingt ans d'antisémitisme : 1889-1909*, Paris, Eugène Fasquelle, 1910.

« Vincent Hyspa nous parle d'Aristide Bruant », *La liberté*, 13 février 1925, p. 1

Willette, Adolphe, « Pierrot fumiste », *Le Chat Noir*, n°11, 25 mars 1882, p. 3.

.

ANNEXE :

Liste exhaustive des cocréations de Satie et Hyspa recensées dans la littérature secondaire⁴⁸⁵

- **Arrangements recopiés par Satie et attribués à d'autres accompagnateurs**
 - « Les chansonniers » (ca. 1898)
 - « Le désarmement » (ca. 1898)
 - « Le Zèbre à Félix Faure » (ca. 1898)
 - « Le duc de Connaught et le président aux manœuvres » (ca. 1898)
- **Arrangements originaux réalisés par Satie sur des matériaux populaires préexistants**
 - « Le prisonnier saugrenu » (1899). Mélodie originale : inconnue.
 - Brièvement abordée par Whiting dans « Erik Satie and Vincent Hyspa; Notes on a Collaboration », p. 71.
 - « La Marseillaise des épiciers » (date inconnue). Mélodie originale : Alphonse Varney, « Chœur des Girondins ».
 - Aucune analyse dans la littérature secondaire.
 - « Le toast du président dans ses tournées de province » (ca. 1899). Mélodie originale : Émile Debraux, « T'en souviens-tu? ».
 - Aucune analyse dans la littérature secondaire.
 - « Le président au concours des animaux gras » (ca. mars ou avril 1899). Mélodie originale : Jacques Offenbach, « Voulez-vous accepter mon bas? (Ronde du brésilien) ».
 - Aucune analyse dans la littérature secondaire.
 - « La vache enragée » (s. d.). Mélodie originale : Antoine Queyriaux et Chicot, « Son camarade fait la même chose que lui ».
 - Analysée par Whiting dans *Satie the Bohemian*, p. 420.

⁴⁸⁵ Les informations rassemblées ici proviennent de Steven Moore Whiting « Erik Satie and Vincent Hyspa », Whiting, « Musical Parody », Whiting, *Satie the Bohemian*, ainsi que de Orledge, Robert, « Satie », *Grove*.

- « La triste fin du taureau Romito aux courses de Deuil (ca. 1899). Mélodie originale : Georges Bizet, « Votre toast je peux vous le rendre (chanson du toréador » de l'opéra *Carmen*.
 - Aucune analyse dans la littérature secondaire.
- « Une séance à la Haute Cour du roi Pétaud (ca. 1899). Mélodie originale : « Ah! Mes enfants ».
- « Les complots » (ca. 1899). Mélodie originale : inconnue.
 - Analysée par Whiting dans *Satie the Bohemian* + reproduction d'un extrait de l'arrangement de Satie, p. 204-205.
- « Les dépêches anglaises » (ca. 1899). Mélodie originale : Laurent de Rillé, « Chanson du chamelier ».
- « Les joies de l'exposition » (ca. 1900). Mélodie originale : Louis Varney, « C'est la fille à ma tante », air tiré de l'opérette *La femme de Narcisse*.
 - Analysée par Whiting dans « Musical Parody and Two Œuvres Posthumes ».
- « Les éléphants » (s. d.). Mélodie originale : Jules Massenet, « Les enfants ».
- « Les éléphants » (s. d.). Mélodie originale : Jules Massenet, « Les enfants ».
- Analysée par Whiting dans « Musical Parody and Two Œuvres Posthumes ».
- **Compositions originales Satie / Hyspa⁴⁸⁶**
 - « Un dîner à l'Élysée » (1899)
 - « Le veuf » (1899-1900).
 - « Tendrement » (1902)
 - *Petit recueil des fêtes* (1903-1904)

⁴⁸⁶ Robert Orledge, « Satie, Erik », *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040105?rskey=wM2zrL&result=1>, consulté le 1^{er} novembre 2020.

- Ce recueil comprend les pièces suivantes : I. « Le picador est mort », II. « Sorcière », III. « Enfant-martyre », IV. « Air fantôme ».
- « J'avais un ami » (1904)
- « Les bons mouvements » (1904)
- « L'omnibus automobile » (1905)
- « Chez le docteur » (1905)
- « Rambouillet (une réception à Rambouillet) » (1907)
- « Les oiseaux (ils nous prêtent leurs noms) » (1907)
- « Marienbad (il portait un gilet) » 1907
- **Attribution problématique⁴⁸⁷**
 - « Monsieur de Paris » (s. d.)
 - « Le noyau qui ne passe pas » (s. d.). Mélodie originale : Paul Delmet, « Une femme qui passe »
 - « Entrevue de Noisy-le-Sec » (ca. 1896)
 - « La visite impériale » (ca. 1896)
 - « Lettre de Russie » (ca. 1897)
 - « Félix à Lens » (ca. décembre 1898 / janvier 1899)

⁴⁸⁷ Certains arrangements contenus dans la première partie (p. 1-12, sur un total de 34 pages) d'un des carnets du compositeur (Ho 12, BMS Mus 193) posent des problèmes d'attribution. Bien qu'ils soient rédigés dans la calligraphie de Satie, la survenance des événements d'actualité relatés dans le contenu des paroles (ca. 1896-1897) est antérieure au début de la collaboration entre le compositeur et le chansonnier (à partir de 1899). Par ailleurs, la prise en considération de leur ordre de présentation dans le carnet en question révèle que ces brouillons sont parfois intercalés entre d'autres arrangements attribués aux anciens arrangeurs engagés par Hyspa et transcrits par Satie à des fins d'apprentissage. Si Whiting ne fournit aucune hypothèse explicite au sujet de leur possible attribution, il mentionne néanmoins que « Le prisonnier saugrenu » semble être le premier arrangement contenu dans le cahier en question qui aurait été réalisé de manière autonome par Satie (Whiting, « Erik Satie and Vincent Hyspa », p. 71). Or, celui-ci n'apparaît qu'à la douzième page du cahier, qui présente ensuite exclusivement des arrangements originaux. Si l'ordre chronologique de présentation du contenu du carnet ne doit sans doute pas être tenu ici pour acquis, la conjonction de ces différents indices incite néanmoins à classer les esquisses en question dans une catégorie à part (« attribution problématique »). Une analyse comparative centrée sur la similarité ou la dissemblance des attributs stylistiques entre ces différents brouillons et d'autres arrangements authentifiés, dans le cadre d'un éventuel séjour aux archives de la BnF et de la Houghton Library au sortir de la pandémie, pourrait permettre de préciser la question.