

***Socrate* : Autoportrait cubiste d'Erik Satie**

**Mélissa Bourgault**

**Thèse présentée à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre du programme  
de Musicologie en vue de l'obtention du grade de Maîtrise**

**Département de Musique**

**Faculté des Arts**

**Université d'Ottawa**

**© Mélissa Bourgault, Ottawa, Canada, 2014**

# Table des matières

Table des matières	ii
Liste des tableaux	iv
Liste des illustrations	v
Résumé	vi
<i>Abstract</i>	viii
Remerciements	x
Introduction	1
Revue Littéraire	5
Chapitre 1 – De la Vie de Socrate à Socrate	11
Erik Satie et la Princesse Edmond de Polignac	13
Année 1917	19
Année 1918	29
Les premières représentations privées	36
Représentations privées en 1919	40
Représentations publiques en 1920	42
Réception	45
Chapitre 2 – Littérature et Musique – Le portrait d’Erik Satie	50
Description du livret – Platon	52
Le Banquet	52
Le Phèdre	55
Le Phédon	57
Intérêt de Satie envers Victor Cousin – (éléments stylistiques)	58
Découpage du texte par Erik Satie : Parallèles	65
Conclusion – Le mécanisme de défense	72

Chapitre 3 – Autoportrait cubiste	75
Langage musical de l'œuvre <i>Socrate</i>	77
Principes cubistes fondamentaux	80
Contexte : Le cubisme en tant qu'expression humaniste	80
Caractéristiques cubistes	83
Erik Satie et les cubistes	85
Parallèles cubistes avec l'œuvre <i>Socrate</i>	90
Simultanéité: Unité cubiste et rythmique	91
Motifs et Collages	95
Conclusion : La Quatrième dimension	108
Conclusion	111
Annexes	
1.1 Livret de <i>Socrate</i> : Portrait de Socrate	114
1.2 Livret de <i>Socrate</i> : Sur les Bords de l'Ilissus	116
1.3 Livret de <i>Socrate</i> : La Mort de Socrate	119
Bibliographie thématique	123

## Liste des tableaux

<b>Tableau 1</b>	Tableau de l'évolution des genres	33
<b>Tableau 2</b>	Tableau des premières représentations (1918-1920)	44
<b>Tableau 3</b>	<i>Les Dialogues de Platon de Socrate</i>	51
<b>Tableau 4</b>	Les cellules rythmiques dans <i>Socrate</i>	93
<b>Tableau 5</b>	Comparaison entre les motifs de transition dans <i>Parade</i> et <i>Socrate</i>	94
<b>Tableau 6</b>	Motif de Socrate : Exemple dans chaque mouvement	98
<b>Tableau 7.1</b>	Deuxième mouvement : Succession du motif de Socrate	100
<b>Tableau 7.2</b>	Deuxième mouvement : Succession du motif de Socrate	100
<b>Tableau 8</b>	Ostinato et Mort de Socrate	101
<b>Tableau 9</b>	Motif des cigales	102
<b>Tableau 10</b>	Autocitations tirées des <i>Trois Poèmes d'Amour</i>	104
<b>Tableau 11</b>	Autocitations tirées de <i>Le Fils des Étoiles</i>	105
<b>Tableau 12</b>	Structure de <i>Socrate</i> selon les carnets du compositeur	107

## Liste des illustrations

<b>Fig.1</b>	Comparaison de la syntaxe dans le <i>Phédon</i>	61
<b>Fig. 2</b>	Costume d'un manager dans le ballet <i>Parade</i>	88
<b>Fig. 3</b>	Portrait d'Erik Satie par Pablo Picasso	88
<b>Fig.4</b>	Nature morte avec la partition de <i>Socrate</i> d'Erik Satie	90
<b>Fig.5</b>	<i>Socrate</i> , Erik Satie, motif de Socrate	97

## Résumé

Erik Satie a toujours été considéré comme un personnage énigmatique dans le monde musical français au tournant du siècle dernier. Sa personnalité marginale et ses œuvres dépouillées aux titres étranges ont maintes fois suscité questionnements et polémique. En 1917, Erik Satie a écrit une œuvre qui ne ressemble aucunement à son répertoire antérieur. *Socrate*, qui a été représenté publiquement pour la première fois en janvier 1920 à la Société Nationale de Paris, a laissé le public et la critique perplexes et mitigés. Qu'avait donc de si particulier cette œuvre qui, d'un côté, a passé pour une blague mais qui, pour certains dont le compositeur lui-même, était considérée comme une manifestation pure de sagesse et de sincérité ?

*Socrate* a été conçu au même moment où Satie entretenait des liens étroits avec le monde cubiste. Pablo Picasso et Georges Braque étaient les maîtres d'un courant artistique qui allait révolutionner le monde artistique. De concert avec les valeurs avant-gardistes prônées par Erik Satie, les cubistes ont cherché à bousculer les attentes du public en modifiant l'approche visuelle de manière à stimuler les différentes perceptions sensorielles. Avec le ballet *Parade*, représenté en mai 1917, le compositeur a collaboré avec Picasso et ceci a grandement influencé son style musical puisqu'il a employé des techniques se rapprochant grandement du cubisme. Comme le soutient Daniel Albright, Satie a trouvé dans le cubisme son analogue artistique. Selon moi, Erik Satie a bénéficié de l'esthétique cubiste pour développer, en plus de *Parade*, son œuvre *Socrate*.

Cette thèse se concentre sur la signification de l'œuvre *Socrate*, plus particulièrement sur la manière dont celle-ci pourrait représenter un autoportrait d'Erik Satie. De surcroît, elle examine comment cette représentation est masquée derrière des méthodes cubistes traduites musicalement. La thèse s'appuie sur une littérature variée portant sur divers sujets reliés à *Socrate*, dont la biographie du compositeur et sa relation avec des réseaux artistiques, intellectuels et sociaux. Cette thèse est la première étude d'envergure à suggérer une possibilité d'autoportrait cubiste musical puisque peu d'auteurs se sont attardés à résoudre cette problématique. Cette thèse décrit comment *Socrate* est une manifestation personnelle de sincérité et d'humilité d'un compositeur qui, persécuté tout au long de sa vie, se dévoila aux yeux de tous par le recours à cette figure emblématique de l'histoire : Socrate.

## *Abstract*

Erik Satie has always been perceived as an enigmatic individual in early 20th century French musical circles. Many have dismissed his eccentric as well as provocative personality and seemingly simple, strangely titled works. In 1917, in a departure from his usual style of composition, Erik Satie started working on a unique piece. *Socrate* was presented publicly for the first time in January 1920 at the Société Nationale de Paris with mixed reviews. What was it about this masterpiece that was viewed by some as a joke but by others, including the composer himself, as a pure manifestation of wisdom and sincerity?

*Socrate* was elaborated while Satie was deeply involved in cubist circles. Pablo Picasso and Georges Braque were now well-established masters of this movement that would change the face of Art. In keeping with the avant-garde values that were synonymous with Erik Satie, the cubists' goal was to bring the public to see art in a different way, allowing varied sensory perceptions. The ballet *Parade* presented in May 1917, a collaboration between Satie and Picasso, shows the latter's cubist influence on Satie in the musical style used. Daniel Albright states that Satie then found in Cubism his artistic alter-ego. I am of the opinion that Satie greatly benefited from the cubist aesthetic not only in the creation of *Parade*, but also in his masterpiece, *Socrate*.

This thesis is an analysis of the work *Socrate*, more particularly how this masterpiece could be Erik Satie's self-portrait. Furthermore, it will be shown how this composition is influenced musically by the cubist movement. Various literary

works pertaining to *Socrate* have been utilized, as well as the biography of the composer outlining his artistic, intellectual and social affiliations. This thesis is the first to suggest the possibility that *Socrate* is in fact a musical self-portrait in the cubist style, as few authors have explored this possibility in detail. Finally, this thesis will describe *Socrate* as the personification of the composer who, misunderstood and faced with persecution throughout his life, came to reveal himself sincerely and humbly through this great masterpiece depicting an iconic figure, Socrate.

## Remerciements

L'inspiration pour cette thèse est née un peu par hasard. En tant que jeune étudiante au Conservatoire, j'apprenais de plus en plus sur le monde musical du vingtième siècle en France. La violoniste un peu naïve en moi se passionnait surtout pour le répertoire virtuose de mon propre instrument. Je découvris alors la simplicité et l'humilité de la musique (répertoire pour piano majoritairement!) d'Erik Satie. Le fait d'entendre mon professeur mentionner à tout coup l'étrangeté de ce compositeur m'a tout de suite attirée vers cet homme, non seulement à cause de sa musique si captivante à mes yeux mais aussi grâce à sa personnalité marginale qui me fascinait. Quelques années se sont écoulées avant qu'Erik Satie fasse, encore une fois, irruption dans ma vie. Son histoire me passionnait tellement que j'en perdis l'envie de poursuivre mes études en interprétation musicale. J'ai décidé de m'investir dans une quête afin de découvrir qui était vraiment cet étrange monsieur au chapeau melon.

Toute cette aventure a été possible grâce au soutien de plusieurs personnes qui m'ont permis de me lancer dans un travail qui comporte beaucoup plus de suppositions que de certitudes vu le passé mystique de mon sujet. Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Monsieur Christopher Moore, qui m'a encouragée dans l'élaboration de ce projet. Ses connaissances et son expérience ont su grandement me guider. De plus, Monsieur Moore m'a permis d'utiliser beaucoup de liberté intellectuelle afin de me laisser créer une thèse qui représente mon propre point de vue.

Je remercie également le Conseil de recherches en sciences humaines de m'avoir donné une opportunité d'acquérir une somme généreuse afin de poursuivre ma maîtrise sans soucis financiers.

Tout ce travail d'envergure a été possible grâce au soutien des membres administratifs et du personnel de la Musicothèque et de la Bibliothèque Morisset. Un immense merci à Madame Debra Ann Begg pour ses nombreuses recherches qui m'ont facilitée grandement la tâche.

Je tiens également à mettre en exergue l'immense reconnaissance que j'éprouve pour ma famille - Geneviève, Noah et Mia - mon conjoint Jean-François et mes parents, Claude et Louise, pour vos encouragements, votre amour inconditionnel et, surtout, votre sagesse.

Finalement, je tiens à remercier le malheureux Erik Satie pour ses sages paroles qui m'ont particulièrement touchée et motivée. Pour moi, elles restent irrévocablement gravées dans ma mémoire (et dans cette thèse!)

## Introduction

Qui est Erik Satie ? Cette question constitue une véritable énigme puisque même les fins connaisseurs en musicologie n'osent prétendre connaître cet esthète marginal qui a laissé derrière lui une réputation mitigée. Solitaire équivoque à l'étoffe d'un « professeur au lycée de Troyes<sup>1</sup> » avec un attirail d'habits bourgeois qui ressemblent curieusement à des haillons, Satie était l'iconoclaste par excellence. Ce compositeur pouvait être détesté ou aimé, ironique ou dangereusement vrai. Malgré les vicissitudes marquant sa vie tumultueuse, Satie a su s'entourer de personnages illustres dans le monde culturel. Ceci n'était point un hasard car le compositeur était habile pour déceler le talent brut, que ce soit en musique, en littérature, au cinéma ou en art visuel. Satie a eu le respect de figures notoires telles que Pablo Picasso, Claude Debussy, Jean Cocteau, Man Ray, Guillaume Apollinaire et Francis Poulenc. Le compositeur a su préserver, même de façon posthume, son œuvre à travers les contacts et sa propre témérité. Malgré sa célébrité, Erik Satie est mort seul dans une misère noire qui était palpable à travers les correspondances relatant ses multiples frasques financières. Le compositeur a vécu parmi les toiles d'araignées, la saleté et les lettres cachetées dans une petite chambre, ou plutôt une bicoque, dans la commune française d'Arcueil et ce, durant les vingt-sept années précédant son décès. Orgueilleux, il est le seul à avoir frôlé le sol de ce taudis afin de préserver une dignité désormais fragile chez le compositeur. Il a camouflé son inlassable mal de vivre sous l'étiquette d'un humour maniant l'ironie comme une épée. Tel que mentionné par Ornella Volta, la vie du compositeur se résume au « poignant combat d'un individu isolé dans une société à laquelle il n'était pas adapté, mais sans laquelle il était incapable de s'exprimer<sup>2</sup> . »

---

<sup>1</sup> Anne Rey, *Erik Satie*, p.7.

<sup>2</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, p.11.

Incompris certes, Satie est vu par plusieurs comme un maillon faible de la musique française. Tel qu'indiqué par Marc Bredel, « Satie passe pour un compositeur de série B, un de ces petites maîtres pour lesquels on peut avoir au plus quelque faiblesse cachée. Bref, Satie n'est qu'une figure anecdotique de la musique française. On ne le tolère qu'en post-scriptum de son temps<sup>3</sup>. » Ses œuvres, contrairement à celles de Debussy et Ravel, ont passé sous le radar. D'une simplicité légendaire, la musique d'Erik Satie « n'a pas d'âge et ne s'enchaîne logiquement à aucune autre. Elle est l'œuvre même d'un isolé<sup>4</sup>. » D'après le poète Jean Cocteau, un ami proche qui a su rester présent malgré les ambages, « chacune de ses œuvres déroute. Il ne s'explique pas. Il invente, change d'aspect, certain d'une ligne droite profonde. Un "maître" est presque toujours un papier à mouches. Satie chasse les mouches. Les jeunes musiciens l'appellent "le bon maître". Ils ne l'imitent pas. Il leur a montré une route et leur dit : Marchez seuls. Faites le contraire de moi. N'écoutez personne<sup>5</sup>. » À travers toutes les incompréhensions et les fausses pistes créées par l'ironie de l'homme et sa musique éclectique, le compositeur dévoile une intelligence hors du commun. La musique laisse passer des subtilités qui témoignent d'une capacité presque caméléon d'adaptation et d'utilisation de diverses techniques. De plus, il a défié les mœurs en retournant sur les bancs d'école à la Schola Cantorum à l'âge de quarante ans, sous la tutelle principale d'Albert Roussel qui était de trois ans son cadet. Ce dernier exprime d'ailleurs son admiration en prêchant ses « audacieuses harmonies » et ajoute « qu'il convient, si l'on veut être équitable envers Satie, de juger sa musique en tenant compte des intentions qu'il a eues, du mouvement qu'il a cherché à créer, de

---

<sup>3</sup> Marc Bredel, *Erik Satie*, p.34.

<sup>4</sup> Anne Rey, *Erik Satie*, p.7.

<sup>5</sup> Cette citation a fait l'objet d'une conférence que l'écrivain a donnée en 1920. Le texte a été publié par les éditions dynamo en 1957 par P.Aelberts, éditeur.

l'influence qu'il a exercée sur les jeunes musiciens<sup>6</sup>. » Comment, dès lors, trouver la vérité sur Erik Satie, sur ce qu'il était derrière le masque du bourgeois gentilhomme au chapeau melon ? La seule solution plausible est de décrypter les « allusions subtiles » de ses œuvres afin d'en retirer des liens avec le comportement de l'homme ainsi que le contexte entourant les divers concepts présentés. L'œuvre la plus susceptible de nous offrir un autoportrait complet est sans doute *Socrate*, une des dernières œuvres d'envergure du compositeur, composée en 1917. Cette œuvre du compositeur d'Arcueil est considérée comme « unique, inclassable, qui ne répond à aucun genre défini<sup>7</sup>. » Nous allons voir comment cette œuvre, issue d'une commande de la princesse de Polignac, nous donne l'opportunité de voir le compositeur sous un œil davantage austère. À cause de son humour cynique et son comportement marginal, plusieurs ont eu de la difficulté à associer Erik Satie à la sincérité et à la diligence. En revanche, le compositeur affirme : « en écrivant cette œuvre, je n'ai nullement voulu ajouter à la beauté des *Dialogues* de Platon : ce n'est ici qu'un acte de piété, qu'une rêverie d'artiste, qu'un humble hommage<sup>8</sup>. »

Durant l'époque de la composition de *Socrate*, un courant artistique fut en plein essor et a pris la scène culturelle parisienne à la vitesse de l'éclair : le cubisme. Grâce à Pablo Picasso et Georges Braque, ce mouvement artistique a permis de rompre avec les conventions traditionnelles établies lors de la Renaissance et a remis en question les perspectives artistiques de l'espace et du temps. Ceci dit, il s'agit pour Erik Satie d'un soupir de soulagement que de constater qu'il pouvait s'affilier avec des peintres ayant des préoccupations artistiques et humaines semblables. D'ailleurs, Erik Satie s'est lié d'amitié

---

<sup>6</sup> À propos d'un récent festival, Le Gaulois, 12 juin 1926, p.5.

<sup>7</sup> Marc Bredel, *Erik Satie*, p.149.

<sup>8</sup> « *Ibid.* », p.150.

rapidement avec Picasso et Braque et pu créer d'emblée le ballet *Parade*, une œuvre cubiste empreinte de nouveautés esthétiques liant très solidement l'art visuel à la musique. L'avènement du cubisme a servi, selon moi, d'outil afin de concrétiser un autoportrait d'Erik Satie. En effet, cette thèse cherche à prouver qu'Erik Satie a su élaborer, avec *Socrate*, un autoportrait subtil en utilisant des techniques typiquement cubistes.

Le premier chapitre va tout d'abord présenter le contexte dans lequel l'œuvre a été créée. Afin de constater comment *Socrate* représente un autoportrait du compositeur d'Arcueil, le contexte sera bonifié par des événements exposés chronologiquement dans les correspondances du compositeur. Ensuite, une discussion sur la réception de *Socrate* nous aidera à comprendre les différents enjeux entourant la polémique ayant amené une problématique quant à la signification de l'œuvre. Cette discussion sera basée sur différentes opinions émises par des critiques de journaux suivant les représentations privées ou publiques de *Socrate*, des correspondances d'amis proches de Satie ainsi que de différentes lettres publiées par l'entourage d'Erik Satie.

Le deuxième chapitre va traiter de la relation entre la littérature et la musique. La première section présentera le livret de Victor Cousin avec le fil narratif de chacun des *Dialogues de Platon* choisis afin de bien comprendre les thèmes et l'histoire du philosophe. Ensuite, je questionnerai les motifs ayant poussé Erik Satie à choisir la traduction de Cousin en m'interrogeant sur le contexte historique et esthétique de l'époque. De plus, les coupures originales du texte effectuées par le compositeur sont étudiées dans l'intention d'interpréter le livret modifié par Satie et de démontrer comment ce phénomène peut s'attribuer au désir de créer un autoportrait par le biais de la biographie du philosophe Socrate.

Des liens avec le cubisme sont établis pour démontrer la manière dont le compositeur applique le texte dans son œuvre, tel un collage. En guise de conclusion, le côté psychologique est exposé dans l'intention de prouver que le texte agit comme une projection d'un mécanisme de défense utilisé par Erik Satie et ce, tout au long de son parcours en tant que compositeur.

Enfin, le troisième chapitre va exposer le volet plus analytique de l'œuvre, c'est-à-dire que je vais tracer un portrait herméneutique de *Socrate* afin de créer une comparaison possible entre le cubisme et la composition d'Erik Satie. Le but est de démontrer comment l'autoportrait du compositeur est habilement camouflé sous des techniques propres au cubisme dans un contexte musical. Plusieurs concepts propres au cubisme seront expliqués et comparés à l'approche du compositeur. Bien sûr, cette section est basée sur un raisonnement davantage personnel puisque la littérature sur le sujet est très limitée.

## **Revue littéraire**

L'hybridité entre le cubisme et l'œuvre *Socrate* d'Erik Satie n'a pas fait l'objet d'un nombre excessif d'ouvrages à son sujet. Par contre, l'avènement d'un intérêt accru pour le surréalisme et l'avant-gardisme culturel suite à la volonté de briser les conventions lors de la Première Guerre Mondiale a créé un engouement plus prononcé dans les écrits de l'époque par rapport à l'impact d'Erik Satie, plus particulièrement après sa mort. L'apport de la présidente de la Fondation *Erik Satie*, Madame Ornella Volta, a largement contribué à l'écriture de cette thèse grâce à de nombreux ouvrages portant sur Satie, dont les correspondances du compositeur lui-même. Ornella Volta demeure l'auteure la plus prolifique lorsqu'il est question d'aborder Erik Satie. Cette dernière a su mettre au point les

correspondances de ce dernier après une trentaine d'années de dur labeur et de convocations avec plusieurs personnes ayant été en contact de près ou de loin avec le compositeur. Les correspondances sont essentielles puisqu'elles fournissent des données fondamentales sur le contexte de la composition de *Socrate*. L'éditrice et son équipe regroupèrent en ordre chronologique les diverses lettres écrites par le compositeur de manière à le « suivre pas à pas [...] tout au long de sa vie, et, d'autre part, de prendre d'emblée la mesure de la relation particulière qu'il a nouée avec chaque correspondant<sup>9</sup>. » La correspondance demeure la source principale de cette recherche puisqu'elle révèle toute l'importance de l'œuvre *Socrate* pour le compositeur. C'est à l'intérieur de ses lettres qu'on retrouve des informations primordiales sur les caractéristiques fondamentales de la pièce, son contexte, son influence et sa source littéraire principale. C'est notamment grâce à une lettre destinée à Henry Prunières que cette thèse a trouvé son inspiration principale. En effet, le 3 avril 1918, Erik Satie fait parvenir à son ami musicologue une lettre mentionnant l'influence des cubistes dans *Socrate* :

« [...] C'est un retour vers la simplicité classique, avec sensibilité moderne. Je dois ce retour –aux bons usages – à mes amis « cubistes ». Qu'ils soient bénis<sup>10</sup> ! »  
Personnellement, je trouvais que les éléments énoncés dans cette lettre méritaient une attention particulière. Les éléments esthétiques démontrés ci-dessus englobent plusieurs indices sur le contexte également.

Les côtés analytique et herméneutique de l'œuvre sont exposés davantage dans deux ouvrages axés sur les techniques de composition utilisées par Erik Satie :

---

<sup>9</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, p.12.

<sup>10</sup> Lettre d'Erik Satie à Henry Prunières, 3 avril 1918, *Correspondance presque complète* p.322.

*Satie the Composer* de Robert Orledge<sup>11</sup> et *Erik Satie* de Vincent Lajoinie<sup>12</sup>. Orledge présente notamment l'importance des motifs répétés dans *Socrate* et discute de la forte présence de gammes ascendantes et descendantes en tant qu'élément transitoire. Bien qu'Orledge présente un tableau sommaire très détaillé sur la structure de l'œuvre avec ses multiples motifs, je vais tenter de pousser la réflexion plus loin en trouvant des explications sur la raison pour laquelle le compositeur employait des motifs spécifiques selon un contexte esthétique cubiste. Vincent Lajoinie trace également une analyse très complète de *Socrate* en ajoutant des éléments très importants sur la relation entre la littérature et la musique. Ce dernier effectue plusieurs parallèles sur la symbolique du texte par rapport à la façon dont Satie a utilisé celui-ci vis-à-vis le contenu musical. De plus, une comparaison entre le style vocal employé et certaines influences musicales comme *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy va ajouter aux hypothèses possibles quant au style vocal choisi. Les questions de tempi et de nuances sont également examinées par Vincent Lajoinie pour tracer un portrait complet de la ligne musicale.

Robert Orledge a publié un autre ouvrage très important pour cette thèse. *Satie Remembered* regroupe différents témoignages de la part de plusieurs amis et connaissances d'Erik Satie suite à son décès. L'auteur précise qu'il a utilisé des témoignages de personnes ayant véritablement connu Erik Satie afin de tracer un portrait plus juste du compositeur. Cependant, Orledge atteste qu'il est très difficile de « divulguer la vérité sur Erik Satie d'après son image publique cultivée

---

<sup>11</sup> Robert Orledge, *Satie the Composer*, New York, Cambridge University Press, 1990, 394 pages.

<sup>12</sup> Vincent Lajoinie, *Erik Satie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, 443 pages.

prudemment<sup>13</sup>. » Il ajoute qu'il « ne faut pas être surpris que cet homme sourcilleux, excentrique et apparemment irrationnel provoqua plusieurs souvenirs paradoxaux pour ceux qui le connaissaient<sup>14</sup>. » Cela dit, de manière à comprendre Satie dans sa démarche personnelle, il est essentiel de se baser sur des témoignages des amis du compositeur pour tracer un autoportrait se rapprochant le plus possible de la réalité bien que celle-ci est pratiquement impossible à saisir étant donné la personnalité marginale du compositeur et le peu d'informations véritablement fiables à ce sujet.

La biographie d'Erik Satie par Jean-Pierre Armengaud a apporté énormément d'humanité à cette recherche. Le côté psychologique du compositeur y est présenté de façon subjective et me donne plusieurs pistes quant au processus cognitif d'Erik Satie. Son étrangeté et sa personnalité marginale discutées dans la biographie sont des éléments fondamentaux qui soulignent l'autoportrait. L'auteur expose d'ailleurs beaucoup d'éléments par rapport au contexte et au processus psychologique ayant mené au développement de *Socrate*. Jean-Pierre Armengaud utilise un langage très romanesque et raconte une histoire plutôt que de présenter une biographie très austère. Le langage narratif utilisé nous donne une sensation d'empathie ce qui rend le compositeur beaucoup plus humain pour le lecteur. Les difficultés vécues par le compositeur sont recensées par l'auteur et nous démontrent clairement le mal de vivre d'Erik Satie pour accentuer un portrait plus tragique qui peut facilement faire de *Socrate* un testament musical exposant les différentes facettes psychologiques du compositeur.

---

<sup>13</sup> « Uncovering the truth about Satie from behind his carefully cultivated public image is a hard task, and it should come as no surprise that his prickly, eccentric and apparently irrational man provoked conflicting souvenirs from those who knew him.» in *Satie Remembered*, p.xiii.

<sup>14</sup> «*Ibid.*» Robert Orledge, *Satie Remembered*, p.xiii.

Ensuite, de manière à comprendre davantage toutes les techniques et le contexte reliés au cubisme, plusieurs ouvrages ont été consultés. Cela dit, deux ont retenu mon attention de par la qualité et la quantité des informations fournies. En premier lieu, *Puissance du cubisme* présente divers petits articles écrits par Albert Gleizes, un des membres fondateurs du mouvement cubiste. Il a observé le contexte social et comment celui-ci a mené à l'élaboration du mouvement pictural. Le côté humain est très présent et l'auteur va au-delà d'une simple description de ce qu'est le cubisme. Par rapport à l'autoportrait, cet ouvrage demeure pertinent puisqu'il explique les enjeux sociaux qui étaient également mentionnés par Erik Satie et qui créait ainsi un esprit de révolte chez le compositeur. Grâce à cet ouvrage, il était dès lors beaucoup plus facile d'élaborer divers liens entre le cubisme et *Socrate* d'Erik Satie. De plus, *Cubisme et Culture* de Mark Antliff et Patricia Leighten présente une description complète de l'évolution du cubisme. Les auteurs se concentrent sur des éléments propres à chaque étape cruciale de la progression du mouvement. Par exemple, l'ouvrage débute avec une présentation de la première forme du cubisme et la situe dans le contexte européen. Ensuite, une continuité historique est exposée avec une énonciation de tous les éléments stylistiques propres à chaque période significative du cubisme. De plus, des illustrations sont ajoutées afin de corroborer les informations avec un support visuel. De plus, plusieurs informations sur les peintres illustres du mouvement pictural sont révélées.

Parmi les ouvrages qui traitent des parallèles entre Erik Satie et le cubisme, je tiens à mentionner *Untwisting the Serpent* de Daniel Albright et l'étude de Michèle Barbe sur la convergence des arts : *Un aspect de l'humanisme au XXe siècle : La convergence des arts avec l'exemple de Socrate d'Erik Satie et de la nature morte de la partition de Satie de Georges Braque*. Daniel Albright discute

de la collaboration entre Pablo Picasso et Erik Satie dans le ballet *Parade* en avançant plusieurs parallèles entre la musique du compositeur et le cubisme. Albright présente une excellente analyse herméneutique de la musique d'Erik Satie par rapport à l'esthétique cubiste et confirme la présence d'une influence de ce mouvement pictural chez Erik Satie. Michèle Barbe utilise la même approche dans son étude mais se concentre davantage sur l'impact du cubisme dans *Socrate*. De surcroît, l'auteure discute de la relation privilégiée entre Braque et Satie en attestant qu'une influence mutuelle était indéniable. L'auteure présente des principes cubistes fondamentaux comme les « formes en plans imbriqués » et la « dissociation des éléments plastiques<sup>15</sup> », elle discute de la structure de *Socrate* avec sa forme mosaïquée et soutient également que la sensibilité moderne est propre à l'esthétique cubiste.

---

<sup>15</sup> Weber, Edith, Pierre Guillot, and Louis Jambou, *Histoire, humanisme et hymnologie: mélanges offerts au professeur Edith Weber*, p.213.

## Chapitre 1 – De la *Vie de Socrate* à *Socrate*

En 1917, Erik Satie a collaboré avec Pablo Picasso et Jean Cocteau à la création du ballet *Parade*. Une importance historique sera d'ailleurs portée envers cette création puisqu'elle détermine un changement notable dans le paysage musical français. C'est cette œuvre qui a poussé l'écrivain Guillaume Apollinaire à discuter de l'esprit nouveau lors d'une conférence qui a eu lieu sur la scène du Vieux-Colombier en 1917. Compte tenu de son univers farfelu combinant le monde moderne, la foire, le cirque et la poésie, le ballet a fait scandale en cette époque de Première Guerre mondiale. C'est également *Parade* qui a agité en tant que point de départ du terme « surréaliste », prononcé pour la première fois par Apollinaire lors de sa conférence, soit trois ans avant que le surréalisme devienne un mouvement artistique à Paris. Au tournant de deux esthétiques<sup>16</sup> complètement paradoxales, Jean Cocteau est devenu le porte-parole d'un esprit nouveau qui a annoncé un retour vers la simplicité et la pureté de l'Antique. Durant l'année 1917, Jean Cocteau n'était aucunement conscient qu'Erik Satie travaillait depuis déjà quelques mois sur une œuvre que le compositeur allait d'ailleurs considérer comme prépondérante, *Socrate*. Le poète Jean Cocteau, en discutant de l'importance de l'Antiquité dans son livre-tract, *Le Coq et l'Arlequin*<sup>17</sup>, ne savait pas qu'il tissait un lien important entre *Parade* et *Socrate*.

---

<sup>16</sup> Lorsqu'on parle d'esthétique dans ce contexte, on parle d'un changement significatif au niveau du style musical. Jean Cocteau se fait le porte-étendard de l'introduction d'un nouveau style musical qui diffère complètement de ce à quoi la France a été accoutumée avec l'impressionnisme de Claude Debussy. Une quête de simplicité fut alors en vogue grâce au pamphlet de Jean Cocteau.

<sup>17</sup> *Le Coq et l'Arlequin* est un essai publié par le poète en 1918 qui prône une nouvelle esthétique, particulièrement musicale. La quête d'une nouvelle simplicité, la musique de foire et de music-hall figurent parmi les différents éléments importants cités dans le pamphlet.

Le scandale et la confusion reliés au ballet *Parade* allaient permettre au compositeur de s’immiscer davantage dans le cercle culturel parisien. Ce dernier avait une réputation désormais définie et elle lui a permis de fréquenter les salons parisiens les plus huppés. Il a été adulé des riches et adoré par les jeunes compositeurs. Bref, Erik Satie a semblé être au sommet et sa réputation était désormais bâtie. Tout s’avérait positif, du moins, en surface. Pourtant, un vice le guettait depuis longtemps telle une épée de Damoclès planant au-dessus de celui-ci, l’alcool. Camouflant un véritable mal de vivre, Erik Satie a été aux prises avec un diable qu’il connaissait mais qui allait avoir raison de lui progressivement. Toutefois, un miracle s’est produit en 1916 : une commande. *Socrate* entrait désormais dans la vie de Satie.

Ce premier chapitre vise tout d’abord à décrire le contexte chronologique de l’élaboration de *Socrate*. Il est essentiel de comprendre les divers événements et rencontres qui ont mené au résultat final présenté quatre ans plus tard, au mois de janvier 1920. Ensuite, les modifications apportées à l’œuvre ainsi qu’une discussion sur la réception vont être présentées. *Socrate*, tout comme *Parade*, a fait l’objet de multiples interrogations et de critiques. Autant positives que négatives, les analyses exposées par plusieurs critiques, journalistes et musicologues ont teinté la réputation de *Socrate* de diverses façons. Dès lors, elles prouvent à quel point la France s’est retrouvée dans un bourdonnement de questions quant à l’esthétique musicale préconisée. Des œuvres comme *Socrate* ont testé les mœurs culturelles et apporté une nouvelle définition aux genres musicaux liés au paysage musical parisien.

D’où vient *Socrate* ? Pourquoi *Socrate* ? Ces deux questions seront abordées afin de répondre à la véritable problématique : *Qui est Socrate* ?

## 1- Erik Satie et la Princesse Edmond de Polignac : Création de *La Vie de Socrate*

Ornella Volta démontre que la rencontre entre Erik Satie et la princesse de Polignac s'est produite au début d'octobre 1916, par l'entremise de la chanteuse Jane Bathori. Toutefois, Sylvia Kahan suggère que la princesse a probablement entendu parler du compositeur pour la première fois grâce à sa nièce, la compositrice Armande de Polignac<sup>18</sup>, puisque cette dernière a été une figure récurrente à la Schola Cantorum pendant les études de Satie en 1905. Celle-ci a tenu un rôle de temps à autre en tant qu'altiste à l'orchestre de l'institution suite à sa graduation. Diplômée de la Schola à la fin des années 1890 sous la tutelle de Vincent d'Indy, elle a également été la première femme à diriger un orchestre en France en 1909. Celle-ci a su se démarquer grâce à « l'originalité de ses tendances<sup>19</sup> ». Selon Ornella Volta, Armande de Polignac a développé une amitié avec le compositeur qui s'est prolongée outre la Schola Cantorum. Toujours d'après Volta, deux hypothèses sont proposées afin de justifier le point de départ de la camaraderie entre Satie et Armande de Polignac. Celle-ci atteste que « Satie l'a peut-être rencontrée à la Schola où elle venait parfois tenir la partie d'alto à l'orchestre, ou alors par l'entremise de Florent Schmitt. » Compositeur français ayant fait la connaissance de Satie « à l'époque où celui-ci n'avait pas de piano dans son Placard et devait donc se rendre chez ses confrères pour entendre sa musique "autrement que dans sa tête<sup>20</sup> ", il n'avait pas grand chose en commun avec Erik Satie au niveau musical. Toutefois, son entichement pour l'ironie et la controverse a permis aux deux hommes de fraterniser sur certains aspects. Florent

---

<sup>18</sup> Cette dernière est également la petite nièce de Goethe (mère). Celle-ci avait marié le comte Alfred de Chabannes mais a décidé de conserver son nom de famille en raison de ses activités musicales.

<sup>19</sup> Louis Laloy, *S.I.M : Revue musicale*, Vol.10, 1<sup>er</sup> janvier 1914, p.53.

<sup>20</sup> Florent Schmitt, *Montjoie !*, Paris, Canudo, 1913, p.11,

Schmitt a été un membre administratif de la Société de Musique Indépendante et a oeuvré, selon Volta, à répandre la musique d'Erik Satie dans le paysage musical parisien durant les années dix. Schmitt a également été celui qui introduisit le compositeur dans le salon d'Armande de Polignac. Bien qu'aucune certitude n'a été attribuée à la rencontre officielle entre la compositrice et Erik Satie, il est évident de croire que celle-ci était inévitable compte tenu du style musical exploité par le compositeur et son analogue féminin. Selon la revue musicale de la Société de Musique Indépendante, Armande de Polignac a été comparée à une « Strawinsky féminine » qui a adopté une « pensée orientée [...] passionnément vers un idéal de force un peu sauvage, de frustré énergie et d'étrangeté mélodique<sup>21</sup>. » Cette approche audacieuse ne pouvait qu'attirer la jeune femme dans les bonnes grâces du compositeur qui préconisait l'audace et l'originalité. Le compositeur va continuer d'entretenir une amitié avec Armande de Polignac dans ses correspondances. On peut constater un échange soutenu durant l'année 1914, soit cinq ans après l'obtention du diplôme du compositeur. Par contre, la relation entre les deux musiciens ne sera pas prolongée après 1914 suites aux censures qu'Armande de Polignac a imposées à Satie, lui demandant d'éviter de lui parler des différends qu'il avait eus avec certaines personnes (qui ne sont pas spécifiées dans la littérature). Cette dernière craignait les représailles de la part de son entourage qui était visé par le compositeur. Erik Satie n'a donc pas vu en quoi cette relation superficielle pouvait lui servir. Cela dit, il est évident que la Princesse, grâce à sa nièce, a pris éventuellement connaissance du nom d'Erik Satie et, probablement, de quelques-unes de ses œuvres. Par contre, ce n'est pas par le biais d'Armande de Polignac que la princesse a fait officiellement la connaissance du compositeur. En effet, Jane Bathori a été l'entremetteuse entre le compositeur et la célèbre mécène. Celle-ci était une mezzo-soprano prometteuse qui aspirait à une

---

<sup>21</sup> Louis Laloy, *S.I.M : Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> janvier 1914, Vol.10, p.53.

carrière internationale. Toutefois, Jane Bathori préférait consacrer ses aspirations musicales à la musique contemporaine. Elle a créé des mélodies de Debussy, Milhaud, Koechlin et Erik Satie. Elle a permis aux Nouveaux Jeunes (qui deviendront plus tard les Six) de lancer leur carrière musicale lors de la Première Guerre mondiale lorsqu'elle a pris en charge le Théâtre du Vieux-Colombier. Le 2 avril 1916, elle a fait la connaissance d'Erik Satie à « l'école Lucien de Flagny, où il donnait un concert de ses œuvres<sup>22</sup>. » Leur amitié est devenue très rapidement durable et, seulement 12 jours plus tard, soit le 14 avril 1916, Erik Satie a créé deux mélodies expressément pour elle afin de les interpréter le 18 avril à la Salle Huyghens<sup>23</sup>. Cette dernière a toujours supporté la musique d'Erik Satie et lui présenta, vers la fin de l'été 1916, la princesse de Polignac. Puisque Satie était déjà une figure connue dans le cercle avant-gardiste parisien, la princesse avait hâte de rencontrer cet étrange monsieur aux allures distinguées bien qu'à l'humour malotru. Dans ses mémoires, la princesse a attesté qu'elle « avait déjà l'intention de lui demander d'écrire la musique pour la Mort de Socrate tirée du Phédon de Platon<sup>24</sup>. » Elle a ajouté qu'elle avait « personnellement fait la demande à Jane Bathori de l'inviter à dîner<sup>25</sup>. » C'est lors de cette rencontre que « Satie reçoit la commande d'une œuvre symphonique sur *La Vie de Socrate* pour agrémenter les réceptions de la princesse Edmond de Polignac ». <sup>26</sup> Une lettre publiée par Jane Bathori en 1970 démontre qu'Erik Satie a reçu une demande « d'écrire pour elle une œuvre, lui laissant la liberté d'en choisir le sujet, la forme, l'importance<sup>27</sup>. »

---

<sup>22</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, p. 665.

<sup>23</sup> Durant cette performance, Jane Bathori va créer *Le Chapelier* (dédiée à Igor Stravinsky) et *Daphnéo* (dédiée à Émile Engel, l'époux de Jane Bathori).

<sup>24</sup> Tiré des mémoires de la princesse de Polignac (traduction) : « I was very anxious to know Satie, and I intended to ask him to write music for the Death of Socrates in Plato's *Phaedo*. » *Memoirs*, Horizon, Août 1945, p.137-138.

<sup>25</sup> «*Ibid*»: «I asked Jeanne (sic) Bathori to bring him to dinner one evening.»

<sup>26</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complete*, p.226.

<sup>27</sup> Jane Bathori, «*Le Socrate d'Erik Satie*», *Musica* n°191, avril 1970.

Sans doute a-t-elle pu affirmer ceci en ayant été elle-même présente lors de la demande officielle.

Selon Samuel N.Dorf, la princesse de Polignac mentionne dans ses mémoires son appréciation pour la singularité de l'aspect « grec » retrouvé dans certaines de ses œuvres : « Rien ne pouvait être plus simple et poétique que les danses grecques *Gymnopédies* ou les *Gnossiennes* ainsi que plusieurs des pittoresques duos de piano dans *Morceaux en forme de Poire*<sup>28</sup>. » James Harding renchérit sur ce penchant pour l'hellénisme en mentionnant que la Princesse subventionnait des recherches archéologiques en Grèce.<sup>29</sup> Cette dernière était passionnée de la simplicité et du côté pur de l'Antiquité. Ces éléments s'affiliaient très bien avec l'idéologie qu'elle préconisait dans son salon, soit un côté néoclassique moderniste. La Princesse de Polignac affectionnait considérablement la musique contemporaine qui effectuait un retour vers la simplicité de l'Antiquité. Tout comme Satie, elle a été décidément indisposée par la musique typiquement wagnérienne. La princesse a été vivement intéressée par la façon dont Satie réinventait la culture mythique et ancienne autant dans son inspiration que dans sa musique. Le compositeur exprima son intérêt pour l'hellénisme bien avant son travail avec *Socrate*. Depuis ses jeunes années en tant que compositeur, Satie a affiché son intérêt pour la Grèce antique avec des œuvres comme les *Gymnopédies* et les *Gnossiennes*. Selon Jean-Joël Barbier, Erik Satie était captivé par les « notions d'ascétisme et d'austérité qui se réfèrent à tout ce qui est en relation avec la civilisation spartiate, deux notions proches de l'esthétique d'Erik Satie<sup>30</sup>. » Ces intérêts communs pour l'hellénisme entre la princesse et le compositeur vont donner suite à un partenariat probant.

---

<sup>28</sup> Singer-Polignac, Winnaretta. "The memoirs of the Late Princesse Edmond de Polignac." *Horizons* 12, no.68 (August 1945) : 137.

<sup>29</sup> James Harding, *Erik Satie*, p.172.

<sup>30</sup> Jean-Joël Barbier, *Au piano avec Erik Satie*, p.35.

Cette collaboration ont donné à Satie l'opportunité de composer une œuvre qui l'interpella davantage, d'autant plus qu'il allait même jusqu'à en négliger la composition de *Parade*.

En outre, quelles ont été les motivations le poussant alors à s'éloigner d'un projet si grand que celui de *Parade*? Premièrement, selon Jean-Pierre Armengaud, *Socrate* était pour le compositeur d'Arcueil un « testament musical » démontrant une certaine révolte, « un devoir d'éthique musicale<sup>31</sup> ». L'éthique, ou déontologie, est un domaine philosophique qui a pour but de démontrer à l'homme comment mieux agir. La question à soulever ici est la suivante : comment *Socrate* est-elle une œuvre analogue à cette philosophie ? Aussi, est-ce que les propriétés morales étaient consciemment appliquées chez Satie lorsque celui-ci élaborait *Socrate*? Je propose que l'œuvre de Satie est un devoir moral utopique qui fait ressortir l'importance de questionner les valeurs d'une société qui muselait les individus et ce, sous plusieurs formes (guerre, conservatisme, crise identitaire nationale). Dans ce cas, ce questionnement propre à l'éthique morale provient d'une révolte. *Socrate* s'insurge ainsi contre une vie tourmentée puisqu'elle met en scène un homme marginalisé par une société qui le brima dans sa quête de liberté morale. Erik Satie a probablement senti le besoin de laisser derrière lui une critique morale face à l'incapacité de s'adapter dans une société philistine. Déjà, on peut croire que Satie a utilisé *Socrate* pour réitérer ce message et démontrer la douleur qu'il a ressenti lorsqu'il a été trahi par les gens qu'il connaissait.

La révolte éprouvée par le compositeur provient sans doute de son combat récurrent face à diverses situations. Les crises politiques du pays, les ennuis financiers ainsi que les frasques judiciaires ont contribué à marginaliser Erik Satie

---

<sup>31</sup> Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, p. 558.

et *Socrate* a été en quelque sorte une réponse à toutes les critiques issues de ces diverses formes d'autorité. Depuis longtemps, le compositeur avait une aversion prononcée pour les conventions établies et affectionna la polémique. Ceci a perpétué un combat incessant des conventions esthétiques dans le dessein de créer un langage musical qui lui était propre malgré son manque flagrant d'éducation musicale. Il s'est révélé, malgré tout, très brillant dans sa façon d'utiliser les notions acquises. Cependant, ses paroles et ses lettres ont trahi une insécurité par rapport à son propre gabarit musical. La guerre, ayant créé un climat d'instabilité en France, a également affecté le compositeur. Déjà dans une situation financière précaire, Satie a dû, en 1915, demander secours auprès des institutions de bienfaisance dans le but d'obtenir davantage d'effectifs matériels. Il a été contraint à donner des cours de piano qui ont demeuré pour longtemps une source plus constante de revenus. En 1916, plusieurs disputes entre Jean Cocteau et Erik Satie ont brimé le travail du ballet *Parade*. Erik Satie était irrité du harcèlement constant du poète et ce dernier se montra jaloux de la connivence entre Pablo Picasso et le compositeur. Comme nous le verrons plus loin, l'année 1917 fut également une des plus pénibles étant donné le procès intenté contre Erik Satie par le critique musical Jean Poueigh.

La prochaine section présentera le contexte en lien avec la composition de *Socrate* à partir de l'année 1917. Il discutera des diverses souffrances reliées aux différentes réalités que Satie abhorra, que ce soit les dettes financières, les difficultés judiciaires ou les amitiés déchues. De plus, le contexte va témoigner des craintes reliées à l'échec et le risque lié au choix d'un sujet plus sérieux, ce qui semble inhabituel aux yeux du public parisien face à ce qu'il connut du compositeur, réputé pour son côté simple et humoristique. Du reste, la section suivante va continuer à évoquer les différents événements reliés à la genèse de

*Socrate* évoquées par le compositeur lui-même dans sa correspondance. Plusieurs lettres seront analysées afin de retirer les allusions relatives au côté personnel de l'œuvre. De surcroît, le chapitre suivant présentera les deux versions de l'œuvre ainsi que la réception critique suite aux diverses interprétations pour connaître l'opinion de l'entourage du compositeur.

## **2- Année 1917**

L'année 1917 fut la période charnière où le compositeur a entamé véritablement le processus de l'élaboration de *Socrate*. Parmi les différentes lettres écrites par le compositeur dans sa correspondance, on retrouve la première mention de *La Vie de Socrate*, datée du 6 janvier 1917, où Satie a confié à son amie Valentine Gross toute l'importance de cette nouvelle création. Celle-ci était considérée comme une jeune sœur pour Erik Satie. Dessinatrice de talent, elle a connu le compositeur en 1914 lors de la première représentation d'une œuvre de ce dernier, *Le Piège de Méduse*, chez les parents de Roland Manuel. Elle est devenue la grande confidente du compositeur dans les moments les plus difficiles. Elle a agité fréquemment comme médiatrice lors du conflit entre Jean Cocteau et Erik Satie. C'est donc à elle que le compositeur a fait part de son projet qui semblait l'emballer:

[...] Je m'occupe de la « Vie de Socrate ». J'ai une frousse de « rater » cette œuvre que je voudrais blanche & pure comme l'Antique. J'en suis « tout chose » & ne sais plus où me mettre. Ce qu'il y a une belle chose à écrire avec cette idée, c'est « innouï »- inoui est mieux, pour le vulgaire, bien entendu.<sup>32</sup>

Cette dernière a également exposé les réactions personnelles de Satie face à l'élaboration de cette œuvre, qu'il a considérée avec satisfaction. Déjà, cette correspondance a fait connaître les premiers éléments esthétiques souhaités, car

---

<sup>32</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complete*, p.273

Satie énonce qu'il désire blancheur et pureté. Ces appellations rappellent la simplicité propre au compositeur. Dans le troisième chapitre, nous constaterons que celle-ci a inspiré Satie à adopter un système mélodique dépouillé de virtuosité. De plus, la simplicité a fait accentuer la candeur propre à Satie et souligna également son intérêt pour l'Antique.

Ensuite, Erik Satie a mentionné l'hybridité qu'il souhaitait créer entre le vernaculaire et le langage raffiné. Cette combinaison a pu aussi bien représenter le conflit identitaire du compositeur qui a conservé toujours un côté bohème qu'il a adopté dès ses premières années en tant que pianiste au cabaret *le Chat Noir*. Tel que mentionné par Steven Whiting, ceci était contraire à la célébrité nouvellement acquise lors des années de *Parade*<sup>33</sup>. L'auteur ajoute que Erik Satie, suite à sa soudaine popularité, fut considéré comme un « noble sauvage musical<sup>34</sup> ». Cette appellation ajoute au paradoxe entre le vulgaire et le raffiné. On peut assumer que la conjugaison de ces deux antagonistes fut vraisemblablement une façon de rendre l'œuvre davantage accessible auprès du public. Après tout, le compositeur a probablement ressenti le besoin de créer une œuvre réussie et acclamée par le public afin d'obtenir des avantages financiers et personnels. Satie ne rajeunissait pas et souhaitait probablement améliorer ses conditions de vie. Sa réputation de compositeur resté dans l'ombre de ses compères comme Debussy et Ravel a dû l'accabler. Bien qu'adepte de la controverse, on sentait chez Satie un désir de s'établir davantage et de se faire aimer de la part de ses pairs et du public. Ce curieux mélange de langage populaire et raffiné démontre peut-être une volonté de présenter une globalité de son esthétique utilisée tout au long de sa carrière et, aussi, une façon de plaire à un public varié.

---

<sup>33</sup> Steven Whiting, *Satie the Bohemian : From Cabaret to Concert Hall*, p.357.

<sup>34</sup> «*Ibid.*», p.352.

De plus, bien que réputé pour être fantasque et caustique, Satie démontre dans sa lettre écrite à Valentine Gross une certaine crainte. Avec *Parade*, le compositeur a mis en évidence à quel point il pouvait prendre beaucoup de temps à travailler. Peut-être que Satie a ressenti alors une crainte par rapport au temps alloué à la composition de l'œuvre. Peut-être avait-il peur que *Socrate* ne soit pas terminé à temps. Alan M. Gillmor soutient qu'Erik Satie va tout de même progresser à son rythme, c'est-à-dire graduellement<sup>35</sup>.

Deux semaines plus tard, soit le 18 janvier 1917, le compositeur fait part de la progression de son travail à Valentine Gross. Toujours est-il qu'il adopte un ton différent. En effet, ses appréhensions ont cédé leur place à l'exaltation.

Que fais-je? Je travaille à la « Vie de Socrate ». J'ai trouvé une belle traduction : celle de Victor Cousin. Platon est un collaborateur parfait, très doux & jamais importun. Un rêve, quoi! J'ai écrit à ce sujet à la bonne Princesse. Je nage dans la félicité. Enfin! Je suis libre, libre comme l'air, comme l'eau, comme la brebis sauvage. Vive Platon! Vive Victor Cousin! Je suis libre! très libre! Quel bonheur!<sup>36</sup>

Cette lettre indique les premiers éléments relatifs au texte. Dans la lettre précédente, il n'y a aucune mention d'un livret et ceci peut porter à confusion car, en suivant les indications fournies par Satie, on peut facilement penser qu'il s'agit d'une œuvre strictement instrumentale. Il est à se demander si Erik Satie, lorsqu'il a écrit la lettre du 6 janvier 1917, savait réellement si un texte allait accompagner la musique. Afin d'obtenir une réponse à cette interrogation, il faut se tourner vers la littérature connexe aux recherches sur le compositeur. Selon Samuel Dorf, la

---

<sup>35</sup> Alan M. Gillmor, *Erik Satie*, p.216.

<sup>36</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, Lettre à Valentine Gross, 18 janvier 1917, p.277.

commande effectuée par la princesse de Polignac en 1916 a stipulé clairement qu'elle désirait une « musique pour accompagner une lecture des dialogues de Platon<sup>37</sup>. » Par contre, il est évident que le compositeur n'a probablement pas su, au début du mois de janvier, vers quelle traduction des *Dialogues de Platon* il devait se tourner. Le compositeur s'est orienté subséquemment sur la version du philosophe français Victor Cousin. Le compositeur a choisi une traduction datée d'un auteur mort depuis déjà quelques temps<sup>38</sup>. Bien que cet élément soit davantage examiné dans le deuxième chapitre, le texte de Victor Cousin comporte une écriture austère, concise et fluide. Cependant, cette traduction ne fait pas l'unanimité. Marc Bredel affirme que l'adaptation de Victor Cousin est « la plus ringarde qui se puisse trouver<sup>39</sup>. » Pourtant, Satie a vu dans cette traduction une écriture simple qui permettait, éventuellement, de bien calquer sa musique. On pourrait croire que le motif principal qui a poussé Satie à choisir Victor Cousin comme auteur était l'ironie. Un académicien associé avec un esthète est certes très paradoxal. Pourtant, les railleries d'Erik Satie étaient accablantes de vérité et l'ironie se rapprochait dangereusement de la lassitude. Le compositeur a contribué probablement et ce, inconsciemment, à alimenter sa réputation d'être fantasque, ce qui a rendu la tâche difficile lorsqu'il était question d'être pris au sérieux. Je pense donc que Satie cherchait véritablement à utiliser un sujet sérieux afin de créer une œuvre aucunement humoristique. Alors, le sentiment d'affranchissement évoqué dans la lettre peut correspondre au fait qu'Erik Satie n'a eu aucun réel collaborateur et qu'il a pu travailler avec un texte à sa guise. Si Satie a trouvé dans Platon un

---

<sup>37</sup> «In 1916 the wealthy lesbian American expatriate Princesse Edmond de Polignac (née Winnaretta Signer) approached Erik Satie with an unusual commission, asking for music to accompany a reading of Plato's dialogues in the ancient Greek for herself and two of her friends.» James Day, *Queer sexualities in French and Francophone literature and film*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 87.

<sup>38</sup> Victor Cousin est né le 28 novembre 1792 et il est mort le 14 janvier 1867.

<sup>39</sup> Marc Bredel, *Erik Satie*, p.148.

« collaborateur parfait », c'est sans doute en opposition avec Jean Cocteau. Tel que mentionné à la page 18, Satie a éprouvé plusieurs frustrations quant à la manière dont le poète gérait l'élaboration de *Parade*. Avec *Socrate*, Satie a pu travailler en toute liberté avec le texte et n'avait pas à ressentir l'adversité qui le gênait lorsqu'il travaillait avec Jean Cocteau. Selon Ornella Volta, l'association avec le poète dans l'élaboration de *Parade* était à l'origine de son allusion à une liberté retrouvée en travaillant avec un collaborateur jamais « importun ». En effet, plusieurs auteurs affirment que la relation professionnelle entre le compositeur et le poète était nébuleuse. Au fur et à mesure que l'œuvre avançait, Erik Satie éprouvait un désir grandissant d'indépendance. Le fait de baser son écriture musicale sur un texte d'un librettiste mort a permis à Satie de se sentir davantage autonome mais nous constaterons, dans le cas de *Socrate*, comment son indépendance a été définie surtout au niveau de l'esthétique.<sup>40</sup>

Le but premier d'Erik Satie était d'écrire une musique pour accompagner une lecture des *Dialogues de Platon* en grec ancien, interprétée par la princesse et une de ses amies, Madame Hélène de Wendel<sup>41</sup>. Tout compte fait, cette première version a été modifiée et est devenue un « drame symphonique ». La littérature ne donne pas d'explications précises sur la raison pour laquelle Erik Satie a laissé tomber ce concept de dialogues accompagnés de musique. Dans ses mémoires, la princesse de Polignac a évoqué ce changement en spécifiant que Satie a convenu lui-même d'abandonner cette première idée. Il est indéniable que le compositeur a joui d'une grande autonomie dans l'élaboration de son œuvre :

---

<sup>40</sup> À voir dans le troisième chapitre.

<sup>41</sup> Hélène de Wendel est issue d'une célèbre dynastie industrielle, spécialisée dans l'art de la forge. La famille Wendel a été très active politiquement dans le domaine de la restauration jusqu'à l'avènement de la Seconde Guerre mondiale. Madame Hélène de Wendel a été très impliquée dans le milieu culturel. Elle était une bonne amie de la Princesse de Polignac. Elle a réuni les correspondances de Francis Poulenc.

Lorsque j'ai rencontré Satie j'avais débuté l'apprentissage du grec et je devenais de plus en plus enthousiaste puisque j'arrivais à lire le texte original des tragédies d'Euripides ou des Dialogues de Platon. Satie était également enthousiaste, alors il a décidé d'écrire la musique pour *La Mort de Socrate*, et, après mûre réflexion, a suggéré une mise en scène dans un petit salon de style Empire avec des grands fauteuils. Madame de Wendel et Argypoulo,<sup>42</sup> qui connaissaient le grec parfaitement, ainsi que moi-même, allions lire en alternance les mots glorieux de Platon. En premier lieu, ceci semblait une excellente idée et nous passions plusieurs soirées à en discuter mais, finalement, Satie a décidé de laisser tomber ce concept de salon royal et de ne pas avoir recours à un décor, alors blanc et pur comme l'antique. Il a écrit un oratorio pour voix de femmes et petit orchestre. Il n'y a aucun doute que celui-ci est un chef d'œuvre et rien ne pouvait être plus émouvant que cette musique pour accompagner les mots magnifiques de Platon. Lorsqu'il eût terminé, il m'a donné la partition qui est maintenant [1945] à Paris dans ma collection de manuscrits musicaux, avec la musique vaporeuse de Satie.<sup>43</sup>

Dans la lettre ci-dessus, il semble être difficile de déterminer qui était l'instigateur du sujet définitif de *Socrate*. Deux positions semblent ressortir de la littérature consultée. La première stipule que la princesse a demandé spécifiquement une interprétation des *Dialogues* de Platon dès sa première rencontre avec le compositeur d'Arcueil. Par exemple, la thèse de Samuel Dorf

---

<sup>42</sup> Natalie Argyropoulo est issue de la famille Argyropoulos, originaire de Grèce. Elle fut une grande confidente de la comtesse Anna de Noailles, l'amante et amie de la Princesse de Polignac.

<sup>43</sup> «At the time when I met Satie I had been learning a little Greek and was becoming more and more enthusiastic as I managed to read the tragedies of Euripides or the Dialogues of Plato in the original text. Satie was equally enthusiastic, so he decided to write music for the Death of Socrates, and after much thought suggested that the scene should be set in a small salon in the Empire Style in which, in armchairs, Madame de Wendel and Argypoulo who knew Greek perfectly, and I myself, would read in turns the glorious words of Plato. At first this seemed an excellent idea, and we spent many evenings talking it over, but in the end Satie decided to give up the idea of the Empire Salon and to have no scenery at all, and he wrote an oratorio [sic] for a woman's voice and a small orchestra. There is no doubt that his is his masterpiece, and nothing could be more moving than this music written for the beautiful words of Plato. When he had finished it he sent me the score, which is now [1945] in Paris in my collection of musical manuscripts by the ethereal music of Satie.» Alan M. Gillmor, *Erik Satie*, p.216.

soutient que la princesse avait déjà imaginé une musique accompagnant une lecture des *Dialogues* de Platon, ce qui est clairement indiqué par le texte ci-haut. Néanmoins, un texte écrit par Jane Bathori, publié dans la revue *Musica*, va à l'encontre des affirmations proposées par Samuel Dorf dans sa thèse. Celle-ci mentionne que la princesse a permis à Satie d'utiliser un sujet de son choix. Cependant, il est juste d'affirmer que les deux positions peuvent se rejoindre et qu'il était fort probable que l'idée de base souhaitée par la princesse a été modifiée suite à la collaboration avec le compositeur. Selon Ornella Volta, le concept à la base de l'écriture de *Socrate* provient de la Princesse mais a été fortement appuyé par le compositeur. L'auteur renchérit en soulignant que le compositeur d'Arcueil a écrit à Darius Milhaud pour lui faire part de sa joie quant à l'écriture d'une œuvre portant sur le philosophe : « J'ai toujours voulu créer quelque chose sur *Socrate*. C'est tellement une histoire injuste<sup>44</sup> ! » Dans sa thèse portant sur cette œuvre, Pietro Dossena ajoute qu'Erik Satie avait la liberté de travailler indépendamment malgré le fait que la création était une commande. De plus, il soutient que la princesse s'est rapidement retirée, laissant à Satie tout l'espace nécessaire<sup>45</sup>. De plus, il est indéniable qu'Erik Satie connaissait déjà la littérature de Platon compte tenu de son enthousiasme. Il est intéressant de souligner l'importance du mot « injuste » dans la citation mentionnée précédemment. L'histoire de Socrate a pu être une motivation pour le compositeur de travailler sur une œuvre qui relate une histoire aussi injuste que la sienne.

L'intérêt du compositeur pour l'hellénisme est indubitable et se retrouve ailleurs dans ses écrits. Anne Rey suggère que cette passion pour ce pays a peut-

---

<sup>44</sup> Ornella Volta, *Satie: Seen through his writings*, p. 152-153.

<sup>45</sup> Pietro Dossena, *À la recherche du vrai Socrate*, p.4.

être un lien avec le passage d'Isadora Duncan<sup>46</sup>, la célèbre danseuse américaine qui avait révolutionné la danse traditionnelle en réalisant un retour vers l'hellénisme au début du 20<sup>e</sup> siècle en France. Tout comme Erik Satie, elle a préconisé la liberté d'expression et rejetait le préconçu. Elle conseillait « avec un fort accent américain de vivre à la grecque, penser à la grecque, ramener la civilisation grecque parmi nous<sup>47</sup> ». Anne Rey suggère qu'Erik Satie « gardait peut-être gravé en lui le souvenir de cette grande femme mince, chaussée de spartiates, coiffée en bandeaux, vêtue d'une robe Empire qui, la ceinture sous les seins, fit quelque temps la loi dans les salons parisiens<sup>48</sup>. » Ceci a probablement influencé sa vision de *Socrate*, d'autant plus que, selon Jane Bathori, Satie « aurait imaginé comme mise en scène pour *Socrate*, quatre femmes habillées en robes blanches Directoire, se rencontrant dans un salon et relisant tout haut la traduction de Victor Cousin<sup>49</sup>. » Il a conséquemment utilisé une vision qui concordait avec ses propres idéaux. D'ailleurs, les robes Directoire décrites par Jane Bathori peuvent correspondre à l'idée de la blancheur et de la pureté recherchée par le compositeur. Selon Edmond de Goncourt, il s'agit d'une « robe coupée sur un patron antique<sup>50</sup> ». Telles des robes portées par les figures mythiques des nymphes, celles-ci sont exemptes de détails, exceptées une ceinture juste au-dessus de la taille, et dévoilent la nudité des épaules avec un tissu léger. Elles évoquent la simplicité de la femme typique et ces robes furent fortement estimées dans les salons parisiens au début du vingtième siècle. Erik Satie se servait peut-être de cette image comme inspiration lors de la

---

<sup>46</sup> Isadora Duncan est une danseuse américaine qui s'est établie à Paris au début du 20<sup>e</sup> siècle (1909). Elle était inspiré de la mythologie grecque et a calqué son style sur sa passion pour l'hellénisme puisqu'elle portait des longues tuniques et des écharpes propres à l'antiquité. Son style rejetait les pas de danse traditionnels et utilisait davantage l'improvisation et l'émotion humaine.

<sup>47</sup> Anne Rey, *Erik Satie*, p. 114.

<sup>48</sup> «*Ibid.*», p.115.

<sup>49</sup>«*Ibid.*», p.115.

<sup>50</sup> Edmond de Goncourt, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, p.409.

composition de son œuvre. Toutefois, l'intérêt d'Erik Satie pour la Grèce Antique a été présent bien avant *Socrate*. Les *Gymnopédies*, composées en 1888, témoignent de cette affection puisqu'elles sont, dans le sens propre du terme, des danses exécutées par des jeunes hommes nus lors d'une célébration en l'honneur du dieu Apollon. Aussi, les six *Gnossiennes* démontrent l'intérêt prononcé pour le mythe et le mysticisme. Le compositeur affectionnait, déjà à la fin des années 1880, la littérature exotique telle que *Salammbô* de Flaubert, basé sur un mythe carthaginois. Bien sûr, *Socrate* est très différent de ce que le compositeur créa précédemment avec les allusions à la Grèce Antique. Pourtant, il n'en demeure pas moins que cet amour pour l'antiquité a été récurrent dans la vie d'Erik Satie.

Ironiquement, l'année 1917 a représenté un paradoxe par rapport à sa liberté personnelle. Les soucis financiers d'Erik Satie ainsi qu'un procès intenté à son égard ont fait en sorte que Satie a dépendu de plusieurs individus de son entourage. En effet, suite à la première de *Parade*, Satie a fait l'objet d'une diatribe plutôt acerbe de la part d'un « compositeur raté »<sup>51</sup> devenu critique, Jean Poueigh, suite à la première de *Parade* le 18 mai 1917. La critique du 3 juin 1917 dans *Le Carnet des Coulisses* a qualifié la musique de Satie de « sottise, banalité et ineptie ». <sup>52</sup> Ces remarques ont provoqué chez le compositeur des réactions vives, c'est-à-dire qu'il a fait parvenir au critique des cartes injurieuses avec des propos peu flatteurs. « Jean Poueigh intenta à Erik Satie un procès pour injures publiques et diffamations<sup>53</sup>. » La princesse de Polignac a figuré parmi les individus ayant permis à Erik Satie d'éviter de justesse la prison. Ce dernier a évoqué cette dépendance dans une lettre destinée à Madame Édouard Dreyfus le 30 juillet 1917, soit un

---

<sup>51</sup> Ornella Volta, *Satie/Cocteau : les malentendus d'une entente*, p.31.

<sup>52</sup> Cf. J. Poueigh, *le Carnet des Coulisses, la Musique, Parade, Soleil de la Nuit, les Menines*, dans *Le Carnet de la semaine*, II, 104, 3 juin 1917, p.12.

<sup>53</sup> Ornella Volta, *Satie/Cocteau : les malentendus d'une entente*, p. 32.

mois après la parution de la critique ayant plongée le compositeur dans la misère :  
« [...] J'attends un avis de la chère Princesse. Elle tient mon sort dans ses mains, dis-je<sup>54</sup>. »

Le procès d'Erik Satie a largement retardé la production de *Socrate*, ce qui a gêné le compositeur puisque l'argent destiné à la conception de son travail n'a été défrayé qu'une fois la tâche accomplie. Le 16 août 1917, le compositeur a écrit à Madame Fernand Dreyfus qu'il comptait mener à bien *Socrate* dès le mois d'octobre afin de rembourser ce qu'il devait à ses proches, dont la princesse de Polignac :

« [...] À cette date d'octobre j'aurai terminé ma « Vie de Socrate », à laquelle je travaille fortement en ce moment ; & alors je pourrai rembourser ma dette<sup>55</sup>. »

Deux autres lettres écrites par Satie sont venues clore l'année 1917 sur une note plutôt négative par rapport au travail exécuté sur *Socrate*. Le compositeur souffrait alors de nombreux soucis financiers. Le 4 septembre 1917, le compositeur s'est confié à Valentine Gross en lui faisant part d'une crainte évidente de ne pas pouvoir terminer son œuvre comme il se doit :

« Satt-hie est dans une « dèche » curieuse & se demande comment il pourra vivre d'ici la fin de « la Vie de Socrate » qu'il compte terminer pour cette fin d'octobre, l'ouvrage étant très avancé<sup>56</sup>. »

---

<sup>54</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, p.293.

<sup>55</sup> «*Ibid.*», p.298.

<sup>56</sup> «*Ibid.*», p.304.

Le compositeur a réitéré ses préoccupations à Alexis de Rouart le 4 octobre 1917 : « Cela m'est d'autant plus pénible que je crains de ne pouvoir, grâce à cette stupide misère, terminer mon « Socrate » pour la Princesse de Polignac<sup>57</sup>. »

Suite à cette lettre adressée à Alexis de Rouart, le compositeur a qualifié son œuvre différemment en adoptant une appellation beaucoup plus concise de ce qui se nommait antérieurement *La Vie de Socrate*. Le substantif *Socrate* était désormais officiellement appliqué par le compositeur. Samuel Dorf fait allusion à ce changement en soutenant que le titre définitif rejoint davantage l'objectif de l'œuvre, c'est-à-dire d'élaborer une création écrite pour un concert plutôt qu'à une mise en scène<sup>58</sup>. En effet, *La Vie de Socrate* peut sembler imagée et théâtrale tout comme les tragédies grecques. Pourtant, en 1918, la vocation de cette œuvre s'est dessinée davantage et Erik Satie commence à exprimer ses véritables assises esthétiques qui vont, par le fait même, justifier le changement de titre.

### **3-Année 1918**

L'année 1918 a marqué l'aboutissement du procès entre Erik Satie et Jean Poueigh. Le compositeur a évité de peu la prison ainsi que l'amende appréhendée grâce à ses contacts, dont Misia Edwards<sup>59</sup>, la princesse de Polignac et le beau-père de Roland Manuel<sup>60</sup>. Tel que mentionné par Jean-Pierre Armengaud, le procès

---

<sup>57</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, p.309.

<sup>58</sup> James Day, *Queer sexualities in French and Francophone literature and film*, p.88.

<sup>59</sup> Misia Edwards était une amie d'Erik Satie. Née Marie-Sophie-Olga-Zebaïde de Godebska, celle-ci était une figure illustre du tournant du siècle. Elle avait plusieurs contacts et était reconnue comme la seule femme ayant eu une influence notable sur l'imprésario des Ballets Russes, Sergei Diaghilev.

<sup>60</sup> Roland Manuel fut un compositeur et musicologue qui était également un proche d'Erik Satie. Il a étudié à la Schola Cantorum avec Vincent d'Indy et Albert Roussel. Erik Satie a présenté Roland Manuel à Maurice Ravel. Le jeune homme est devenu le biographe et disciple du compositeur de *Daphnis et Chloé*.

d'Erik Satie s'est terminé sans que personne n'ait eu à séjourner en prison bien que des dommages collatéraux étaient désormais permanents<sup>61</sup>, surtout du côté du compositeur. Il a eu à rembourser les intérêts dus aux nombreuses contributions d'amis qui voulaient l'aider à éviter un confinement presque certain. Erik Satie a dû, d'autre part, se remettre d'une fâcheuse affaire l'ayant confiné à une vulnérabilité certaine aux yeux de plusieurs. Ornella Volta ajoute à ce propos que « le procès dont il a été lui-même –injustement, pense-t-il-victime et les jeunes disciples dont il est entouré, le rapprochent du philosophe aux yeux de tous. »<sup>62</sup> Assurément, un parallèle a pu être établi entre Socrate et Erik Satie puisque les deux ont subi des déboires avec la justice et ce, pour des idéaux marginaux. Le philosophe n'eut toutefois pas la chance de Satie puisqu'il fut contraint à boire la ciguë, un poison mortel. Trois chefs d'accusations l'ont associé au statut d'homme dangereux pour la société. On l'incrimina de nier les dieux, de créer des divinités nouvelles avec son usage récurrent de métaphores et de corrompre les jeunes gens. Curieusement, Erik Satie a également été critiqué de corrompre les jeunes compositeurs du groupe des Nouveaux Jeunes. Francis Poulenc, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre et Louis Durey ont estimé qu'Erik Satie ouvrait la voie à une musique novatrice qui démontrait la nouvelle vocation, selon eux, de la musique française. On peut également attester que Socrate et Satie ont tous deux été adeptes de la controverse en questionnant les mœurs.

Certaines lettres écrites par Satie, lors de l'année 1918, trahissaient une profonde douleur. Jean-Pierre Armengaud résume bien l'état psychologique du compositeur durant cette période. « On ne peut s'empêcher de penser cependant, à

---

<sup>61</sup> Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, p. 564.

<sup>62</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, p.318.

la lecture de ses lettres, dans lesquelles il se met toujours en scène, que ce statut de quémandeur lui permettait de tester l'amitié et l'affection de son entourage : mécanisme psychologique bien connu, qui donne un pouvoir sur les autres, conditionné par la menace de sa propre déchéance<sup>63</sup>. » Par ailleurs, Erik Satie a également subi le spectre d'une guerre qui sévit depuis 1914. Dans une lettre à Roland Manuel, le 14 mars 1918, celui-ci a fait état d'un attentat à la bombe qui démontra à quel point «les menaces quotidiennes du canon allemand, le cortège de morts qui n'épargne aucune famille, les doutes et les mutineries, les exactions et les passe-droits, le déclin économique et le chômage, en particulier en matière artistique<sup>64</sup>», ont affecté la population française.

C'est également durant l'année 1918 qu'Erik Satie a perdu plusieurs amis et connaissances, dont Claude Debussy, le 25 mars. Depuis 1917, la longue amitié entre les deux compositeurs a été ternie suite aux taquineries de Debussy<sup>65</sup> qui ont irrité Satie, ce qui semble avoir mis un terme à leur relation. Toutefois, il est indéniable que cette nouvelle a dû accabler le compositeur. La guerre a eu raison du musicologue et fondateur de la revue musicale S.I.M Jules Écorcheville ainsi que de Jean Dreyfus, le beau-fils de Madame Fernande de Dreyfus, tous des proches d'Erik Satie. Une épidémie de grippe espagnole sévit en France et a tué l'écrivain Guillaume Apollinaire ainsi que Linette Chalupt, la sœur de René Chalupt<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, p. 567.

<sup>64</sup> «*Ibid.*», p.567.

<sup>65</sup> Selon Mary E.Davis, Erik Satie et Debussy avaient une relation nébuleuse. Elle stipule que, bien qu'houleuse, la relation était axée sur une camaraderie fortement basée sur la musique. Cependant, l'auteure affirme qu'une certaine jalousie de la part de Satie à l'égard de Debussy était probablement causée par le succès de ce dernier et peut-être même une attirance physique refoulée. Mary E.Davis, *Erik Satie*, London, Reaktion Books, p.36.

<sup>66</sup> René Chalupt fut un critique musical et fut également secrétaire de la Société de Musique Indépendante. Selon Ornella Volta, Satie « lui a confié la préface de l'édition originale de

Malgré tous ces malheurs, plusieurs éléments vont permettre à Erik Satie de retrouver une confiance par rapport à sa composition. L'année 1918 a été marquée par un vent d'enthousiasme avec la finition de l'œuvre *Socrate*. Le genre associé à *Socrate* semblait se définir davantage. Il est d'ailleurs curieux de constater à quel point l'évolution du genre est significative. L'œuvre a évolué graduellement, passant du mélodrame à l'oratorio. Le mélodrame (genre réunissant musique et texte parlé) a souvent été employé à la fin de siècle pour des spectacles de drame antique (à Orange et Béziers notamment). Ensuite, l'oratorio est devenu rapidement un «drame symphonique», ce qui fera l'objet d'une confusion quant à l'attribution de l'appellation définitive de *Socrate*.

La première mention du travail sur *Socrate* dans les correspondances est apparue le 14 mars 1918, dans une lettre d'Erik Satie à Jean Cocteau : [...] Pour « Socrate » - c'est : scène symphonique\* avec voix en 3 parties\* au singulier (c'est à voir) : car Scène en 3 parties<sup>67</sup>.

On constate dans cette lettre que le compositeur a ajouté une note particulière quant au nombre du mot scène. Le terme désignant le genre de *Socrate* n'était pas encore déterminé officiellement. On se rapproche dès lors du drame symphonique. Le tableau suivant démontre l'évolution du genre musical (**Tableau 1**). On comprend alors que la scène symphonique était l'étape précédant le choix final du genre. De plus, la lettre nous divulgue que le compositeur démontrait pour la première fois que la pièce devait être divisée en trois parties et que celle-ci devenait une œuvre

---

son " drame symphonique ", *Socrate*. » Il eut écrit un texte sobre, tel que le désirait le compositeur par rapport à son œuvre dépouillée. Les deux hommes se sont rencontrés quatre ans plus tôt, soit en 1914, lors de la création du *Piège de Méduse*, chez les parents de Roland Manuel.

<sup>67</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, Lettre d'Erik Satie à Jean Cocteau, le 14 mars 1918, p.322.

« symphonique » avec voix. À ce moment précis, il est difficile de savoir si le terme symphonique désigne bel et bien un orchestre complet contrairement à ce que le résultat final démontre. Aucun effectif orchestral n'est précisé. Je suppose qu'il peut indiquer soit la volonté d'un effectif musical plus important ou bien une structure analogue à une œuvre symphonique.

**Tableau 1 : Tableau de l'évolution des genres**

Année	Genre
1916	Lecture (Mélodrame)
1916	Oratorio
1918	Scène Symphonique
1918	Drame Symphonique

Ensuite, le 3 avril 1918, Erik Satie écrit au musicologue Henry Prunières une lettre qui nous donne plus d'informations sur *Socrate*:

« Je travaille à un « Socrate » pour la Princesse de Polignac. Mon collaborateur est .....Platon. Cet ouvrage avance. Bathori en a chanté un coin à la Princesse. Ce n'est pas russe, bien entendu ; ce n'est pas non plus persan, ni asiatique. C'est un retour vers la simplicité classique, avec sensibilité moderne. Je dois ce retour- aux bons usages- à mes amis « cubistes ». Qu'ils soient bénis<sup>68</sup> ! »

Cette lettre illustre les fondements esthétiques principaux : la simplicité classique, la sensibilité moderne et l'inspiration cubiste. Premièrement, la formulation est ambiguë (comme plusieurs lettres d'Erik Satie) et demande certaines clarifications.

---

<sup>68</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, Lettre d'Erik Satie à Henry Prunières, le 3 avril 1918, p.325.

Je crois que cette lettre signifie que Satie doit à ses amis cubistes son retour aux bons usages, c'est-à-dire à la simplicité. Or, cette idée associe le cubisme à la simplicité classique. À cette époque, plus particulièrement en 1916, Pablo Picasso a fait un retour au néoclassicisme, ce qui a fait évoluer le cubisme et accentué l'idée de dépouillement. On peut voir qu'un parallèle est possible et que le cubisme, autant que la musique de Satie, se dirigeaient vers la sobriété. Ensuite, il est primordial de décrire ce que signifie la « simplicité classique » citée dans la correspondance et ce, en lien avec Erik Satie précisément. Le ballet *Parade* a été une manifestation, selon Guillaume Apollinaire, de l'esprit nouveau et ce, grâce à la musique d'Erik Satie. Par rapport à ce concept, le compositeur cita Georges Auric dans *Les Cahiers d'un Mammifère*. Ce dernier a affirmé que l'esprit nouveau « enseigne à se diriger vers la simplicité émotive, vers la fermeté d'expression, sorte d'affirmation lucide de sonorités et de rythmes au dessein précis, accentué<sup>69</sup>... » Jean Cocteau, dans *Le Coq et l'Arlequin*, a offert une définition probante de l'esthétique d'Erik Satie et du *Groupe des Six*, qui prônait une réaction face au wagnérisme excessif : « Il ne faut pas prendre simplicité pour le synonyme de pauvreté, ni pour un recul. La simplicité progresse au même titre que le raffinement et la simplicité de nos musiciens modernes n'est plus celle des clavecinistes. La simplicité qui arrive en réaction d'un raffinement relève de ce raffinement ; elle dégage, elle condense la richesse acquise<sup>70</sup>. » Ceci nous ramène à l'hybridité entre le vulgaire et le raffiné que désirait le compositeur. *Socrate* est d'ailleurs un exemple parfait d'une symbiose entre ces deux éléments ainsi que d'une polyvalence entre la simplicité et l'expression. Jean Cocteau ajoute qu'« Erik Satie invente une simplicité neuve<sup>71</sup>. » Le poète va ainsi définir ce

---

<sup>69</sup> Erik Satie, *Revue Musicale S.I.M*, 15 janvier 1913, p. 71 (se retrouve dans les *Périmés* dans *Les Cahiers d'un Mammifère*).

<sup>70</sup> Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, p. 68.

<sup>71</sup> Jean Cocteau, « *Carte Blanche* », *Rappel à l'Ordre*, p.81.

nouveau concept en affirmant qu'il « n'est pas un retour à de vieilles simplicités, un pastiche des clavecinistes. Satie a fourni une nouvelle simplicité, contre tous les raffinements qui l'ont précédé<sup>72</sup>. » Nicolas Darbon atteste que les valeurs attribuées à la musique de Satie sont présentes dans le dessein de « désaristocratiser la musique tout en maintenant la prééminence culturelle de certains cercles sociaux. »<sup>73</sup> *Socrate* a été manifestement une déclamation de ce que John Cage qualifiera de « minimalisme » et fut, de surcroît, le point de départ d'une esthétique nouvelle.

Ensuite, les « amis » cubistes mentionnés ci-haut désignent sans doute Pablo Picasso et Georges Braque. Le compositeur, lors de son travail pour le ballet *Parade*, a établi une belle complicité avec Picasso. De plus, le compositeur a voué une admiration pour le travail du peintre cubiste et a basé la musique de *Parade* sur les éléments cubistes de juxtaposition de divers plans. En effet, le travail de Satie rappelle la structure mosaïquée analogue au collage cubiste avec la juxtaposition de plusieurs motifs musicaux. Nous verrons, dans la section consacrée à l'écriture musicale de *Socrate*<sup>74</sup>, comment elle suggère également des qualités cubistes. De plus, l'amitié entre Erik Satie et Georges Braque, une des figures prépondérantes du mouvement cubiste, a permis au compositeur de s'inclure davantage dans le monde cubiste. Le penchant d'Erik Satie pour les arts visuels peut également expliquer pourquoi le compositeur a bien su manier le côté narratif de l'œuvre. Le cubisme a pu être un outil servant à éviter toute association de *Socrate* à une biographie du philosophe. On peut voir également un rapprochement avec les appellations simples des œuvres cubistes. Bien sûr, ceci ne justifie pas en totalité le

---

<sup>72</sup> Jean Cocteau, *La Revue Musicale*, p.223.

<sup>73</sup> Nicolas Darbon, *Musica multiplex : dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, p.39.

<sup>74</sup> Voir le troisième chapitre.

changement de titre car *La Vie de Socrate* laisse présager un certain côté narratif tandis que l'appellation *Socrate* est plus générale. Mais, les œuvres cubistes emploient davantage des titres simples comme *Maisons à l'Estaque* (Braque), *Le Goûter* (Metzinger), *Nature Morte Espagnole* (Picasso). Il se peut que Satie ait suivi cette idée afin de permettre une liberté esthétique qui était quelque peu brimée par le fil narratif imposé par le titre *La Vie de Socrate*.

#### **4- Les premières représentations privées**

Lors de l'année 1918, les auditions privées de *Socrate* ont introduit l'œuvre auprès du cercle artistique entourant la princesse de Polignac. Le 24 juin 1918, Erik Satie annonçait à son amie Valentine Gross une audition chez Jane Bathori.

« Je donne une audition d'un coin de la 3<sup>ème</sup> partie de « Socrate », mardi soir chez Bathori. J'aimerais que vous entendissiez ce coin. Votre avis me sera précieux. Je suis très content de mon travail, mais j'aimerais que vous le connaissiez<sup>75</sup>. »

Bien que ceci ne soit pas mentionné dans la littérature, on peut supposer que le « coin » présenté lors de l'audition était le même dont il était question dans la lettre du 3 avril, citée précédemment. Je suppose qu'une approbation probable de la Princesse quant à la qualité de la section présentée soit à l'origine de cette audition davantage publique.

Encore une fois, Erik Satie a fait appel à son amie Valentine Gross. Le compositeur désirait probablement lui décrire la progression de *Socrate*. On peut supposer que le compositeur tenait à obtenir l'avis de Valentine Gross vu sa connaissance des arts visuels puisqu'elle était peintre et dessinatrice. Si Erik Satie

---

<sup>75</sup> Erik Satie : *Correspondance presque complète*, Lettre d'Erik Satie à Valentine Gross, le 24 juin 1918, p.329.

se base sur le cubisme, rien de mieux que de recevoir des comptes rendus d'un peintre présent dans le cercle culturel avant-gardiste. De surcroît, Erik Satie a peut-être su que l'influence de la jeune femme chez les grands noms de la *Nouvelle Revue Française* pouvait lui permettre d'acheter les bonnes grâces de plusieurs contacts importants dans le milieu. Le fait de garder une relation saine avec Valentine Gross permettait à Satie d'obtenir de l'aide financière et de la visibilité. L'audition citée dans la lettre précédente est mise en exergue par Jean-Pierre Armengaud. Ce dernier atteste qu'en «un an et demi il a terminé les deux versions<sup>76</sup> [Socrate], l'une pour orchestre de chambre et quatre voix, l'autre pour soprano et piano mais celle pour orchestre ne sera donnée que le 7 juin 1920, tandis que celle avec accompagnement de piano aura lieu le 24 juin 1918, chez Jane Bathori, avec la soprano Suzanne Balguerie et l'auteur au piano, devant une rangée de célébrités littéraires : Claudel, Cocteau, Francis Jammes, Gide<sup>77</sup>... » Maurice Sachs a immédiatement saisi l'austérité de l'œuvre lors de cette audition en révélant qu'« il y avait beaucoup de larmes dans les yeux pendant qu'on écoutait la mort de Socrate<sup>78</sup> ».

Une autre audition privée a eu lieu le 12 août 1918 chez Georges Auric, où Louis Durey a été fortement impressionné. Selon Ornella Volta, le compositeur, « qui venait d'être démobilisé et avait pu donc y assister, a écrit une lettre enthousiaste à Marcelle Meyer et Pierre Bertin, parlant, à propos de Socrate, de "chef-d'œuvre"<sup>79</sup>. » On suppose alors que le compositeur a fait une audition de l'œuvre intégrale puisque Louis Durey semble qualifier l'œuvre complète ainsi.

---

<sup>76</sup> Les deux versions de *Socrate* sont disponibles. Cependant, la rareté de la partition orchestrale rend la consultation plus difficile.

<sup>77</sup> Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, p.561.

<sup>78</sup> Maurice Sachs, *Au Temps du Bœuf sur le toit*, édition de la Nouvelle Revue Critique, 1948.

<sup>79</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, p. 880.

Le 1<sup>er</sup> décembre 1918, Erik Satie écrit une lettre à Henri-Pierre Roché en lien avec *Socrate*. Ce dernier était un grand amateur d'arts de toutes sortes. Diplômé en sciences politiques, il a été responsable de la rencontre entre Erik Satie et Georges Braque. En 1917, Henri-Pierre Roché a formulé la possibilité d'organiser des concerts aux Etats-Unis afin de faire la promotion des œuvres du compositeur. Cette tournée n'aura toutefois jamais lieu et les raisons de ce dénouement demeurent inconnues.

Socrate » (mon œuvre maîtresse. Oui. Drame symphonique avec 4 voix – quatre soprani ; deux aigus, deux mezzos).

Cet ouvrage – chose curieuse – n'est nullement rasant. Il a été composé pour la Princesse de Polignac, & lui appartient. Je ne crois pas qu'elle refusera de le laisser monter à l'étranger. Elle compte donner « Socrate » à Paris avec un ouvrage de Strawinsky & une œuvre de Falla - &, peut-être, une chose de Ravel. « Socrate » est écrit en trois parties, d'après les dialogues de Platon (traduction Victor Cousin). J'en ai donné plusieurs auditions devant des artistes. J'ai eu la veine de ne point « barbifier » le pauvre monde convié à écouter « mon boulot ». Je tiens là ma bonne étoile. [...] J'avoue qu'en écrivant « Socrate », j'avais la frousse de tourner au « chose », ce qui est assez facile, du reste. Ce serait chic de le jouer dans ton nouveau pays. Ce n'est pas compliqué à monter & l'on peut faire riche, si l'on veut. [...] Ici, je cherche un éditeur qui ne m'achète pas ça pour une « merde ». Car ma partition me reste. La Princesse est propriétaire des exécutions pour quatre ans<sup>80</sup>.

Cette lettre indique tout d'abord la première mention du genre définitif, le drame symphonique. Erik Satie a présenté son œuvre comme dans un programme de concert. Le fait qu'il a cru en la possibilité d'interpréter *Socrate* aux États-Unis, le « nouveau pays » de Roché, semble l'emballer, au point qu'il s'imaginait faire fortune. Aussi, Erik Satie a évoqué son souhait de changer d'éditeur. Finalement,

---

<sup>80</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, Lettre d'Erik Satie à Henri-Pierre Roché, 1<sup>er</sup> décembre 1918, p.347. Cette citation sera clairement justifiée dans le chapitre 3.

le 29 juillet 1919, le compositeur « signera finalement avec La Sirène – avec laquelle il était déjà en pourparlers- un contrat pour *Socrate*, puis le 6 janvier 1920, un traité pour l’ensemble de son œuvre à venir, lui assurant des revenus mensuels réguliers<sup>81</sup>. »

James Harding va ensuite mettre en exergue une autre audition qui avait lieu à la résidence d’Étienne de Beaumont. Raymond Cogniat a décrit ce dernier comme un « amateur passionné d’art moderne en général et spécialement de ballets<sup>82</sup> ». Il ajoute également que « le comte Étienne de Beaumont appartient à cette classe de mécènes dont l’action, aux alentours des années 1920 à 1930, fut particulièrement efficace dans le renouvellement de l’esthétique de la scène<sup>83</sup> ». Ce dernier a pu entendre *Socrate* par le biais du comédien Pierre Bertin qui a interprété la composition avec sa femme, la pianiste Marcelle Meyer, qui était très liée au *Groupe des Six*. D’après James Harding, le comte Étienne de Beaumont a supplié Bertin d’interpréter cette œuvre à sa résidence, un « manoir du 18<sup>ème</sup> siècle au numéro 2 rue Duroc<sup>84</sup>. » Selon l’auteur, l’audition a eu lieu peu après la fin de la guerre. Harding stipule qu’Igor Stravinsky a assisté à cette représentation en déclarant que, malgré sa monotonie et sa régularité, *Socrate* demeure « touchant et digne d’une façon unique »<sup>85</sup>. L’auteur ajoute qu’Erik Satie, qui accompagnait l’œuvre au piano, s’est retourné vers son public à la fin de son œuvre en déclarant, moquant ainsi le style bourgeois : « Voilà, messieurs, dames<sup>86</sup>. »

---

<sup>81</sup> «*Ibid.*», p. 1071.

<sup>82</sup> Manfred Kelkel, *La musique de ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles*, p.217.

<sup>83</sup> «*Ibid.*»,p.217.

<sup>84</sup> James Harding, *Erik Satie*, p.181.

<sup>85</sup> «*Ibid.*», p.181.

<sup>86</sup> «*Ibid.*», p.181.

## 5- Représentations privées en 1919

Selon Ornella Volta, « Satie fait entendre partout son Socrate »<sup>87</sup> durant l'année 1919. Cette œuvre a pris, depuis la fin de l'année 1918, une forme définitive, « conçue dans un tout esprit »<sup>88</sup>. Dès lors, l'œuvre n'est plus un mélodrame et va adopter la véritable forme du « récit : en lisant ». Gillmor mentionne une première interprétation de *Socrate* au début de janvier 1919. Selon l'auteur, celle-ci s'est déroulée chez Jane Bathori et seulement la première partie de *Socrate* y fut exécutée. Erik Satie y jouait le piano tandis que Jean Cocteau, Roland Manuel, Valentine Gross et le comte Étienne de Beaumont ont figuré en tant qu'invités.<sup>89</sup> Selon Jane Bathori, tous ont été « enchantés et impressionnés »<sup>90</sup>. Par contre, l'ancien protégé d'Erik Satie, Roland Manuel<sup>91</sup>, semblait être le seul à ne pas apprécier *Socrate*. Cependant, Erik Satie respecta l'opinion de ce dernier, démontrant un Satie quelque peu assagi face à la critique. Il a compris, selon toute apparence, que le jeune homme a choisi une autre voie que la sienne et a conséquemment respecté son choix.

Vous avez le droit de ne pas aimer « Socrate » qui est, en somme, une œuvre conçue en dehors de ce que vous avez affectionné. Il est même naturel que cet ouvrage vous fasse rire, ou simplement sourire. Encore une fois, c'est votre droit, & cela ne me fâche nullement contre vous<sup>92</sup> ...

---

<sup>87</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, p. 368.

<sup>88</sup> «*Ibid.*», p.368.

<sup>89</sup> Alan M. Gillmor, *Erik Satie*, p.217.

<sup>90</sup> Jane Bathori, *Les Musiciens que j'ai connus*, p.239.

<sup>91</sup> Erik Satie a présenté Roland Manuel à Albert Roussel pour que celui-ci soit admis à la Schola Cantorum. Il voyait en Roland Manuel un jeune homme très intelligent avec des capacités d'apprentissage inouïes.

<sup>92</sup> Erik Satie, *Correspondance Presque complete*, Lettre d'Erik Satie à Roland-Manuel, 15 mars 1919, p.356.

Ensuite, Agathe Rouart-Valéry mentionne une autre audition privée ayant eut lieu le 20 février 1919 à la résidence des Godebski « avec André Gide dans le rôle du récitant<sup>93</sup>. » Il s'agit probablement de la version où le piano accompagne la voix. Pourtant, il est tout de même curieux de constater qu'Agathe Rouart-Valéry emploie le terme « récitant ». Il est possible que cette représentation a servi à faire écouter la partition du piano et qu'André Gide n'a pas réellement chanté la partition.

Gillmor souligne ensuite une autre interprétation privée qui s'est produite le 21 mars 1919 à La Maison des Amis des Livres, une bouquinerie qui fut d'ailleurs un lieu de rencontre très prisé par le *Groupe des Six* et tenu par la célèbre libraire Adrienne Monnier<sup>94</sup>. Erik Satie désirait faire un hommage particulier aux *Dialogues de Platon* et c'est ce qui l'a poussé à faire cette première « lecture semi-publique,[...] introduite par une "préface" de Jean Cocteau<sup>95</sup> » dans cette librairie très populaire auprès des surréalistes à cette époque. Suzanne Balguerie était la soliste pour cette occasion, accompagnée par Satie au piano. Encore une fois, des invités de renom se sont présentés à la librairie dont Paul Claudel, Francis Jammes, André Gide, Jean Cocteau et Jacques Doucet. Ce dernier, célèbre couturier, collectionneur et mécène, a d'ailleurs été candidement remercié par le compositeur trois jours après la représentation.

Selon Ornella Volta, cette lecture a été fortement acclamée par Igor Stravinsky. Ce dernier, « s'écrit, admiratif : Il y a Bizet, Chabrier et Satie! »<sup>96</sup> Il a placé Satie au sommet de la musique moderne. Ce changement d'opinion par rapport à l'année

---

<sup>93</sup> Paul Valéry, *Oeuvres*, p.42.

<sup>94</sup> Alan M. Gillmor, *Erik Satie*, p.217-218.

<sup>95</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, p. 1006.

<sup>96</sup> «*Ibid.*», p. 350.

précédente est probablement dû à l'évolution de Stravinsky vers une musique plus néoclassique et dépouillée qui se concrétisera en 1920. Pour Satie, l'année 1919 s'est conséquemment terminée avec plusieurs encouragements positifs quant à la présentation publique de l'œuvre l'année suivante.

## **6- Représentations publiques - 1920**

L'année 1920 a marqué l'avènement des premières représentations officielles de *Socrate*. La littérature semble se contredire sur le premier concert ayant révélé la création d'Erik Satie au grand public. Selon James Harding, la *Société Nationale de Musique* aurait accepté de monter *Socrate* lors d'un de leurs concerts, le 5 janvier 1920, suite à la demande du compositeur au secrétaire de la *SNM*, Gustave Samazeuilh. Erik Satie, dans ses correspondances, fait référence à cette représentation :

[...] « Socrate » dure 25 minutes. Il serait présenté par Madame Balguerie et André Salomon. L'œuvre comporte trois parties :

- 1°. Portrait de Socrate (tiré du Banquet) ;
- 2°. Promenade de Socrate et de Phèdre le long des bords de l'Ilissus (tiré de Phèdre);
- 3°. Mort de Socrate (tiré du Phédon)<sup>97</sup>

Déjà, la pièce semble arborer une forme officielle. Cette lettre a été la première à désigner la structure exacte de l'œuvre avec sa division comparable à un triptyque. Les sources littéraires de chaque section y sont uniment dévoilées. Comme nous verrons par la suite, chaque section utilise un dialogue<sup>98</sup> différent. On constate que la version présentée était celle qui combine le piano et la voix. Par contre, Ornella Volta et Alan Gillmor situent la première représentation officielle de la version

---

<sup>97</sup> «*Ibid.*», p.393.

<sup>98</sup> En référence aux *Dialogues de Platon*

pour chant et piano le 14 février à la Salle du Conservatoire, « André Salomon accompagnant Suzanne Balguerie<sup>99</sup> et Jane Bathori à cette occasion<sup>100</sup>. »

Le 7 juin 1920, la première représentation de la version orchestrale de *Socrate* a eu lieu à la Salle Érard, lors du premier festival Erik Satie. Celle-ci a été organisée par le comte Étienne de Beaumont. La soprano Marya Freund a assuré le premier rôle et l'orchestre a été dirigé par Félix Delgrange.

Le tableau à la page suivante représente les diverses représentations privées et publiques exécutées entre 1918 et 1920.

---

<sup>99</sup> La chanteuse Suzanne Balguerie, qui a beaucoup œuvré en faveur de *Socrate*. Selon Alexandre Vialatte, cette dernière « était une grande chanteuse qui a interprété de nombreux rôles lyrique à l'Opéra-Comique de Paris, notamment ceux des œuvres de Dukas, Milhaud, Poulenc ou Gluck. »

<sup>100</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complete*, p. 391.

**Tableau 2 : Tableau des premières représentations (1918-1920)**

Date	Lieu	Type	Détails
24 juin 1918	Chez Jane Bathori	Audition privée	Audition de <i>La Mort de Socrate</i>
12 août 1918	Chez Georges Auric	Audition privée	Audition de l'œuvre intégrale
Date inconnue	Résidence du Comte Étienne de Beaumont	Audition privée	Lecture de Socrate
20 février 1919	Résidence des Godebski	Audition privée	Lecture de Socrate par André Gide, il est probable que Satie l'accompagnait au piano.
21 mars 1919	Librairie d'Adrienne Monnier à la Maison des Amis des Livres, rue de l'Odéon	Audition privée	Suzanne Balguerie à la voix et Erik Satie au piano
? Janvier 1920	Concert par la Société Nationale de Paris	Audition publique	Version pour chant et piano
14 février 1920	Salle du Conservatoire	Audition publique	Version pour chant et piano, André Salomon accompagnant Suzanne Balguerie et Jane Bathori
7 juin 1920	Salle Érard, Festival Erik Satie organisé par le comte Étienne de Beaumont	Audition publique	Version pour orchestre avec Marya Freund comme cantatrice

## Réception

Alan Gillmor fait état des nombreuses réactions suivant les interprétations publiques de *Socrate*. Effectivement, la réception ne semble aucunement tempérée et les opinions sont opposées. Selon James Harding, Erik Satie sentait probablement qu'il avait créé un chef d'œuvre. Mais, il est également envisageable de croire qu'il a redouté un peu la critique. Tel qu'indiqué par Marc Bredel, « on ne sait trop comment interpréter le comportement de Satie en la circonstance. Avait-il besoin de se rassurer, voulait-il tester son œuvre auprès des gens les plus éclairés, ou cherchait-il à gagner du temps en pressentant l'accueil que la critique réserverait à *Socrate*<sup>101</sup>? »

« *Étrange n'est-ce pas*<sup>102</sup>? » Telles étaient les paroles prononcées par le compositeur lorsque celui-ci a entendu les huées du public suite à la représentation de *Socrate*, le 7 juin 1920. Pourtant, l'œuvre n'a pas fait l'objet d'un désenchantement général. Il ne faut pas oublier que le facteur de stupéfaction a peut-être été une cause des réactions négatives compte tenu de l'originalité de l'œuvre. Cependant, il est intéressant d'observer le débat engendré par cette œuvre qui a fait office de mouton noir dans le paysage musical parisien à cette époque.

Selon James Harding, une source inconnue eut affirmé que le compositeur aurait « simplement imité les techniques de *Pelléas et Mélisande*.<sup>103</sup> » Alan Gillmor cite également l'imposant critique du *Mercure de France*, Jean Marnold, qui a qualifié l'œuvre de « totale nullité<sup>104</sup>. » Il ajoute que « ce drame symphonique, ainsi qu'il l'intitule, est confectionné d'un chapelet d'incises de deux ou quatre mesures

---

<sup>101</sup> Marc Bredel, *Erik Satie*, p.151.

<sup>102</sup> James Harding, *Erik Satie*, p. 183.

<sup>103</sup> «*Ibid.*», p.182.

<sup>104</sup> Alan M.Gillmor, *Erik Satie*, p.218.

implacablement ressassées, égrenant sans relâche des réminiscences affadies et flagrantes de Boris et de Pelléas sous un texte de Victor Cousin récité sur le ton d'une conversation saloneuse<sup>105</sup>. » Gillmor consigne également les propos négatifs du correspondant parisien du *London Observer* qui affirme n'avoir jamais entendu quelque chose d'aussi « lamentable »<sup>106</sup>. Toutefois, la critique n'est pas exempte de commentaires positifs face à *Socrate*. Aussi, il était probablement plus facile à cette époque de prononcer des critiques négatives face à la nouveauté compte tenu du conservatisme de plusieurs.

À l'opposé, Roland Manuel, qui a adopté une attitude dépréciative au départ, a semblé changer d'avis en publiant un article dans le journal *L'Éclair*, le 23 février 1920 lorsque ce dernier a attesté que « toute l'émotion du texte admirable a été exprimée avec noblesse, humilité et une pureté presque parfaite ».<sup>107</sup> Erik Satie s'empressa ensuite de commenter cette critique dans une correspondance datée du 23 février 1920 : « Mon cher Roland. Je lis votre article sur « Socrate ». Merci de ce que vous en dites. »<sup>108</sup>

Paul Collaer, musicologue belge qui bénéficiait d'une excellente réputation en tant que critique, a présenté *Socrate* de façon très favorable. D'ailleurs, il a prononcé une causerie le 1<sup>er</sup> mai 1920 qui s'intitulait : « À la défense du *Socrate* d'Erik Satie ». Francis Poulenc a fait parvenir à Satie le texte de cette causerie et celui-ci s'est empressé de remercier le musicologue dans une lettre écrite le 16 mai 1920 :

Cher Monsieur (permette-moi de vous donner du « cher » : vous le méritez).  
Poulenc m'adresse votre écrit sur « Socrate ». Combien je vous remercie de

---

<sup>105</sup> Jean Marnold, *Mercur de France*, p.786 (1<sup>er</sup> juin 1920).

<sup>106</sup> «*Ibid.*», p.218.

<sup>107</sup> "All the emotion of the admirable text was expressed with nobility, discretion, and the most perfect purity" Alan Gillmor, *Erik Satie*, p. 217.

<sup>108</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, p. 395.

ce que vous dites sur ma partition! J'ai lu cette « causerie » avec une grande joie ; elle me prouve qu'il y a, dans ce monde, de brave gens. Merci, Cher Monsieur ; merci. En écrivant « Socrate », je croyais composer une œuvre simple, sans la moindre idée de combat ; car je ne suis qu'un humble admirateur de Socrate & Platon – deux messieurs semblant sympathiques. Lors de l'audition à notre Conservatoire, par la « Société Nationale », ma musique a été assez mal acceptée, ce qui ne m'étonna pas ; mais je fus surpris de voir la salle rire du texte de Platon. Oui. Étrange n'est-ce pas? Bonjour, Cher Monsieur ; j'espère que nous nous rencontrerons sous peu.  
P-S : Pour un peu, on dirait que le grand Socrate est un personnage inventé par moi – cela à Paris<sup>109</sup>!

Dans son livre *La Musique Moderne*, publié en 1963, Paul Collaer a accordé une section à l'œuvre de Satie. D'ailleurs, il exprime son admiration quant à la façon dont le compositeur a véhiculé l'émotion dans *Socrate*. Il y trouve d'ailleurs un lien avec les notions de physiques qu'il a acquises puisqu'il était, au départ, professeur de chimie :

Si nous songeons à la fusion des divers éléments, nous touchons au secret de l'émotion qui naît à la vue ou à l'audition de l'œuvre décorative : il se passe quelque chose qui fait penser à ce qu'on appelle en physique l'interférence de plusieurs séries de vibrations : il apparaît une vibration unique, plus lente, plus large que chacune des vibrations interférentes. De là vient la sensation de gravité douce, sereine et souriante que procure l'audition de cette musique<sup>110</sup>.

D'autres figures illustres ont exprimé leur admiration pour *Socrate*. Charles Koechlin a vanté en outre la capacité d'Erik Satie d'exécuter une « synthèse de l'hellénisme de Socrate »<sup>111</sup>. Selon Koechlin,

---

<sup>109</sup> Erik Satie, *Correspondance presque complète*, Lettre d'Erik Satie à Paul Collaer, 16 mai 1920, p. 406.

<sup>110</sup> Paul Collaer, *La Musique Moderne*, p. 148.

<sup>111</sup> «*Ibid.*», p.218.

« *Socrate* est l'œuvre la plus importante que Satie ait écrite jusqu'à maintenant. Je ne suis toutefois pas surpris que plusieurs ne l'apprécient pas à sa juste valeur parce que c'est absolument nouveau et original. Son utilisation d'un hellénisme indéniable cache une forme individuelle qui était inconnue jusqu'à maintenant. Sa nature est difficile à définir et, afin de la comprendre, il faut laisser certaines conventions musicales de côté<sup>112</sup>. »

La musique blanche et pure de Satie a également influencé Igor Stravinsky qui va lui-même s'inspirer de la simplicité pudique du compositeur pour écrire son opéra *Mavra*. Le compositeur russe a vanté la personnalité excentrique de Satie : « Il me plut du premier coup. C'était une fine mouche. Il était plein d'astuce et intelligemment méchant »<sup>113</sup>. D'ailleurs, Stravinsky n'était pas le seul à employer le qualificatif de « mouche ». Dans une conférence donnée par Jean Cocteau en 1920, le poète parla d'Erik Satie avec admiration :

Maintenant, Satie n'a plus besoin de farces et n'y a plus recours. Vous ne trouverez aucune farce ni dans *Parade*, ni dans *Socrate* ni dans les *Nocturnes* ni dans le *Paul et Virginie*. (...) Chacune de ses œuvres déroute. Il ne s'explique pas. Il invente, change d'aspect, certain d'une ligne droite profonde. Un « maître » est presque toujours un papier à mouches. Satie chasse les mouches<sup>114</sup>. »

Certes, *Socrate* a suscité plusieurs réactions mitigées chez le public parisien. Le contexte et la réception servent à ouvrir plusieurs parenthèses quant aux éléments stylistiques et à l'esthétique utilisée. On comprend également qu'Erik Satie cherchait à créer une œuvre qui représentait facilement ses expériences

---

<sup>112</sup> Erik Satie, ReM, 5 Mars 1924, p.193.

<sup>113</sup> Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, p. 48.

<sup>114</sup> Jean Cocteau, *Conférence prononcée en 1920*. Publiée par les éditions Dynamo, P. Aelberts, éditeur, 1957, p. 11.

personnelles. Pourtant, il manque encore plusieurs éléments avant de légitimer une possibilité d'autoportrait. Le prochain chapitre visera à étudier la relation entre la musique et le texte. Il sera question d'observer les changements effectués par le compositeur dans le texte original pour créer son livret et de supposer pourquoi celui-ci a fait ainsi. Le texte modifié nous donne plusieurs indices quant à la signification derrière *Socrate*. L'étude littéraire contribuera à formuler certaines hypothèses par rapport à l'autoportrait de Satie. C'est ainsi que nous allons commencer à comprendre comment et pourquoi cette œuvre étonna tant le public.

## Chapitre 2 – Littérature et musique : Le portrait d'Erik Satie

« *Marchez seuls. Faites le contraire de moi.  
N'écoutez personne.* »  
Erik Satie

Dans son œuvre *Socrate*, Erik Satie s'est basé sur un contenu littéraire étoffé. En effet, *les Dialogues de Platon*<sup>115</sup> n'ont rien d'une lecture superficielle et, figurant parmi les chefs-d'œuvre autant d'un point de vue philosophique que culturel, ils incitent le lecteur à voguer dans un univers de questionnement sans, toutefois, aboutir aux réponses escomptées. Cette éloquence manuscrite qui aborde l'art de la rhétorique basée sur l'incertitude et la recherche d'une vérité inconnue bouscule les idées préconçues et représente le côté profondément humain de l'imprévisible. De concert avec la Princesse de Polignac, Erik Satie aimait les *Dialogues de Platon*. Un amour irréfragable pour ainsi dire car il a accepté de relever un défi considérable qu'était celui de traduire musicalement un texte hellénique ayant une portée théâtrale, théorique et philosophique<sup>116</sup>. Le compositeur s'est arrêté sur trois œuvres tirées des *Dialogues de Platon* afin de créer le livret de son triptyque musical (**Tableau 3**)<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> Platon est un philosophe grec né à Athènes en 428 av. J.C et décédé au même endroit en 348/347 av. J.C. Il est réputé pour ses vingt-huit dialogues qui portent presque tous sur le philosophe Socrate qui était son maître le plus influent.

<sup>116</sup> Il est important de rappeler que la Princesse de Polignac permit à Erik Satie de choisir librement le sujet. Il a donc opté pour trois dialogues parmi les vingt-huit présents dans l'ouvrage de Platon.

<sup>117</sup> Rappelons-nous que le compositeur écrivit à Valentine Gross, le 18 janvier 1917, qu'il eut choisi la traduction de Victor Cousin afin de travailler sur le texte de Platon.

**Tableau 3 : Les Dialogues de Platon de Socrate**

Mouvements (Erik Satie)	Œuvres de Platon	Tome (selon l'œuvre traduite par Victor Cousin)	Année de publication	Informations supplémentaires (éditeurs, no.de série)
Le Portrait de Socrate	<i>Le Banquet</i>	Tome 6	1849	Paris, P-J Rey, Libraire-Éditeur, Quai des Augustins, No.45
Sur les Bords de l'Ilissus	<i>Le Phèdre</i>	Tome 6	1831	Paris, Pichon et Didier, Libraires, Quai des Augustins, No.47
La Mort de Socrate	<i>Le Phédon</i>	Tome 1	1822	Paris, Bossange Frères, Libraires, Rue de Seine, No.12

Ce chapitre exposera tout d'abord le fil narratif des textes choisis par Erik Satie. Ensuite, je vais aborder le choix de traduction du compositeur afin de comprendre en quoi la version de Victor Cousin correspond aux exigences esthétiques<sup>118</sup> recherchées par Erik Satie dans l'optique de créer une œuvre où le texte et la musique se complètent intrinsèquement. De plus, les coupures du texte original effectuées par le compositeur seront étudiées de manière à interpréter le livret de Satie. Cette analyse va, conséquemment, nous conduire à corroborer la présence d'un autoportrait. De surcroît, la littérature servira à évoquer un côté psychologique du compositeur et je tenterai de prouver comme l'utilisation d'un livret peut servir comme mécanisme de défense. Finalement, la relation entre la littérature et la musique nous amènera à la théorie exposée plus amplement dans le

---

<sup>118</sup> Le concept de l'esthétique musicale sera davantage défini dans cette section puisque, pour le lecteur, ce terme est équivoque et peut comporter plusieurs significations autant au niveau artistique que culturel.

troisième chapitre, c'est-à-dire comment celle-ci peut démontrer un autoportrait suivant les principes cubistes.

### **Description du livret - Platon**

Préalablement à l'analyse de la relation entre la littérature et la musique à l'intérieur de l'œuvre *Socrate*, il est de rigueur de décrire systématiquement les trois œuvres de Platon utilisées par Erik Satie. Ces dernières vont mettre en scène le philosophe Socrate qui demeure, dans les trois tableaux, le protagoniste principal et agira en outre comme l'alter ego de Platon, véhiculant ainsi la pensée des diverses entités ayant influencé la philosophie de l'auteur. Chaque histoire dépeint un thème différent et met en scène divers disciples de Socrate. *Les Dialogues de Platon* présentent des idéologies de même acabit qui font appel à « l'exigence du vrai, la rigueur des idées, la puissance des valeurs. »<sup>119</sup> La vertu est enseignée par le biais d'une série de questionnements relatifs à la quête d'une liberté. La section suivante va présenter l'argument narratif des dialogues et ce, suivant la version traduite par Victor Cousin. Bien que toutes les interprétations des récits mettent en scène les mêmes thèmes, il reste incontestable de suivre le fil narratif exposé par la source inhérente à la composition de Satie.

### **1- Le Banquet**

Étant appelé de surcroît *Discours de l'amour*, *Le Banquet* est resté pour Victor Cousin «un des plus beaux ouvrages qui soient sortis d'un cerveau humain. »<sup>120</sup> Portant sur le thème de l'amour, le banquet met en scène une série de discussions sur ce concept lors d'un festin organisé par le poète Agathon suite à l'obtention de son prix lors d'un concours de tragédie. Le récit est raconté par

---

<sup>119</sup> Luc Brisson, *Platon*, p. x.

<sup>120</sup> Victor Cousin, *Correspondance*, Volume2, p. 307.

Apollodore, un disciple de Socrate, seize années après l'avènement du fameux festin. Celui-ci est incité par son ami à narrer l'entretien. N'ayant été présent, le disciple raconte les propos tirés d'un autre fidèle de Socrate, Aristodème, qui prit part active aux discussions. Ainsi, seize années plus tôt, Aristodème rencontra Socrate lorsque tous deux furent en route pour le banquet. Épris dans un état de recueillement et de contemplation, Socrate délaissa son ami pour demeurer seul afin de concrétiser ses pensées. Conséquemment, le disciple se rendit au banquet pour fêter avec les autres épigones la félicité d'Agathon. Socrate arriva seulement lorsque le souper fut déjà entamé. Suite au festin, on ordonna aux musiciens de quitter les lieux afin de laisser place à la conversation. On déplora alors que l'Amour n'a pu avoir droit à de multiples louanges déjà. C'est alors que Socrate acquiesça quant à la possibilité de discourir de cette abstraction. Il « accepte la proposition en son nom et au nom de toute la compagnie<sup>121</sup>.» Plusieurs disciples eurent conséquemment la chance d'émettre une opinion sur ce qu'est l'amour. Soudain, un événement brisa le fil des discours lorsqu'un jeune épigone nommé Alcibiade arriva pour célébrer Agathon avec des buveurs. Selon le traducteur Emile Chambry, le jeune homme est « peint d'une naïveté charmante<sup>122</sup>.» Fier, conscient de sa beauté et de sa jeunesse, il fut pris de court lorsqu'il constata que Socrate fut présent et, de surcroît, qu'il fut assis auprès d'Agathon. Bien que jaloux de ce dernier et de sa place de choix auprès de son maître, Alcibiade feignit ce dépit en se proclamant le roi de la fête. Par contre, ses ardeurs furent calmées lorsqu'on l'encouragea à louer l'Amour. Alcibiade étant ivre, il refusa alors d'obtempérer à cette demande puisqu'il considéra que son discours ne fut pas conforme par rapport à ceux déjà prononcés. Cependant, il souhaita faire l'éloge de Socrate car il ne voulut louer personne d'autre que lui et ce, en sa présence. C'est à ce moment

---

<sup>121</sup> Platon, *Le Banquet*, trad. Emile Chambry, p. 14.

<sup>122</sup> «*Ibid.*», p.20.

que l'œuvre tire toute son importance par rapport à la première section de la composition de Satie puisque le livret est puisé d'extraits du discours d'Alcibiade. Ce dernier a recours aux métaphores afin d'évoquer la vérité sur le philosophe. Le jeune fidèle compara tout d'abord Socrate au silène Marsyas<sup>123</sup> qui, tout comme Socrate resta un « effronté railleur<sup>124</sup>. » Marsyas fut réputé, dans la mythologie grecque, pour jouer de la flûte dans l'intention de charmer les hommes. Alcibiade utilisa la comparaison en affirmant que « la seule différence, c'est que sans instruments, avec de simples discours, tu fais la même chose<sup>125</sup>. » Le jeune fidèle attesta le pouvoir que la rhétorique de Socrate eut sur lui. Il affirma d'ailleurs que son maître fut le seul à pouvoir contrer sa fierté et son orgueil. Alcibiade eut « la conscience de ne pouvoir rien opposer à ses conseils<sup>126</sup>. » Le disciple avoua ressentir de la honte car il sut qu'il contraignait l'enseignement si précieux de son maître. Tel qu'indiqué par Emile Chambry, Alcibiade peint un portrait qui nous fait voir la « continence, l'endurance, le courage, la puissance de réflexion et de parole de cet amant de la beauté, de la vérité et de la vertu<sup>127</sup> » qu'est Socrate.

Subséquentement, le philosophe traita avec dérision l'honnêteté du jeune Alcibiade sachant pertinemment bien que ce dernier éprouvait alors de la jalousie. Le philosophe salua toutefois cet élan de candeur tout en priant Agathon de revenir s'asseoir à ses côtés afin qu'il puisse faire son éloge et ce, dans le dessein de démontrer une camaraderie équitable auprès de ses fidèles. Par contre, avant que Socrate put exprimer ses louanges face à son voisin, des buveurs firent irruption

---

<sup>123</sup> Le silène Marsyas est un personnage laid qui enchantait les hommes avec sa musique. Il fut le ministre de Bacchus et, selon la mythologie grecque, est à l'origine des flûtes phrygiennes.

<sup>124</sup> Victor Cousin, *Œuvres de Victor Cousin*, Vol.6, p.326.

<sup>125</sup> «*Ibid.*», p.326.

<sup>126</sup> «*Ibid.*», p.327.

<sup>127</sup> Emile Chambry, *Œuvres de Platon*, p.335.

dans la salle et transformèrent le climat placide en véritable bacchanale. Socrate fut le seul à passer la nuit éveillé tandis que les autres succombèrent au sommeil. L'histoire se termine avec le retour aux occupations ordinaires du philosophe qui retourna éventuellement « chez lui pour se reposer<sup>128</sup>. »

## **2- Le Phèdre**

*Le Banquet* et *Le Phèdre* sont semblables lorsqu'on détermine le thème prédominant, c'est-à-dire l'Amour. Aussi appelé Phèdre ou de la Beauté, ce dialogue traite de la beauté, de l'unité organique et de l'harmonie. Erik Satie a extrait, pour son deuxième mouvement, une section située au tout début de l'histoire. Voyons tout d'abord le fil narratif avant de discuter d'une particularité propre au texte sélectionné par le compositeur.

Socrate rencontra son disciple Phèdre qui revenait alors de chez son ami Lysias. Ayant tenu un entretien réfléchi sur le thème de l'amour, Phèdre apprit conséquemment à Socrate que ce dernier tint un discours fascinant sur le thème de l'amour. Phèdre voulut ainsi raconter les moindres détails de cet échange et les deux amis décidèrent subséquemment de se rendre sur les bords de la rivière Ilissus pour s'asseoir aux abords de l'eau limpide dans le but d'apprécier l'ombre des platanes. La section utilisée pour l'œuvre de Satie débute à ce moment précis, lorsque Socrate proposa à Phèdre de « descendre le long des bords de l'Ilissus<sup>129</sup>. » Phèdre aperçut alors un platane plus élevé qui, selon lui, servirait d'endroit idéal pour apprécier l'air frais, l'ombre et le confort du gazon. Lorsque les deux philosophes se déplacèrent vers le lieu prisé, ils s'interrogèrent sur le mythe de Borée et d'Orithye qui a eu lieu sur les bords de l'Ilissus. Tel que mentionné par Socrate, un autel eut même été érigé à cet endroit en l'honneur de Borée, la

---

<sup>128</sup> Victor Cousin, *Le Banquet*, p.345.

<sup>129</sup> Victor Cousin, *Le Phèdre*, p.6.

personnification du vent du nord. Cette divinité eut enlevé, par amour, une jeune fille nommée Orithye dans le dessein de l'épouser. Antoine Mongez affirme que, « quoique père des frimas et des glaçons, Borée n'en était pas moins sensible aux traits de l'amour<sup>130</sup>. » Suite à l'évocation de ce mythe, Phèdre questionna Socrate sur l'interprétation du mythe. À ce moment précis, le philosophe réfuta la croyance grecque populaire en affirmant qu'il put attribuer l'enlèvement d'Orythye à une mort engendrée par une chute et qu'on eut tenté d'attribuer sa disparition à Borée. Socrate démontra conséquemment une incroyance ce qui diverge totalement des savants de l'époque. Le sujet fut ensuite changé lorsque les deux philosophes arrivèrent à leur point d'arrivée. Socrate décrit longuement le charme des lieux. Le deuxième tableau de Satie s'achève sur ce long discours qui est teinté d'une nuance nostalgique. Ensuite, les deux compères discutèrent d'une abstraction particulière connexe au principe de l'amour énoncée par Lysias: « le thème du discours est qu'il vaut mieux accorder ses faveurs à un poursuivant sans amour qu'à un amant<sup>131</sup>. » Autrement dit, il est préférable d'accorder son affection à quelqu'un qui ne nous aime pas. Durant la première partie du Phèdre, Socrate ajouta à ce concept sans peur de rivaliser avec Lysias en exposant diverses idées allant dans le même sens. Les deux philosophes échangèrent sur diverses conceptions analogues à l'amour, dont la folie et la nature de l'âme. Dans ce dialogue, Platon chercha à exprimer, par le biais du discours de Socrate, l'importance de la dialectique quant à la définition du sujet principal et à la division de celui-ci. Lysias omit de définir l'amour dès le départ et c'est ce que Socrate démontra à Phèdre sans toutefois minimiser les paroles de son ami. L'échange se termina avec une prière aux dieux et les deux savants quittèrent les lieux.

---

<sup>130</sup> Antoine Mongez, *Antiquités, mythologie, diplomatique des chartres, et chronologie*, Volumes 1 à 2, p.484.

<sup>131</sup> Victor Cousin, *Le Phèdre*, p.3.

### **3- Le Phédon**

Le Phédon, ou dialogue de l'âme, est le dernier texte choisi par Erik Satie de manière à conclure son triptyque. Il est également le mouvement le plus long et on peut sentir que le compositeur lui a accordé une importance significative, que nous verrons plus tard dans le chapitre. Véritable hommage au philosophe Socrate, cet ouvrage dépeint les derniers moments de la vie de ce dernier puisqu'il fut condamné à boire de la ciguë suite à son procès pour profanation et corruption. Portant sur l'immortalité de l'âme, le Phédon retrace les derniers moments du philosophe en présence de ses disciples. Erik Satie a choisi de puiser divers extraits à travers tout le récit pour en retirer les moments les plus significatifs. Le récit débute avec un dialogue entre les disciples Échécrate et Phédon. Ayant été présent aux derniers moments de Socrate, Phédon fut prié par son ami de dévoiler le déroulement des événements. Tout d'abord, on apprend par le disciple que la sentence n'eut pu être exécutée immédiatement après la condamnation puisqu'une cérémonie impliquant la suspension des exécutions avait lieu à Athènes. Ensuite, Phédon énuméra à Échécrate les divers fidèles présents au chevet de Socrate. Cette section agit plutôt comme un préambule au véritable récit. Satie va d'ailleurs omettre cette partie dans son livret afin de se concentrer uniquement sur la ligne directrice. Selon Phédon, il est coutume pour les fidèles de passer la journée avec Socrate. Toutefois, les disciples décidèrent d'arriver plus tôt à la prison lorsque ceux-ci apprirent, la veille du fameux jour où l'infâme destin du philosophe devait se concrétiser, que la cérémonie qui suspendait les démarches de l'exécution fut désormais clôturée. En retrouvant Socrate, les disciples ne surent pas dans quel état ils allaient retrouver leur maître. Cependant, ce dernier sembla serein et évoqua même l'étrange liaison qu'il put y avoir entre la douleur et le plaisir. Une longue discussion sur la mort s'entama et Socrate expliqua à ses fidèles comment celui-ci envisageait la mort. C'est ainsi que le sujet principal du récit fut abordé lorsque le

philosophe expliqua comment il dissociait le corps de l'âme. Par conséquent, celui qui recherche les plaisirs du corps va renier la puissance de la sagesse. L'immortalité de l'âme va permettre au philosophe d'accéder au milieu divin. Suite à ce long dialogue et questionnements sur cette abstraction, on fit prendre un bain à Socrate et on alla chercher ses enfants et les femmes présentes dans sa vie. Un esclave lui amena ensuite la ciguë qu'il but tranquillement sous les yeux affligés de ses amis. Socrate les rassura et sentit son corps lentement s'engourdir. Après quelques minutes, le philosophe rendit l'âme. C'est ainsi que Phédon conclut son récit en affirmant que cet événement fut la fin de cet homme, « le meilleur des hommes de ce temps que nous avons connu, le plus sage et le plus juste de tous les hommes<sup>132</sup>. »

### **Intérêt de Satie envers Victor Cousin – (Éléments stylistiques)**

En premier lieu, une question essentielle à présenter dans le cadre du choix littéraire consiste en la problématique de la traduction. Pourquoi Erik Satie a-t-il spécifiquement louangé celle de Victor Cousin ? Est-ce un choix correspondant à l'esthétique convoitée par le compositeur ou simplement une question d'accessibilité ? Certes, cette question est difficile à répondre avec certitude puisque la littérature est dépourvue d'indices précis en lien avec ce sujet. Selon mes recherches, peu de traductions étaient disponibles à l'époque d'Erik Satie lorsqu'il est question de l'œuvre **intégrale** des *Dialogues de Platon*. La maison d'édition Charpentier a publié à partir de 1861 l'œuvre complète traduite par André Dacier et Jean-Nicolas Grou. Il semble que plusieurs éditeurs parisiens ont utilisé ces mêmes traductions durant le 19<sup>e</sup> siècle dont Saillant et Nyon, Pissot et Desaint<sup>133</sup>. Lorsqu'il

---

<sup>132</sup> Victor Cousin, *Le Phédon*, p.322.

<sup>133</sup> Ces informations ont été recueillies par des recherches menées sur le portail de la Bibliothèque Nationale de France.

s'agit des œuvres traitées individuellement, on retrouve alors plusieurs choix de traductions. Par contre, selon les demandes de la Princesse de Polignac, Satie a dû choisir parmi les différents dialogues et, conséquemment, il est fort probable qu'il a consulté un ouvrage comportant l'intégralité des œuvres afin de faire son choix. Roland Manuel, qui a d'ailleurs suggéré la traduction de Mario Meunier à l'époque, a affirmé qu'Erik Satie préférait déjà la version de Victor Cousin, que le compositeur considérait cérébrale et ennuyeuse<sup>134</sup>. Roland Manuel a ajouté que ces caractéristiques expliquaient pourquoi la traduction de Victor Cousin correspondait davantage à ses goûts. Né en 1792, M. Cousin a eu son éducation par le biais des philosophes et pédagogues Pierre Laromiguière, Pierre-Paul Royer-Collard et Maine de Biron, qui lui ont transmis une passion pour la philosophie. Ce champ disciplinaire vivait une crise lors du 19<sup>e</sup> siècle compte tenu du contexte socio-politique de la Révolution française. Victor Cousin a voulu changer les principes de l'enseignement philosophique afin de trouver des réponses aux problématiques politico-sociales et de rendre celui-ci moins élitiste. Le questionnement sur la liberté de l'homme est à la base de sa philosophie éclectique, principe selon lequel on utilise plusieurs philosophies afin d'élaborer un système complet. Son approche philosophique attrayante et peu exigeante a captivé tout en rendant l'éducation plus accessible. Ce dernier a conséquemment fait ses preuves en étant un savant éloquent et un ministre gouvernemental. Ayant appris le grec durant ses années d'érudition, Victor Cousin s'est passionné pour les écrits de Platon. Selon Jules Simon, biographe de l'écrivain, Cousin a considéré sa traduction des *Dialogues* comme son « œuvre principale<sup>135</sup>. »

---

<sup>134</sup> Roland-Manuel, *Satie tel que je l'ai vu*, ReM, p. 9-11

<sup>135</sup> Jules Simon, *Victor Cousin*, p.21

En deuxième lieu, la comparaison entre les différentes traductions des *Dialogues de Platon* démontre des différences stylistiques pouvant justifier le choix d'Erik Satie. Contrairement aux travaux d'André Dacier et Jean-Nicolas Grou, Cousin a utilisé une syntaxe davantage concise. Les phrases emploient plusieurs ponctuations de manière à les raccourcir pour en faciliter la lecture. À l'opposé, les traductions de Dacier et Grou exposent une syntaxe longue et compliquée. Il est plus difficile de déterminer l'interlocuteur selon la disposition choisie puisqu'elles se présentent d'une manière plus archaïque. En revanche, Victor Cousin indique clairement le personnage et utilise une structure beaucoup plus facile d'accès pour les lecteurs (**Fig. 1**). La simplicité est un concept récurrent dans l'esthétique musicale d'Erik Satie et il paraît logique d'utiliser un texte correspondant à celle-ci. Lorsqu'on parle de l'esthétique propre au compositeur, il faut comprendre la signification relativement équivoque de l'abstraction afin de situer son rôle à l'intérieur de cette thèse puisque celui-ci sera prépondérant au troisième chapitre. En musicologie, le terme « esthétique » peut varier, surtout lorsqu'on associe cette notion à un compositeur. Selon Alessandro Arbo, « elle signale que l'auteur est en train de définir les idées ou les techniques qu'un compositeur a adoptées dans son processus créatif<sup>136</sup>. » Dès lors, les différents styles employés par Erik Satie ainsi que les diverses significations reliées à chaque œuvre correspondent à la globalité de son esthétique personnelle. Ce dernier a, ergo, choisi un texte qui semblait conforme au style recherché, c'est-à-dire qui représentait une simplicité classique. La pureté propre à l'Antique mentionnée dans les correspondances du compositeur demande également un style littéraire dénudé d'explétifs, exprimant principalement l'essentiel.

---

<sup>136</sup> Alessandro Arbo, *Perspectives de l'esthétique musicale, entre théorie et histoire*, p.9.

**Fig.1 : Comparaison de la syntaxe dans le Phédon (même extrait de la mort de Socrate)**

PHÉDON. 287

PHÉDON.

Il me semble, si je n'en souviens bien, qu'a-près qu'on lui eût accordé que toute idée existe en soi, et que c'est de la participation que les choses ont avec elle qu'elles tirent leur dénomination, il continua ainsi : Si ce principe est vrai, quand tu dis que Simmias est plus grand que Socrate, et plus petit que Phédon, ne dis-tu pas que dans Simmias se trouvent en même temps la grandeur et la petitesse ?

Oui, dit Cébès.

Mais ne conviens-tu pas que si tu dis ; Simmias est plus grand que Socrate ; cette proposition telle qu'elle est littéralement, n'est pas exacte ? car il n'est pas dans la nature de Simmias d'être plus grand ; il ne l'est pas parce qu'il est Simmias, mais il l'est par la grandeur qu'il a accidentellement. Et encore, il n'est pas plus grand que Socrate parce que Socrate est Socrate, mais parce que Socrate participe de la petitesse en comparaison de la grandeur de Simmias.

Cela est vrai.

De même Simmias n'est pas plus petit que Phédon parce que Phédon est Phédon, mais parce que Phédon est grand, si on le compare à Simmias qui est petit.

C'est cela.

LXVI. A ces mots, Criton fit un signe à l'esclave qui était près de lui, et l'esclave, étant sorti, demeura assez longtemps dehors ; puis il revint, amenant avec lui celui qui devait donner la ciguë, qu'il portait toute broyée dans une coupe : Eh bien ! à la bonne heure, mon ami, dit Socrate, en voyant cet homme s'approcher ; mais que faut-il faire ? (car tu dois être au fait de cela.) — Rien autre chose, dit celui-ci, que de vous promener, quand vous aurez bu la coupe, jusqu'à ce que vous sentiez de la pesanteur dans les jambes, et alors de vous coucher : le poison opérera de lui-même. En même temps il présenta la coupe à Socrate. Et celui-ci l'ayant prise, avec quel calme et quelle sérénité, mon cher Échécrate ! sans faire paraître aucun trouble, aucune altération dans la couleur ni dans les traits de son visage, mais avec un regard ferme et assuré, comme à l'ordinaire, qu'il portait sur cet homme : Est-il permis, dit-il, de répandre quelques gouttes de ce breuvage pour en faire une libation ? — Socrate, lui répondit l'exécuteur, nous n'en broyons que ce que nous jugeons nécessaire et suffisant. — J'entends, répliqua Socrate ; mais il est du moins permis d'adresser ses prières aux dieux : on le doit même, afin qu'ils nous rendent heureux et favorable le passage de ce séjour dans celui où nous allons entrer. Voilà ce que je leur demande, et puissent-ils exaucer mes vœux ! En disant ces mots, il porta la coupe à ses lèvres, et but la ciguë avec un calme et une douceur inaltérables. Jusque-là nous avions presque tous fait assez d'effort sur notre douleur pour pouvoir retenir nos larmes ; mais, quand nous le vîmes boire la coupe fatale, et après qu'il l'eut bue, cela nous fut impossible. Pour moi, je ne pus m'empêcher de verser un torrent de larmes, au point que, m'étant enveloppé dans mon manteau, je me mis à pleurer en liberté sur moi-même ; car ce n'était pas son malheur que je déplorais, mais le mien, en songeant de quel ami j'allais être privé. Criton même avant moi n'avait pas été maître de sa douleur ; il sortit pour y donner un libre cours. Mais de la part d'Apollodore, qui dès le premier moment n'avait pas cessé de verser des larmes, ce ne furent plus des cris, mais des hurlements, et il n'y eut personne de ceux qui étaient là qui n'eût le cœur navré de ses plaintes et de ses gémissements, excepté Socrate, qui ne montrait aucune émotion : O mes amis, nous dit-il,

### Traduction de Victor Cousin

### Traduction d'André Dacier

De surcroît, l'écriture de Victor Cousin dans les *Dialogues de Platon* est perçue comme « froide » mais « rigoureuse<sup>137</sup>. » Le texte délaisse le côté émotif d'un langage théâtral qui suscite davantage d'admiration que d'humilité. Le but de Victor Cousin était sans doute d'empêcher le lecteur d'être détourné de l'essence des dialogues sous prétexte de lyrisme excessif. Il était sans contredit plus raisonnable pour Erik Satie de se baser sur une traduction qui se désintéresse de l'impressionnabilité et de la rhétorique ahurissante afin d'obtenir comme résultat

<sup>137</sup> Rollo Myers, *Erik Satie*, p. 80.

un récit chanté qui véhicule une association musicale et lyrique basée sur la pureté. La relation entre le texte et la musique va créer une vacuité propre à, ce qui semble à première vue, une absence totale d'humanisme. Nous allons observer dans le troisième chapitre comment ce phénomène peut devenir un paradoxe lorsqu'on observe cette abstraction d'une manière cubiste.

En troisième lieu, j'émetts l'hypothèse que l'affinité d'Erik Satie avec Victor Cousin constitue une continuité au principe de l'utilisation d'un sujet sérieux pour changer le contexte d'une oeuvre. Cette technique serait empruntée aux humoristes et artistes présents au cabaret *Le Chat Noir* à l'époque où Erik Satie y travaillait comme pianiste et chef d'orchestre de 1887 à 1891<sup>138</sup>. La traduction de Victor Cousin a vraisemblablement été considérée comme un ouvrage savant par le compositeur. Pour les raisons évoquées précédemment, surtout au niveau esthétique, Erik Satie avait entre ses mains un ouvrage parfaitement austère pour élaborer son oeuvre. Afin de prouver cette hypothèse, il faut retourner près de vingt années en arrière lorsque le compositeur connaissait ses débuts dans la société en temps que musicien bohème et dandy. Cette époque a été, à l'avenant, le point de départ d'une verve qui trahira le mal de vivre d'Erik Satie. Cet humour noir inhérent aux révoltes propres à l'entourage du compositeur agit en tant qu'assise aux conventions préétablies par la société parisienne en pleine crise d'identité. Tel qu'indiqué par Christophe Graulle, « le renversement des valeurs exprimé en ses nombreuses formes par l'humour fin de siècle n'est en fin de compte que la traduction littéraire de la crise que traverse la société française<sup>139</sup>. » Cette dérision notoire à Erik Satie s'est développée en partie grâce à sa camaraderie avec le porte-étendard de l'humour abracadabrant, Alphonse Allais. Tout comme Erik Satie, ce

---

<sup>138</sup> Robert Orledge, *Satie the Composer*, p. xxi.

<sup>139</sup> Christophe Graulle, *André Breton et l'humour noir*, p. 32.

dernier est né à Honfleur. Il était plus âgé que le compositeur et a déjà eu une notoriété établie auprès du cercle culturel français en tant que journaliste, écrivain et humoriste. L'écrivain et Erik Satie étaient des habitués du cabaret *Le Chat Noir*<sup>140</sup> et c'est à cet endroit que les deux hommes ont fait connaissance. Tel que mentionné par Paul Acker, Alphonse Allais « régissait en maître absolu le royaume de l'absurde avec les lois de la raison<sup>141</sup>. » Alphonse Allais était déjà considéré comme un humoriste qui a semé les bases de l'humour noir, absurde, moderne et surréaliste. La base de sa fouguese loquacité résidait, selon Daniel Grojnowski, dans l'usage de l'improvisation. Celle-ci « tire parti des sonorités, des jeux de mots, des stéréotypes, des conventions ou des allusions littéraires<sup>142</sup>. » Dès lors, cet écrivain a grandement influencé certains précurseurs du surréalisme, Alfred Jarry et Apollinaire, qui appréciaient grandement l'humour noir. Conséquemment, on riait des sujets plus délicats et on les utilisait comme principaux sujets à cette raillerie (la mort, la religion, la guerre, etc.) Le contexte historique favorisait également ce type d'humour et Erik Satie s'en trouvait grandement influencé. La polémique était inévitable, compte tenu de l'atmosphère instable de la guerre. Le compositeur a gardé comme principale caractéristique cette aptitude à faire preuve de provocation malgré tout. Tout comme la méthode utilisée par Allais, c'est-à-dire effectuer un changement de contexte d'une source précise afin d'en changer la signification, j'é mets l'hypothèse que l'usage d'une traduction considérée fortement classique et académique put être orchestrée suite à la volonté d'exécuter un changement de

---

<sup>140</sup> Fondé en 1881, le Chat Noir fut un cabaret littéraire tenu par Rodolphe Salis. Erik Satie y fut pianiste accompagnateur de 1887 à 1891. Il y sera également chef d'orchestre. Une brouille avec Rodolphe Salis en 1891 conduit Satie à quitter le cabaret pour devenir ensuite deuxième pianiste à l'Auberge du Clou. Le *Chat Noir* fut un lieu de rencontre de plusieurs artistes parisiens. Réputé pour son éclectisme, le cabaret accueillait des peintres, des musiciens, des humoristes, des poètes, etc.

<sup>141</sup> Paul Acker, *Humour et humoristes*, p.80.

<sup>142</sup> Daniel Grojnowski, *Comiques d'Alphonse Allais à Charlot : Le comique dans les lettres et les arts*, p.20.

contexte à l'histoire de Socrate. Le but final ne consiste pas à rire de l'œuvre mais plutôt d'adapter celle-ci d'une façon plus moderne. On peut pratiquement affirmer que l'histoire du philosophe ne se déroule pas nécessairement durant la période de l'Antiquité suite aux remaniements faits par Erik Satie. Les coupures réalisées par le compositeur donnent cette impression d'intemporalité. Cependant, cette méthode n'a sans doute pas eu l'effet escompté car le compositeur avait déjà la réputation d'être un humoriste et celle-ci a gêné fortement la réception de l'œuvre tel que nous l'avons vu au premier chapitre. Plusieurs critiques ont conséquemment associé cette œuvre à l'apogée d'un humour noir et sec tandis que Paul Collaer a su discerner toute la signification dramatique : « Satie y exprime une sérénité et une émotion contenue qui n'ont d'analogies ni dans la musique classique, ni dans la musique moderne<sup>143</sup>. » Cela dit, si l'usage d'un tel changement de contexte en lien avec des techniques propres à l'humour noir s'avère plausible, il n'est pas surprenant que l'œuvre a fait l'objet d'un a priori.

En résumé, la version de Victor Cousin semblait être parfaite pour Erik Satie. Toutefois, la relation entre le texte et la musique fut si bien établie qu'il est difficile pour plusieurs de comprendre le véritable message. Lorsqu'on considère seulement le choix de la traduction, nous ne pouvons pas comprendre entièrement le dessein souhaité par le compositeur. Afin de pousser la théorie d'un autoportrait plus loin, nous allons voir, dans la section suivante, comment le découpage du texte apporte un pullulement de parallèles sur la vie du compositeur en observant les différences entre le texte original et l'œuvre de Satie.

---

<sup>143</sup> Paul Collaer, *La Musique Moderne*, p. 147.

## Découpage du texte par Erik Satie – Parallèles

Il est difficile de savoir si Satie connaissait la vie de Socrate de façon approfondie. Cependant, James Harding affirme que le compositeur, durant sa jeunesse, excellait particulièrement dans les domaines de l'histoire et des grands classiques littéraires. Il a probablement été en mesure de faire plusieurs analogies avec les informations fournies dans les *Dialogues* ainsi qu'avec ses propres connaissances générales à ce sujet. Certains détails de la vie de Socrate ressemblent étrangement au vécu du compositeur. Selon Alfred Edward Taylor, spécialiste de la vie de Platon, Socrate portait toujours le même habit et était qualifié d'homme marginal, autant d'un point de vue mental que physique<sup>144</sup>. En effet, tout comme le philosophe, Satie arborait toujours le même habit, qu'il possédait en dizaine d'exemplaires : « lorgnons, barbe taillée en pointe, melon, parapluie, veste étriquée, pantalon trop court et guêtres poussiéreuses<sup>145</sup>. » Cet habit lui a donné certes des airs d'un professeur d'Université mais a témoigné de son plus fervent désir de demeurer original. De plus, Alfred Edward Taylor ajoute que Socrate était un « excentrique divertissant, une combinaison d'un pédant, polémiste, libre penseur et nécromancien<sup>146</sup>. » Cette réputation convient parfaitement à Erik Satie qui tenait à rester provocant tout en gardant une certaine humilité trahie par ses paroles et ses gestes. Personnage extrême, Satie a été aimé ou détesté sans équivoque. Socrate a été jugé et condamné pour corruption et aliénation de la jeunesse. Satie a été accusé pour diffamation et est devenu le père spirituel d'un groupe de jeunes musiciens voulant rompre avec l'esthétique

---

<sup>144</sup> « From his earliest days, Socrates must have been something of what we call an 'oddity', both physically and mentally ...In his manhood he used to wear the same single garment winter and summer, and habitually went barefoot,even, according to Plato, in the rigours of a winter campaign. » Alan M. Gillmor, *Erik Satie*, p.220

<sup>145</sup> Anne Rey, *Erik Satie*, p. 7

<sup>146</sup> « An amusing eccentric, a combination of pedant, paradox-monger, free-thinker, and necromancer... » Alan M.Gillmor, *Erik Satie*, p.220

musicale française jugée désuète par le *Groupe des Six*. Bien qu'on ait tenté d'attribuer une esthétique propre au groupe, on a tôt fait de constater qu'il s'agit d'un imbroglio. On les critiquait en affirmant qu'ils n'étaient que « de joyeux compagnons ne rêvant plus que de music-hall et vouant leur talent à la plaisanterie et la drôlerie<sup>147</sup>. » Bien que les idées étaient semblables, chacun des compositeurs reliés au *Groupe des Six* souhaitait s'émanciper singulièrement. À ce sujet, Erik Satie cita dans le journal *Le Coq* qu'il ne souhaitait en aucun cas devenir le prophète d'une esthétique : « Le satisme ne saurait exister. On m'y trouverait hostile. En art, il ne faut pas d'esclavage. Je me suis toujours efforcé de dérouter les suiveurs, par la forme et par le fond, à chaque nouvelle œuvre. C'est le seul moyen, pour un artiste, d'éviter de devenir chef d'école, c'est-à-dire pion<sup>148</sup>. » Tout comme Socrate, Erik Satie ne souhaitait en aucun cas aliéner ses pairs. Il n'imposait pas ses idées et préférait vivre une vie d'ermite. D'ailleurs, le compositeur a éprouvé de la difficulté à garder ses amis puisque sa personnalité fantasque fut parfois difficile à tolérer. Socrate a toujours refusé le luxe et la richesse. Erik Satie a vécu dans la pauvreté toute sa vie. Déjà, on observe maintes caractéristiques analogues rapprochant le compositeur au statut du philosophe sage et aguerri et ce, seulement avec des faits contextuels.

En premier lieu, nous allons voir en quoi les coupures effectuées par le compositeur peuvent nous paraître comme un autoportrait. Le découpage exécuté par Erik Satie change l'optique de l'œuvre élaborée par Victor Cousin. Lorsqu'on parcourt le livret (**Annexe 1**), on constate qu'il ne reste plus d'évidences claires sur la présence d'un contenu philosophique. De plus, Erik Satie a retiré tous les passages qui démontrent un lyrisme un peu trop manifeste. Il semble y avoir, pour

---

<sup>147</sup> Paul Collaer, *La Musique Moderne*, p. 149.

<sup>148</sup> *Le Coq*, n° 2, juin 1920, p.8.

chaque mouvement, une ambiance différente mais tout de même liée logiquement. Le premier tableau cherche à dresser un portrait du philosophe, le deuxième dépeint une scène quotidienne de la vie de ce dernier et le troisième raconte sa mort. Il est probable que les coupures ont servi à rendre le sujet principal sans équivoque.

**1- Portrait de Socrate (Le Banquet)** : Tel que mentionné dans la première section du chapitre, Erik Satie a utilisé une section particulière du Banquet, soit le dialogue d'Alcibiade. Celui-ci a dressé un portrait du philosophe Socrate dans le dessein de faire son éloge. *Le Portrait de Socrate* met en scène un long monologue qui dépeint Socrate de manière candide et sans équivoque. Les coupures faites par le compositeur nous donnent une impression d'éloignement de la part du narrateur puisque le héros principal semble absent de la scène. Il n'est pas mentionné dans le livret qu'il s'agit d'un banquet. Pour l'auditeur, il est conséquemment impossible, à moins de connaître l'histoire, de prétendre qu'Alcibiade fait des louanges devant une assemblée. C'est pourquoi le titre du premier tableau est analogue à ce que le livret dépeint, c'est-à-dire un véritable portrait du personnage. Dans le premier tableau, Erik Satie a supprimé tous les passages où Alcibiade dialogue avec Socrate de manière à créer un portrait. Il a également retiré un long fragment où le narrateur mentionne des événements très personnels en lien avec son interlocuteur. Ensuite, un passage précis attire l'attention lorsqu'on analyse de près le texte dans l'optique d'en faire un parallèle avec le compositeur lui-même :

Je prétends ensuite qu'il ressemble au satyre Marsyas [...] Celui-ci charmait les hommes par les belles choses que sa bouche tirait des instruments et autant en fait aujourd'hui quiconque répète ses airs ; [...] La seule différence, Socrate, qu'il y ait ici entre Marsyas et toi, c'est que sans instruments, avec de simples discours, tu fais la même chose...

Marsyas, dans l'extrait cité, est désigné comme un satyre. Ce dernier serait responsable de l'invention de la musique, selon les mythes phrygiens. Donc, Satie a pu mettre en évidence un passage mettant en exergue une comparaison du personnage principal avec une divinité responsable de la création musicale. Peut-être que le compositeur cherchait, d'une manière subtile mais présomptueuse, à vanter ses propres talents musicaux ? Erik Satie a observé sans doute une comparaison avec ce passage précis. Il se qualifiait lui-même d'homme médiocre mais considérait probablement sa façon de penser comme une inspiration pour plusieurs. Après tout, bien que pauvre, il était célèbre et ce, surtout grâce à ses paroles incisives et sa musique avant-gardiste, qui ont inspirés plusieurs artistes dont les jeunes compositeurs du *Groupe des Six*.

Finalement, lorsqu'on observe la scène dans son ensemble, il est facile d'associer le personnage d'Alcibiade au poète Jean Cocteau. Je propose une tentative d'un portrait ironique de ce dernier puisqu'Erik Satie était en brouille<sup>149</sup> avec lui après les événements reliés à l'élaboration du ballet *Parade*. Alcibiade était un jeune philosophe avide de pouvoir et de prospérité. Suivant Émile Chambry, celui-ci avait « les manières d'un homme qui se sait élevé au-dessus des autres ; il raille, mais sans aigreur ; il est frivole, il aime la popularité<sup>150</sup>. » Alcibiade exécute un éloge dans un but précis, celui d'obtenir quelque chose de la part de Socrate. Selon Amparo Vega, Alcibiade veut « la possession et la domination de la sagesse ; il prend la sagesse comme un objet et comme un objet susceptible d'être

---

<sup>149</sup> Il faut se rappeler que Satie et Cocteau furent en brouille en raison de conflits d'intérêts par rapport à l'élaboration du ballet *Parade*. Jean Cocteau fut jaloux du partenariat probant entre le compositeur et Pablo Picasso. Erik Satie fut également agacé par l'attitude de Cocteau tout au long de leur collaboration.

<sup>150</sup> Emile Chambry, *Le Banquet*, p. 27.

échangé<sup>151</sup>.» Rollo Myers va d'ailleurs renchérir sur l'analogie entre Alcibiade et Jean Cocteau : « Comme Socrate qui n'était pas indifférent au charme, à la brillante excentricité de l'Athénien Alcibiade, Satie n'échappait pas non plus à l'influence de cet autre enfant terrible de génie, le parisien Jean Cocteau<sup>152</sup>. » Avec la saga de *Parade*, qui a précédé l'élaboration de *Socrate*, Erik Satie se retrouvait dans une situation semblable où un jeune poète faisait l'éloge d'un compositeur dont la réputation était déjà préétablie afin d'en retirer un succès personnel. L'insistance et l'attitude générale de Jean Cocteau ne plaisaient guère à Erik Satie qui cherchait à se dissocier de lui. Cette représentation hypothétique du poète peut ajouter à l'interprétation biographique du compositeur.

**2- Sur les Bords de l'Ilissus (Le Phèdre)** : Tirée du Phèdre, la section médiane met en scène un dialogue entre Socrate et son fidèle, Phèdre. Ce mouvement est d'ailleurs le seul à représenter un échange verbal entre deux personnages. Contrairement au premier mouvement, Erik Satie n'a pas cherché à dresser le portrait du personnage ni à cibler un événement dramatique en particulier. Le compositeur a choisi une section qui dépeint le philosophe et son disciple en train de discuter de la beauté des lieux. Ceux-ci conversèrent également sur les mythes reliés aux endroits visités. La conversation banale entre deux interlocuteurs est d'ailleurs analogue au même principe employé dans l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy. Selon Anne Rey, « on pense, de très loin, aux échanges de répliques banales, extraites de la vie quotidienne, dans « Pelléas », et plus particulièrement à la scène 3 de l'acte IV<sup>153</sup>. » En effet, Debussy intitule la scène « Une fontaine dans le parc » et met en scène un enfant nommé Yniold qui cherche à soulever un quartier de roc et s'interroge sur les moutons qui sont tout près de lui.

---

<sup>151</sup> Amparo Vega, *Le premier Lyotard : philosophie critique et politique*, p.117

<sup>152</sup> Rollo Myers, *Erik Satie*, p. 80

<sup>153</sup> Anne Rey, *Erik Satie*, p.120

Pourtant, cette scène, contrairement au deuxième tableau de *Socrate*, n'est pas réellement banale puisqu'on imagine que les moutons se dirigent vers l'abattoir. On peut penser que le deuxième tableau d'Erik Satie est transitoire et sert de tapisserie pour ainsi « meubler » l'œuvre jusqu'au dernier tableau. Certes, le deuxième tableau ne représente aucunement le véritable sujet du dialogue original. Ce mouvement contraste avec le tableau précédent puisqu'il semble être neutre au niveau de l'intérêt porté envers Socrate. Ceci semble être une technique afin de mieux saisir la portée dramatique du premier et, éventuellement, du troisième mouvement qui va être le point culminant de l'œuvre<sup>154</sup>. Le fait de discuter de sujets plus neutres est peut-être une façon de rendre le philosophe davantage « accessible ». Elles permettent de créer une idée différente d'un personnage qu'on a tendance à diviniser. Contrairement au premier mouvement, le second nous présente Socrate est un personnage principal. En effet, les *Bords de l'Ilissus* est le seul tableau où Socrate est entendu et ce, à travers tout le mouvement. Ironiquement, les dialogues présentés ne sont pas conformes à ceux vantés par Alcibiade précédemment. De plus, le livret du deuxième mouvement ne laisse aucunement présager ce qui va se produire dans la troisième section de l'œuvre...

**3- Mort de Socrate (Le Phédon)** : Le dernier tableau est le point culminant et la le paroxysme dramatique de l'œuvre d'Erik Satie. Le troisième mouvement nous est présenté comme un discours tiré d'un autre discours. Ce principe crée davantage une impression de distanciation de la part de l'interlocuteur, en l'occurrence Phédon, comparativement au premier tableau où on s'aperçoit, à la fin du mouvement, qu'il y a effectivement un lien direct entre Alcibiade et Socrate. Erik

---

<sup>154</sup> Il faut se rappeler que les deux hommes se rendent aux abords de la rivière Ilissus afin de profiter du beau temps. Ils discutent de la beauté des lieux mais également du mythe relié à l'endroit même, c'est-à-dire le mythe de Borée et d'Orithye.

Satie a retiré les éléments qui n'ont pas un réel intérêt dans l'histoire propre à la mort du philosophe. Par exemple, il est inutile pour l'auditeur de connaître les raisons pour lesquelles l'exécution a été retardée ainsi que combien de fidèles étaient présents à la mort du philosophe. Satie présente la suite des événements durant la journée même de l'exécution. Il a enlevé tous les moments qui évoquent des paroles sages de Socrate par rapport à la mort et à l'immortalité. Le côté philosophique a littéralement été extirpé pour que l'auditeur se concentre uniquement sur les événements reliés à l'exécution. Les seules paroles prononcées par Socrate sont reliées à la chevelure de Phédon et quelques louanges adressées à l'esclave ayant pris soin de lui à la prison. Ensuite, l'action aboutit à la prise du poison et, finalement, à la mort du philosophe. En guise de conclusion, Erik Satie a pris les dernières paroles de Phédon mais les a modifiées afin d'omettre les références à la temporalité :

**Livret original :** Voilà, Échécratès, quelle fut la fin de notre ami, de l'homme, nous pouvons le dire, le meilleur des hommes de ce temps que nous avons connu, le plus sage et le plus juste de tous les temps.

**Livret d'Erik Satie :** Voilà Échécratès, quelle fut la fin de notre ami....du plus sage et du plus juste de tous les hommes.

Avec ces dernières paroles modifiées, il peut être difficile pour nous d'identifier véritablement le personnage comme le philosophe de la Grèce Antique. Serait-ce une façon pour Erik Satie de projeter sa propre mort ? La prochaine section va

tenter d'expliquer cette possibilité d'attribuer une œuvre à un mécanisme de défense cognitif<sup>155</sup>, c'est-à-dire afin de consolider la thèse de l'autoportrait.

### **Conclusion - Le mécanisme de défense**

Suivant une analyse des analogies établies avec la vie d'Erik Satie, il faut maintenant s'interroger sur le processus ayant mené, si tel est le cas, aux choix précis du texte ainsi que sur les motifs cognitifs pouvant signifier que *Socrate* est un autoportrait abstrait, c'est-à-dire qui n'est pas apparent à première écoute. Tel qu'indiqué dans la littérature portant sur les psychopathologies, l'être humain, lorsqu'il est confronté à une situation engendrant une anxiété, met en branle des mécanismes de défense afin de consolider les émotions pour obtenir un certain contrôle. Selon Vincent Mark Durand, « nous mettons tous, de temps en temps, nos mécanismes de défense en branle<sup>156</sup>. » Plusieurs types de mécanismes peuvent être sollicités mais, dans le cas d'Erik Satie, il s'agit probablement de la *sublimation*. Durand définit cette notion en affirmant qu'elle rend possible le transfert d'énergie dans une activité plus constructive. Dans le cas du compositeur, l'élaboration de l'œuvre en tant que telle agit comme un mécanisme de défense.

Ce concept n'est pas nécessairement unique puisque le même concept est utilisé par Maurice Ravel dans son œuvre *Daphnis et Chloé*. Dans le cas de Ravel, la sublimation consolide la libido du compositeur par rapport à un dogme sexuel applicable au dandysme, qui pourrait bien être le signe d'une sexualité dissimulée. Selon Michael J.Puri, la sublimation transcende un individu dans un état suprême. Pour Erik Satie, ce phénomène s'est produit suite à une volonté d'émancipation du système social dans lequel celui-ci s'est immuablement senti réprimé. Jean-Pierre

---

<sup>155</sup> Dans le domaine de la psychologie, un mécanisme de défense est un processus inconscient qui sert à contrôler nos émotions primaires dans un contexte où celles-ci sont affectées négativement.

<sup>156</sup> Vincent Mark Durant, *Psychopathologie : une perspective multidimensionnelle*, p. 26.

Armengaud associe l'image de Socrate à un état de « sublimation de la pureté », soit le « point de rencontre et d'équilibre du corps et de l'esprit, lieu de l'expression d'une émotion contrôlée, filtrée et bénéfique parce que distanciée, signifiante et sereine<sup>157</sup>. » Le texte de Victor Cousin, avec son réalisme, a probablement interpellé le compositeur de manière à s'accepter lui-même. « Il lui sert de catharsis à sa vie de petites misères ». <sup>158</sup> Satie, ayant été marginalisé par son incapacité à s'intégrer proprement dans la société, a utilisé *Socrate* pour se projeter dans une position utopique de confiance. Elle passe en revue son œuvre et agit comme un testament musical.

*Socrate* est une œuvre qui a permis à Satie d'exprimer ses sentiments d'une manière socialement acceptable. Par contre, puisque l'œuvre représente une évasion de courte durée pour le compositeur, on peut penser qu'il a mis en branle un autre mécanisme de défense, le *déni*. Selon Vincent Mark Durand, le déni est « un mécanisme par lequel le sujet réagit aux conflits émotionnels ou aux facteurs de stress en refusant de reconnaître la présence de certains aspects extérieurs douloureux ou certaines expériences subjectives douloureuses pourtant apparentes pour autrui<sup>159</sup>. » Si on suit cette hypothèse, le compositeur ne s'est jamais accepté lui-même et a probablement obtenu une satisfaction de courte durée lors de son travail sur *Socrate* puisqu'il n'a jamais affirmé son opinion sur les véritables motivations l'ayant poussé à écrire son œuvre de cette manière. Il n'a pas su comment affronter certaines situations et se contraignit à la solitude pour survivre. Même les correspondances d'Erik Satie demeurent nébuleuses et n'affirment rien puisque le compositeur sut développer des habiles stratégies d'évitement. D'ailleurs, la peur semblait asservir le compositeur. Ce dernier ne décacheta pas

---

<sup>157</sup> Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, p. 571.

<sup>158</sup> «*Ibid.*», p. 574.

<sup>159</sup> Vincent Mark Durand, *Psychopathologie : perspective multidimensionnelle*, p.27.

toujours les lettres qu'il reçut. Personnellement, je propose que Satie a eu peur de démontrer sa vraie personnalité aux gens qui l'entouraient. Il est difficile cependant d'affirmer s'il s'agit d'un complexe d'infériorité ou bien d'un trouble de personnalité puisqu'aucun diagnostic ne fut apposé.

Déjà, en 1917, Erik Satie devait sentir son état de santé s'aggraver peu à peu. L'alcool comme seul remède contre les obstacles de sa vie tumultueuse, il s'affaiblissait avec un foie meurtri par les excès. Sentait-il la mort s'approcher en écrivant une œuvre qui sous-entend curieusement la mort d'un homme qui lui ressemble sous plusieurs aspects ? Bien sûr, l'histoire de Socrate, digne et touchante, a su bouleverser les gens de la même façon que la mort étrange et soudaine de Satie. D'ailleurs, plusieurs ont comparé Satie avec Socrate après suivant son décès. Charles Koechlin ajoute qu'il ne faut pas se surprendre à trouver des caractéristiques similaires entre Satie et les gens de la Grèce Antique. Selon lui, l'humour de Satie est « empreint d'expressions incompréhensibles pour les imbéciles<sup>160</sup>. »

En conclusion, la traduction de Victor Cousin a su apporter à l'œuvre *Socrate* un côté profondément humain. De surcroît, Satie a pu modifier le texte de façon à créer un portrait d'un personnage qui peut se faire habilement passer pour lui. Certes, le texte n'est pas le seul élément pouvant confirmer la présence d'un autoportrait. Le côté musical est une valeur ajoutée, d'autant plus que nous allons observer comment le compositeur a su utiliser des techniques cubistes pour créer un autoportrait musical analogue au collage.

---

<sup>160</sup> Charles Koechlin, *Erik Satie, ReM*, p.203-204.

## Chapitre 3 – Autoportrait cubiste

*Je n'attaque ni ne glorifie personne  
J'abandonne même...aujourd'hui l'ironie qui m'est coutumière.  
Erik Satie*<sup>161</sup>

### Introduction

Après avoir effectué l'analyse littéraire de l'œuvre *Socrate*, il est indéniable qu'une possibilité d'autoportrait soit vraisemblable puisque de nombreux parallèles entre Erik Satie et le philosophe ont été établis à travers le livret et le contexte général. Ensuite, la prochaine étape est d'aborder une stratégie en lien avec l'herméneutique<sup>162</sup> de manière à faire une comparaison entre l'esthétique cubiste et la composition musicale de *Socrate*. Celle-ci servira à prouver comment une démonstration musicale cubiste peut démontrer un autoportrait. La littérature demeure limitée quant à la signification exacte de *Socrate* et l'œuvre ne peut être comparée avec aucune autre composition de l'époque puisque Satie mit au point une œuvre musicale unique. L'appellation de l'œuvre ajoute à cette ambiguïté puisqu'Erik Satie indiqua que *Socrate* est décidément un *drame symphonique*. Néanmoins, ceci est équivoque puisque l'effectif orchestral est minime<sup>163</sup> et, comme nous allons voir, aucun paroxysme volontaire n'est présent dans l'œuvre, même dans les moments où le livret fait valoir des scènes tragiques. Le troisième

---

<sup>161</sup> Tirée d'une conférence intitulée *L'Esprit Musical*, donnée à Bruxelles et à Anvers en mars 1924.

<sup>162</sup> Dans l'ouvrage *Perspective de l'esthétique musicale : entre théorie et histoire*, Alessandro Arbo définit l'herméneutique selon la théorie élaborée par le musicologue et pionnier de l'étude de la signification musicale, Hermann Kretzschmar. « L'herméneutique consiste donc pour lui une pratique de décryptage de la musique, qui vise à découvrir le sens caché et les idées que recèle la forme. » p. 159.

<sup>163</sup> Deux versions de *Socrate* sont disponibles. La première est destinée au piano et à la voix tandis que la deuxième est attribuée à un orchestre de chambre. L'orchestration est réduite, seulement quelques instruments sont nécessaires: flûte, hautbois, cors français, cors anglais, clarinette, basson, trompette, harpe, timbales et cordes. En Amérique du Nord, il est pratiquement impossible de la retrouver à moins de la commander outre-mer. La thèse ci-jointe se base principalement sur la version pour voix et piano et certains extraits de la partition orchestrale serviront d'exemples.

chapitre va chercher à examiner le cadre de l'avènement du cubisme puisque cet élément concorde avec le contexte social et culturel d'Erik Satie. Puis, les notions principales reliées à l'esthétique cubiste seront expliquées de manière à maximiser la compréhension des parallèles entre *Socrate* et l'esthétique cubiste. Subséquemment, le contexte reliant Erik Satie aux cubistes sera développé dans l'intention de soutenir la forte influence de ce mouvement artistique. Il sera également question de discuter des relations privilégiées entre le compositeur et deux cubistes illustres, Pablo Picasso et Georges Braque ainsi que de leur influence sur l'approche stylistique du compositeur. Dans le cadre d'une approche herméneutique dans le dessein d'accomplir une analyse comparative entre le langage musical et les techniques d'art visuel, nous allons délaissier le côté harmonique de manière à nous concentrer davantage sur la structure de *Socrate*, c'est-à-dire l'organisation formelle. Je tenterai alors de prouver comment celle-ci va tenir comme axiome des principes cubistes, cherchant donc à prouver que l'autoportrait musical de Satie est caché sous des concepts analogues aux méthodes de collages cubistes. Pour Marc Bredel, *Socrate* est une « esthétique de la litote », pour Vincent Lajoinie c'est une « tapisserie lyrique ». Je tenterai personnellement de mettre en évidence que *Socrate* est un « autoportrait cubiste ». Ce qui nous intéresse conséquemment ici, c'est l'emploi d'une mentalité cubiste transférée dans un contexte musical.

## Langage musical de l'œuvre *Socrate*

### 1-Drame symphonique

Dans cette section, deux principes importants inhérents à *Socrate*, soit le genre musical associé<sup>164</sup> et l'appellation fournie par le compositeur au bas du titre<sup>165</sup>, seront décrits afin de comprendre davantage le contexte musical. Premièrement, pourquoi Erik Satie a-t-il voulu désigner son œuvre comme un drame symphonique ? Le compositeur a certainement désiré dérouter les attentes avec cette attribution. L'œuvre ne comprend aucun paroxysme dramatique et suit une ligne musicale plutôt neutre. À l'avenant, les nuances employées dans *Socrate* sont languissantes et aucun des trois mouvements n'évoque une intensité excessive. Ceux-ci ne démontrent aucune véhémence et l'absence de contrastes est saillante. Le contrepoint employé est comparable à l'absence d'intensité puisque les harmonies et les timbres sont modestes et pudiques. Il s'agit de l'antipode même des harmonies tranchantes et outrancières présentes dans le répertoire impressionniste de Claude Debussy si fortement en vogue en France durant la Grande Guerre. C'est d'ailleurs dans *Socrate* que le compositeur a utilisé pour la première fois (officieusement) la « musique d'ameublement<sup>166</sup> », une musique dépouillée comparable à un fond sonore. Souvent, on associe l'ajout d'éléments au talent du compositeur. Dans le cas d'Erik Satie, l'expérience dépasse le talent puisqu'il permet au compositeur de retirer l'excès.

Comment peut-on alors associer *Socrate* à un genre symphonique ? La présence de motifs récurrents dans les différentes parties instrumentales est une

---

<sup>164</sup> Drame Symphonique

<sup>165</sup> Récit en lisant

<sup>166</sup> Comme nous le verrons plus tard dans le chapitre, *Socrate* serait à l'origine de cette fameuse esthétique de la musique en tant que « produit industriel ». Celle-ci, selon Erik Satie, peut servir de fond sonore et perd son état.

caractéristique propre aux œuvres symphoniques. De surcroît, le drame est situé non pas dans le contenu harmonique, mélodique ou contrapuntique mais dans la forme et la structure. La continuité des événements qui mènent à la mort de Socrate dans la troisième partie demeure un exemple de cette manifestation dramatique. Paul Collaer est sans doute le musicologue ayant le mieux décrit l'œuvre Socrate en tant que « drame symphonique ». Ce dernier affirme qu'un « drame symphonique, c'est l'opposé de *Symphonie dramatique*. Ce n'est plus la symphonie qui est imprégnée par le drame et se soumet à sa progression et à son dynamisme : c'est le drame qui s'exprime selon les lois d'une structure musicale purement symphonique. »<sup>167</sup> Donc, les éléments dramatiques se retrouvent dans la construction de l'œuvre, se rapportant aux œuvres symphoniques. Le drame se situe dans le contenant plutôt que le contenu. Curieusement, ce phénomène pourrait rapprocher Satie de Richard Wagner, son paradoxe esthétique, qui composait des drames mis en musique. Par contre, le traitement du contenu diffère et c'est ce qui rend la musique de Satie si unique. En résumé, la structure musicale correspond au genre avec ses principes de base mais le contexte est altéré par le contenu réel de l'œuvre.

## **2-Récit en lisant**

Erik Satie nous présente un « récit en lisant ». Lorsqu'on tente de définir le genre par rapport au contenu, on constate qu'il s'agit davantage d'une mélodie accompagnée d'un orchestre plutôt que d'une symphonie. Les viennois comme Alban Berg et Arnold Schönberg ont développé divers *lieder*<sup>168</sup> avec orchestre, s'apparentant avec le genre exploité par Satie. Assurément, on retrouve des ressemblances entre la mélodie de *Socrate* et le principe du parlé-chanté viennois.

---

<sup>167</sup> Paul Collaer, *La Musique Moderne*, p. 147.

<sup>168</sup> Selon Ulrich Michels, le *lieder* « désigne un poème dont les strophes ont la même structure (nombre de vers et de pieds), sur le plan musical, la mise en musique d'un tel texte. » Ulrich Michels, *Guide Illustré de la musique*, p.117

Vincent Lajoinie ajoute qu' « en effet, l'hypothèse d'une influence outre-Rhin ne semble pas exclue, et particulièrement celle du *Pierrot Lunaire* de Schönberg, dont Satie avait au moins entendu parler – soit par Varèse, soit par Stravinsky<sup>169</sup>. » Le *Sprechstimme* (voix parlée) est une synthèse entre le mélodrame et la chanson. Chaque note suit un rythme rigoureux afin de créer une impression de dialogue.

Une influence beaucoup plus proche de l'entourage d'Erik Satie semble être un précurseur à la technique vocale utilisée par le compositeur. Une analogie du style vocal avec *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy est également plausible. Selon Vincent Lajoinie, « le traitement vocal de *Socrate* reste sans doute incroyablement plus proche de la prosodie déclamée de *Pelléas*, et, malgré les radicales divergences esthétiques séparant les deux œuvres, il est fort probable que Satie se soit involontairement souvenu de la leçon du "Bon Claude".<sup>170</sup> »

Pourtant, Erik Satie a pu inspiré d'une tradition très répandue en France : l'interprétation de la tragédie grecque. Cette hypothèse est celle que je qualifie de plus plausible car le compositeur chercha tout de même à se distancier de l'esthétique de Claude Debussy. Le contexte social est certes un facteur qui sut éveiller en Satie un désir d'évoquer l'hellénisme tout au long de sa carrière de compositeur. Au 19<sup>e</sup> siècle débuta ce que Patricia Vasseur Legangneux qualifiait de « miracle grec ». Avec la laïcisation de l'Europe en général, l'humanisme occupa une place de choix par rapport au christianisme. La Grèce Antique s'appuya fortement sur diverses notions visant à éclairer les gens. L'impérialisme de la religion s'estompa doucement pour laisser place à un imaginaire fondé sur les domaines du théâtre, de la démocratie et de la philosophie. La France est d'ailleurs

---

<sup>169</sup> Vincent Lajoinie, *Erik Satie*, p. 327.

<sup>170</sup> Vincent Lajoinie, *Erik Satie*, p. 327.

allée se baser sur le système grec et vit l'avènement de cette idéologie comme une libération semblable à celle du Siècle des Lumières. Bien sûr, ce phénomène a grandement influencé la culture et les grands salons parisiens du tournant de siècle comme celui de la Princesse de Polignac. Ceux-ci sont allés encourager l'hellénisme autant d'un point de vue idéologique que culturel. La tragédie grecque a ramené en France la liberté de penser et la richesse des connaissances. Immanquablement, l'Antiquité semblait être un synonyme de liberté et son influence a grandement marqué Erik Satie.

### **Principes cubistes fondamentaux**

Au préalable, afin de réaliser des parallèles esthétiques entre *Socrate* et le cubisme, il est important de définir les notions principales associées à l'esthétique cubiste. Tout d'abord, le contexte de l'élaboration du mouvement pictural nous servira à comprendre les motifs sociaux ayant conduit à la création d'un courant artistique révolutionnaire qui va désormais changer la façon dont l'art sera perçu.

### **Contexte - Le cubisme en tant qu'expression humaniste**

Le cubisme est tout d'abord un courant pictural provenant d'un mécontentement général des mentalités scientifiques de l'époque. Ce mouvement artistique fut surtout développé entre les années 1907 et 1914 et a agi comme une pierre angulaire dans le paysage de l'Art visuel au vingtième siècle. Tel qu'indiqué par Elke Buchholz, « l'aventure du cubisme s'entend comme une expérience par laquelle l'artiste cherche en grande partie à se détacher du modèle fourni par la nature <sup>171</sup>. » Pablo Picasso et Georges Braque demeurèrent les instigateurs principaux du cubisme. La première œuvre ayant marqué le monde de l'Art contemporain est *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)* par Pablo Picasso, peinte en 1907. Celle-ci choqua profondément et devint un point tournant. Par contre, la première

---

<sup>171</sup> Elke Buchholz, *Pablo Picasso*, p. 34

œuvre à être qualifiée de « cubiste » fut peinte par Georges Braque. Ce dernier fut le promoteur de plusieurs principes cubistes. Ses œuvres eurent souvent été le point de départ des progressions artistiques du mouvement. Mark Antliff affirme que *Maisons à L'Estaque*, œuvre peinte en 1908, a été « à juste titre considérée comme la première peinture cubiste, notamment en raison de la critique de Louis Vauxcelles qui utilisa pour la première fois le terme de « cubes<sup>172</sup>. » Les cubistes ont cherché un moyen de simplifier l'Art et de le rendre plus accessible. Ceci a été causé par la volonté de récuser les courants positivistes, matérialistes et déterministes<sup>173</sup>. En ce début de siècle, l'esprit scientifique a pris le dessus sur la subjectivité et la perception sensorielle. Le cubisme, contrairement à certaines

---

<sup>172</sup> Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, p. 56.

<sup>173</sup> La science fut, au tournant du siècle, un point d'assise pour toutes les théories philosophiques en vogue. La croissance de l'industrialisation et du système économique fut l'une des principales causes de l'élaboration de différents courants de pensées se rapprochant de l'esprit scientifique. Les trois concepts exprimés ci-dessus se rattachent tous aux mêmes thèmes communs : l'importance de la science et des mathématiques. Selon Jochen Schäfer, « le positivisme est une école philosophique dérivant ses principes de l'interprétation d'épreuves positives qui ont été vérifiées au sens des sciences physiques et naturelles. » Jochen Schäfer, *Positivisme et victoire sur le surnaturel – Maupassant et le fantastique*, Norderstedt, Grin Verlag, 2007, p.4.

Le positivisme se basait uniquement sur le contenu scientifique et mathématique. Désigné comme un ensemble de courants scientifiques, le positivisme stipulait qu'aucune certitude n'était possible sans des analyses et des expériences tangibles. De ce fait, l'intuition et la subjectivité sensorielle furent proscrites dans ce mode de pensée.

Le matérialisme énoncé dans cette thèse n'a aucun lien avec le matérialisme mis en pratique par la société actuelle. Il en convient que le matérialisme discuté ici est purement scientifique. Il s'agit d'un mode de discussion se basant sur les principes scientifiques. Tel qu'indiqué par Elme Marie Caro, « personne plus que nous n'est convaincu que la critique philosophique ne doit tirer ses motifs que de la science la plus désintéressée, et que nos polémiques ne doivent jamais être des réquisitoires. » Elme Marie Caro, *Le matérialisme et la science*, Paris, Librairie Hachette, 1867, p. 71.

Finalement, le déterminisme questionne surtout l'idéologie de la liberté. Alfred Fouillée atteste que « ce courant de pensée explique des actes sous le rapport de leurs antécédents chronologiques, de leurs motifs et de leurs mobiles. » Alfred Fouillée, *La liberté et le déterminisme*, Paris, Félix Alcan, 1884, p.2.

La causalité est, dès lors, la base de cette philosophie et les justifications sont souvent assurées par des principes physico-mathématiques.

croyances populaires, n'était pas seulement un mouvement artistique mais bien une philosophie humaniste. Ce courant pictural a provoqué, en outre, une révolution philosophique en lien avec la question fondamentale suivante : qu'est-ce que l'homme ? Albert Gleizes, fondateur et théoricien cubiste, a affirmé que le mouvement pictural cherche à répondre à cette question en permettant à l'espèce humaine de reprendre conscience sur l'humanisme en réponse à « l'aggravation de la mentalité actuelle<sup>174</sup>. » Afin de lui donner « une autre base à la mentalité<sup>175</sup> », le peintre fait appel à la subjectivité et à aux capacités sensorielles de manière à comprendre le monde qui l'entoure. Le cubisme est la réintroduction de l'esprit critique face à son « moi », à sa propre façon de percevoir le monde. Bien sûr, ce mouvement artistique a dénoncé les conventions traditionnelles basées sur la Renaissance avec ses formes régulières, sa perspective impeccable, ses couleurs réalistes et son côté élitiste. De plus, les peintres qui adhèrent à ce mouvement ont utilisé des principes réfutant l'esprit scientifique élitiste en vogue afin de briser les formes conventionnelles, d'annihiler les barrières préétablies et d'augmenter les possibilités de perception basées sur les sens comme l'aspiration personnelle et l'intuition. Bien entendu, toute cette révolution a provoqué un tohu-bohu dans la communauté artistique et a conduit à de nombreux débats. Toutefois, pour des gens marginaux et marginalisés comme Erik Satie, l'avènement du cubisme signifiait une certaine libération artistique qui a brisé les conventions comme le compositeur a toujours voulu faire.

---

<sup>174</sup> Albert Gleizes, La puissance du cubisme, p.288.

<sup>175</sup> «*Ibid.*», p.288.

## Caractéristiques cubistes

Le cubisme, tout au long de son évolution, a subi diverses mutations. De manière à comprendre les diverses techniques et concepts reliés au mouvement et, éventuellement, son impact sur Erik Satie, la section présentera des notions propres au cubisme durant les années de la composition de *Parade* et *Socrate*. À cette époque, le cubisme synthétique était en vogue. Selon Elke Buchholz, cette forme de cubisme comprenait « de grandes formes abstraites cohérentes et des zones colorées pour former des compositions dans lesquelles on pouvait identifier les objets grâce à certains indices matériels (par exemple le contour ventru d'une guitare)<sup>176</sup>. » L'expérimentation des diverses formes est venue souligner des principes esthétiques généraux qui doivent être définis puisqu'ils seront utilisés plus tard dans cette thèse.

1- **Assemblage des formes : le collage** : Suite à ses expérimentations avec les formes, Pablo Picasso a mis au point une technique d'assemblage nommée *collage*. L'idée principale derrière cette notion est d'intégrer des éléments réels dans un tableau comme du carton, des journaux, des partitions de musique ou des cartes. Le but est d'accentuer la subjectivité, les perspectives et multiplier les possibilités d'expérimentations sensorielles. Le collage présente une mise à plat de diverses dimensions, ce qui peut être paradoxal. Notre vision peut être régressée vers une perspective en deux dimension mais peut également percevoir une troisième dimensions «réelle» avec, par exemple, des objets qui ajoutent une épaisseur à la toile. De cette façon, le collage peut démontrer diverses perspectives et ajouter de la profondeur à une œuvre. Cette technique est toujours d'actualité car elle nous permet de s'exprimer en toute liberté avec les matériaux de notre choix.

---

<sup>176</sup> Elke Buchholz, *Picasso*, p.35

- 2- **Décomposition** : L'esthétique cubiste, depuis son avènement, apporte comme élément principal la décomposition d'une réalité. L'altération d'une image en diverses formes géométriques avec des perspectives diverses produit plusieurs réalités indépendantes. Une image peut être vue de différentes manières selon notre point de vue. Une seule illustration peut dévoiler divers angles successifs donnant l'impression d'une mobilité. Ceci atteste de l'importance du temps et de l'espace dans l'idéologie cubiste, c'est-à-dire le principe de la simultanéité, où « différents moments peuvent être représentés au sein d'un même tableau<sup>177</sup>. »
- 3- **Quatrième dimension** : La notion de la quatrième dimension est connexe à la décomposition. L'espace cubiste, c'est-à-dire tout ce qui englobe la perception et la déformation, affiche une nouvelle perspective. Selon Mark Antliff, la quatrième dimension est « un concept évoqué pour justifier les déformations subies par les figures et les distorsions d'échelle<sup>178</sup>. » Ainsi, les possibilités demeurent infinies. En citant Apollinaire, Mark Antliff ajoute que les cubistes ont pu « se débarrasser de la perspective, de ce dispositif infaillible pour rétrécir les choses afin de créer une nouvelle sorte d'espace pictural ordonné en réponse à des sensations primitives d'intuition et de désir<sup>179</sup>. »

En résumé, les cubistes ont su trouver une esthétique pouvant leur permettre d'élargir leurs horizons. Une indépendance était nouvellement acquise grâce à un courant artistique plus subjectif et intuitif qui allait décupler les possibilités et les empêcher de se restreindre dans un cadre élitiste. Sont-ce les principes énoncés ci-dessus qui vont s'apparenter à la « sensibilité moderne » nouvellement retrouvée

---

<sup>177</sup> Mark Antliff, *Cubisme et culture*, p.71.

<sup>178</sup> «*Ibid.*», p.75.

<sup>179</sup> «*Ibid.*», p.76.

par Erik Satie ? Nous allons bientôt voir comment cette comparaison peut être exacte.

### **Erik Satie et les cubistes**

D'abord, il est indéniable qu'Erik Satie a subi une influence des cubistes car ceux-ci sont de la même époque. Selon Stefania Guerra Lisi, le compositeur a été le « musicien contemporain des cubistes<sup>180</sup>. » Certes, je n'irais pas jusqu'à dire que le compositeur a été purement cubiste dans son approche stylistique musicale. Néanmoins, son intérêt pour ce mouvement artistique est sans équivoque. Le compositeur a révélé une sensibilité à l'égard de cette esthétique qui n'a pas cessé de prendre de l'expansion depuis son avènement en 1907. Erik Satie entretenait déjà à cette époque une amitié profonde avec les deux membres fondateurs du mouvement cubiste, Georges Braque et Pablo Picasso. Toutefois, les multiples passages à Montparnasse ont permis au compositeur de rencontrer d'autres figures illustres appartenant au même courant artistique dont Juan Gris, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Léger et Marcel Duchamp. Erik Satie a baigné dans un environnement propice au développement d'un nouveau style inspiré de diverses caractéristiques propres à la « sensibilité moderne » que le compositeur associait à ses « amis cubistes<sup>181</sup>. » La compagne de Picasso, Fernande Olivier, a d'ailleurs affirmé que l'« unique personne que j'ai entendue raisonner clairement et simplement du cubisme ce fut Erik Satie<sup>182</sup>. » La section suivante présente une description sur les relations amicales entre le compositeur et deux peintres importants qui ont beaucoup œuvré dans la diffusion de l'esthétique cubiste : Pablo Picasso et Georges Braque.

---

<sup>180</sup> Stefania Guerra Lisi, *Les styles prénatales dans les arts et dans la vie*, p. 159.

<sup>181</sup> Éléments cités de la lettre d'Erik Satie à Henry Prunières, le 3 avril 1918, *Correspondance presque complète*, p.325.

<sup>182</sup> Tel que cité par Ornella Volta dans *l'Ymagier d'Erik Satie, s.i.c.* p. 65.

## **Pablo Picasso (1881-1973)**

La rencontre entre Erik Satie et Pablo Picasso a eu lieu lors de la première Grande Guerre, en 1916<sup>183</sup>. Des amis communs, Misia Edwards<sup>184</sup> et Henri-Pierre Roché<sup>185</sup> ont contribué à la rencontre du peintre et du compositeur durant l'été 1916. Dès le mois de septembre, Picasso et Satie ont débuté le travail de *Parade*<sup>186</sup>, sous la tutelle de Jean Cocteau. L'élaboration de l'œuvre a d'ailleurs été un apprentissage pour Erik Satie puisqu'il a travaillé de concert avec Pablo Picasso et s'est alors inspiré des décors et costumes du peintre afin de créer une musique que Guillaume Apollinaire comme «étonnamment expressive, si nette et si simple».<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup> En mai 1916, un concert présentant des œuvres d'Erik Satie eut lieu au salon de Germaine Bongard, peintre et sœur du célèbre couturier Paul Poiret. Le concert était organisé par Picasso lui-même et Henri Matisse.

<sup>184</sup> Nommée Marie-Sophie-Olga-Zebaïde de Godebska, Misia Edwards était une femme d'influence et a été un personnage fort important pour le tournant du siècle. Elle aurait été la seule femme à avoir exercé une influence sur le directeur des Ballets Russes, Sergei Diaghilev. Ses mariages avec des personnages illustres dont Thadée Natanson (*La Revue blanche*) Alfred Edwards (journal *Le Matin*) et le peintre José-Maria Sert ont élargi son cercle considérablement. Elle aurait rencontré Erik Satie lors d'un « dimanche de la rue d'Athènes » et aurait présenté ce dernier à Diaghilev. Elle est également responsable de la caution d'Erik Satie, lui évitant conséquemment la prison.

<sup>185</sup> Henri-Pierre Roché était considéré comme un homme brillant. Il était un amateur de sport, dont la boxe, et il a été diplômé en Sciences politiques. Il était également écrivain, journaliste et critique.

<sup>186</sup> Ballet réaliste composé en 1917 pour les Ballets Russes de Sergei Diaghilev. Le livret est de Jean Cocteau, la musique d'Erik Satie, les costumes et décors de Pablo Picasso et la chorégraphie de Léonide Massine. Cette œuvre a causé tout un émoi au sein de la communauté française puisqu'il était le point de départ de ce qu'Apollinaire qualifiera d'Esprit Nouveau, ou surréalisme. La musique présentée par Erik Satie sera singulière. Tel que mentionné par Vincent Lajoinie, « le désir de travailler avec rigueur et netteté la matière brute, l'opposition entre l'espace-plan et celui à trois dimensions, propre aux peintres de Montmartre et de Montparnasse, se retrouve bel et bien sous une forme à peine transposée dans *Parade*, où ne subsiste aucune " sauce orchestrale", et où le décalage entre l'Art et le réel est stylisé par le contraste entre les idées musicales et les séquences de "durée pure", qui n'ont d'autre but que de mesurer le temps qui passe. » Le ballet mettra en scène une foire avec plusieurs personnages rocambolesques dont un prestidigitateur chinois, une petite fille américaine et un acrobate.

<sup>187</sup> Catherine Miller, *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le groupe des six : rencontres poético-musicales autour des mélodies et des chansons*, p.139.

Le compositeur ne s'est donc pas basé sur d'autres genres musicaux mais bien sur des courants picturaux. Avec *Parade*, le compositeur a établi une simplicité nouvelle ainsi qu'un réalisme troublant qu'il utilisera dans *Socrate*. Dans son manifeste, *Le Coq et l'Arlequin*<sup>188</sup>, Jean Cocteau a présenté l'esthétique musicale sommaire d'Erik Satie ainsi : « Écoeuré de flou, de fondu, de superflu, des garnitures, des passe-passe modernes, et souvent tenté par une technique dont il connaît les moindres ressources, Satie se privait volontairement pour tailler en plein bois, demeurer simple, net, lumineux<sup>189</sup>. » Picasso, quant à lui, transposait la simplicité moderne dans ses décors et costumes. Durant les années de *Parade*, Picasso a vogué dans une ambivalence artistique. Ce dernier a cherché à expérimenter des nouveaux moyens d'expression artistique en s'inspirant des grands maîtres dans le dessein d'exploiter un tournant néoclassique. De 1916 à 1925, le peintre a voulu équilibrer son art en utilisant fréquemment le portrait. Il a accordé beaucoup plus d'importance aux contours, aux lignes et aux proportions. Cela dit, l'élaboration des décors et des costumes de *Parade* a mis en application des techniques tirées de la révolution cubiste. Par exemple, les costumes de *Parade* utilisaient les principes propres au mouvement artistique avec une déstructuration des formes (**Fig.2**). La chorégraphie de Léonide Massine a été créée de manière à correspondre aux costumes ce qui rendit la gestuelle excessivement compliquée compte tenu de la rigidité des accoutrements. La musique d'Erik Satie a bien su traduire l'esprit cubiste avec la présence de bruits aguichants (sirènes, machines à écrire) et la superposition de motifs avec une juxtaposition de plans musicaux.

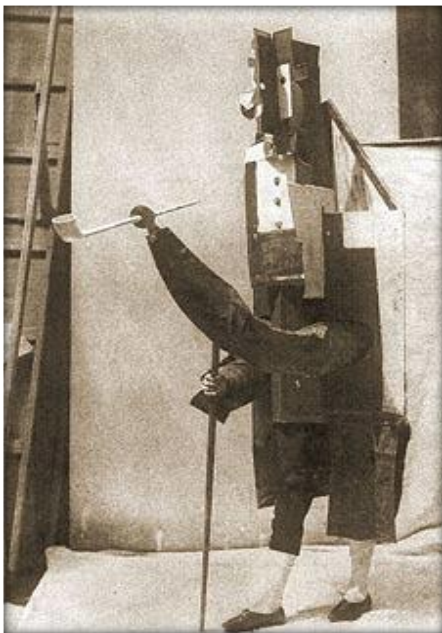
---

<sup>188</sup> *Le Coq et l'Arlequin* est un outil de propagande sous forme d'essai publié par Jean Cocteau en 1918, semblable aux tracts futuristes. Il s'agit d'un « livre-tract » qui prône une esthétique musicale particulière et fait la promotion d'une musique française axée sur le cirque, le music-hall et la musique accessible. Le tract dénonce la musique de Debussy, Wagner et Stravinsky.

<sup>189</sup> Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Éditions de la Sirène, 1918, p.38-39.

Cette technique sera utilisée dans *Socrate* mais a subi, comme nous le verrons plus tard dans le chapitre, une mutation.

La relation entre Erik Satie et Picasso a été prolongée jusqu'à la mort du compositeur. Le peintre était d'ailleurs au chevet de son compagnon. Tel qu'indiqué par Ornella Volta, « on a pu voir Picasso – généralement considéré, pourtant, comme « un grand égoïste »- venir lui changer, à l'hôpital, ses draps trempés<sup>190</sup>. » La **Figure 3** montre un portrait d'Erik Satie dessiné par Pablo Picasso en 1920.



*Fig. 2 : Costume d'un manager,  
Parade, 1917*



*Fig.3 : Erik Satie par Pablo Picasso,  
1920*

<sup>190</sup> Erik Satie, Correspondance presque complète, p. 1028.

## Georges Braque (1882-1963)

Tout comme l'amitié entre Picasso et Satie, la camaraderie du compositeur avec Georges Braque était issue de la relation d'Erik Satie avec Henri-Pierre Roché qui avait déjà une proximité avec le peintre. Roché était un amateur de boxe et la pratiqua, d'autre part, avec Braque. L'amitié entre Satie et le peintre s'est perpétuée jusqu'au décès du compositeur. Au demeurant, Braque a hérité du piano qui appartenait à Erik Satie suite à son décès. Ce dernier a préféré de loin discuter d'art visuel plutôt que de musique. C'est pour cette raison que Satie a été si apprécié de ses collègues peintres. Par ailleurs, selon Ornella Volta, les deux artistes sont devenus rapidement des « grands amis ». Durant la période embryonnaire de *Socrate*, Georges Braque était en convalescence après avoir été blessé<sup>191</sup> durant la guerre. Ce n'est qu'au milieu de l'année 1917 que celui-ci a repris ses activités créatrices. Il a également été le premier artiste cubiste à intégrer les instruments de musique dans ses peintures. Cette facette deviendra un aspect dominant de ce mouvement pictural. Braque sera, en 1912, le premier cubiste à utiliser le collage. Ensuite, en 1918, le peintre a souhaité modifier son approche afin de ne pas être associé à un cubisme poncif. Il a démontré une volonté d'utiliser un cheminement plus personnel et plus épuré. D'ailleurs, sa nature morte basée sur la partition *Socrate* d'Erik Satie (**Fig.4**) a manifesté cette nouvelle voie. On retrouve une simplicité propre à celle convoitée par le compositeur pour son drame symphonique. D'ailleurs, les deux œuvres suivent un parcours relativement parallèle et il est évident que Braque a trouvé chez Satie un analogue artistique. Bien que la technique du collage pouvait sembler désuète selon le parcours du peintre, elle a conséquemment été toujours présente mais subit une mutation qui la

---

<sup>191</sup> Georges Braque a subi une grave blessure à la tête lors de la guerre. Ce dernier a été mobilisé lors de la déclaration en 1914. Il n'a pu revenir en France qu'en 1917 suite à une réformation et une convalescence. Il va recommencer à peindre la même année qu'il va revenir en France, mais seulement un peu plus tard.

dépouille des excès. L'abstraction de décomposition est restée manifeste mais le collage n'était plus associé à tout ce qui est fantasque. Il est évident que Braque et Satie ont recherché une façon de déployer leur personnalité dans des œuvres qui ne divulguaient pas directement un portrait personnel.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

***Fig.4 Nature morte avec la partition du "Socrate" d'Erik Satie***

### **Parallèles cubistes avec l'œuvre *Socrate***

Grâce au contexte présenté précédemment, on peut constater que plusieurs rapprochements unissent Erik Satie avec l'esthétique cubiste selon les idéologies et les concepts qui caractérisent le mouvement pictural. Maintenant, afin de prouver que *Socrate* peut être considéré comme une représentation musicale cubiste d'un autoportrait, je vais observer les concepts définis ci-dessus, soit la simultanéité, le collage et la quatrième dimension par rapport à une analyse de la structure.

## 1-Simultanéité<sup>192</sup>: Unité cubiste et rythmique

Le cubisme est un mouvement artistique qui accorde énormément d'importance au temps. Selon Albert Gleizes, « le caractère spécifique du cubisme a été, sans conteste, la réintroduction du temps dans un mode d'expression humain, dans un art qui, prétendait-on, ne le comportait pas<sup>193</sup>. » Afin de concrétiser l'importance de l'espace temporel, les cubistes ont eu recours aux théories philosophiques d'Henri Bergson et William James, qui se rapportent facilement à la technique picturale de la simultanéité. Les deux académiciens se sont basés sur la primauté de la perception sensorielle en tant qu'unité de mesure temporelle. La durée dépend alors de la façon dont la conscience assimile, dans le cas de l'Art, l'espace pictural. Ainsi, la qualité prend de l'importance par rapport aux perceptions scientifiques de la quantité. Le temps n'est plus mesuré selon des principes calculés mais bien selon notre propre réaction subjective suite à nos expériences vécues au contact de l'œuvre consultée. Mark Antliff ajoute que l'« espace qualitatif produit un rythme complexe qui exprime les notions de profondeur, de densité, de durée, ce concept d'espace rythmique était [*sic*] lui aussi conforme à la pensée de Bergson<sup>194</sup>. » On ne perçoit plus la durée sur une perspective linéaire qui est désormais, pour les cubistes, considérée comme désuète. Bergson et James ont accordé beaucoup d'importance à l'intuition afin de rendre les notions définitives et le conservatisme scientifique plus archaïques. Picasso et Braque étaient au parfum des philosophies de Bergson et James. C'est par le biais de Gertrude Stein, mécène de Picasso et figure illustre du modernisme

---








<sup>192</sup> Un aspect de la déformation, soit la notion temporelle de la simultanéité sera l'outil de comparaison afin de demeurer plus précise dans les caractéristiques cubistes choisies. Afin de faire un petit rappel sur cette notion, la simultanéité démontre différents « moments pouvant être représentés au sein d'un même tableau ». Il s'agit également d'une « rejet de la démarche liée au concept déterministe de temps mesurable. Pour découvrir le temps et la durée, il faut se fier à notre intuition.

<sup>193</sup> Albert Gleizes, *La puissance du cubisme*, p.297.

<sup>194</sup> Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et Culture*, p. 84.

anglo-saxon, que les peintres ainsi que l'intelligentsia moderniste parisienne ont pu discuter de ces abstractions davantage intuitives que concrètes. Gertrude Stein a d'ailleurs utilisé cette approche dans ses écrits avec des juxtapositions d'idées qui ont créé une impression de continuité rythmique. Grâce à la simultanéité, le temps est saisi par la conscience. Du côté artistique, la présence de distorsions physiques, de lignes infinies et de juxtapositions formelles accentuaient ce flux rythmique. La simultanéité accentue la présence d'objets concrets et ceux-ci sont utilisés de manière à sembler méconnaissables tout en donnant une impression de continuité perpétuelle. Les thèmes principaux sont transformés afin de stimuler nos sens. La durée est modifiée ainsi que l'espace pour, ergo, déconcerter nos appréhensions. Avec *Socrate*, il est possible de croire que le compositeur cherche à faire la même chose. L'utilisation de rythmes semblables avec des durées analogues a déjoué nos attentes. La juxtaposition des différents plans rythmiques altère la perception sensorielle et rend le message beaucoup plus abstrait bien que perpétuel. Au lieu d'appliquer une monodie qui se rapporte à la déclamation simple, Erik Satie a employé des cellules rythmiques correspondant à chaque mouvement et les utilise sporadiquement à l'intérieur de celui-ci. Les motifs rythmiques progressent de manière croissante au fil de l'œuvre et nous donnent une impression d'infinité. (**Tableau 4**).

**Tableau 4 : Les cellules rythmiques dans *Socrate***

	Cellule rythmique 1	Cellule rythmique 2	Cellule rythmique 3	Cellule rythmique 4
1. Portrait de Socrate				
2. Les Bords de l'Illyrie				
3. Mort de Socrate				



L'œuvre *Parade* utilise un principe analogue à la notion temporelle par rapport à la forme, ce qui consiste en un point commun important entre les deux créations de Satie. Vincent Lajoinie atteste que cette notion « se retrouve à peine inchangée dans *Socrate*, où elle assure de la même façon la liaison entre les idées musicales parfois fort disparates et, de toute façon, mosaïquées à l'extrême<sup>195</sup>. » Les cellules rythmiques prépondérantes illustrées dans le tableau précédent viennent consolider la technique de passage<sup>196</sup>, cette façon de lier diverses idées

<sup>195</sup> Vincent Lajoinie, *Erik Satie*, p. 326.

<sup>196</sup> Selon Mark Antliff, la technique de passage sert à suggérer une image de façon à « faire intervenir l'intuition créative personnelle du spectateur chargée d'établir l'unité. »

sporadiques ensemble afin de créer une unité. Contrairement à *Parade*, qui a l'avantage des variations de tempi, l'œuvre *Socrate* est relativement lente et les tempi sont semblables à travers les trois mouvements<sup>197</sup>. Pour Erik Satie, il est probable qu'il a suggéré des rythmes afin d'assurer l'unité de l'œuvre vu la complication reliée aux tempi. Il fallait trouver un moyen de créer une unité à travers la discontinuité des cellules. Les mosaïques rythmiques sont, dès lors, organisées dans une impression de désorganisation mais celles-ci mettent en valeur la ligne mélodique afin de faire ressortir la voix et de conserver une unité temporelle qui nous fait oublier les incongruités. De plus, *Socrate* adopte des motifs de passage afin de relier des idées qui n'ont pas nécessairement de liens ensemble. Cette abstraction est également présente dans *Parade* afin d'accentuer ce principe d'unité rythmique perceptible par nos sens. (Tableau 5)

**Tableau 5 : Comparaison entre les motifs de transition dans Parade et Socrate**

Parade	Socrate
	

Darius Milhaud a affirmé que « si nous suivions attentivement la ligne vocale absolument pure dans *Socrate*, c'est-à-dire avec ses mouvements descendants, ascendants et même statiques, en résulterait un dessin incorporant les lignes pures

<sup>197</sup> 1<sup>er</sup> mouvement : noire = 66. 2<sup>ème</sup> mouvement : noire pointée = 60. 3<sup>ème</sup> mouvement : noire = 72.

dignes des chefs d'œuvres de la Grèce Ancienne. »<sup>198</sup> Cette affirmation consolide la présence d'une continuité intemporelle si précieuse à la simultanéité cubiste. Cette continuation est possible grâce à la façon dont Satie a manipulé des cellules rythmiques afin de modifier la durée. Conséquemment, l'auditeur a un devoir, celui d'être à l'affût de sa propre perception sensorielle lors de l'écoute de *Socrate*. Déjà, l'incompréhension de certaines personnes face à la symbolique de l'œuvre peut être expliquée grâce à la simultanéité qui fut un concept insolite à l'époque. L'unité apporte de la cohérence et soutient une organisation dans une œuvre qui paraît, à première écoute, pratiquement désorganisée.

## **2-Motifs et collages**

### **2.1- Motifs principaux**

Le collage est une technique élaborée par Pablo Picasso, Georges Braque et Juan Gris en 1912. Ceux-ci ont développé une façon de travailler avec une toile qui devient hétérogène grâce à divers éléments ajoutés. Le collage va désormais révolutionner le cubisme et va bouleverser la façon dont on perçoit une œuvre puisque les organes sensoriels sont interpellés de diverses façons. Selon Mark Antliff, « le terme collage désigne des œuvres où diverses sortes de papiers de fabrication industrielle ou colorés à la main des toiles cirées imprimées ou d'autres objets [...] sont collés ou incorporés d'une façon ou d'une autre dans l'œuvre d'art<sup>199</sup>. » Avec la présence déjà importante de la tridimensionnalité<sup>200</sup>, les cubistes ajoutent davantage à l'aspect concret et tangible des œuvres. Il s'agit, dès lors,

---

<sup>198</sup> Daniel Albright, *Untwisting the Serpent*, p. 206.

<sup>199</sup> Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, p. 159

<sup>200</sup> La tridimensionnalité a été élaborée par les théories mathématiques d'Euclide, mathématicien de la Grèce Antique. Parmi les différents postulats, les théories euclidiennes soutiennent l'importance des trois dimensions. Les cubistes déformèrent la tridimensionnalité de manière à créer une quatrième dimension à l'aide de la déformation et des courbes.

d'un « abandon plus absolu<sup>201</sup>. » Le collage nous amène à plusieurs débats sur la signification des tableaux. Ergo, le peintre utilisant cette technique exploite un côté davantage personnel. L'évocation des sens ajoute une perspective hermétique et peut rehausser les questionnements quant au réalisme troublant qui est révélé. La « sensibilité moderne » invoquée par Erik Satie est un terme qui peut facilement s'appliquer au collage cubiste, surtout après la guerre. Cela dit, suite à l'évolution des peintres à partir de 1918, qui souhaitent s'éloigner du purisme artistique sous prétexte de ne pas tomber dans la banalisation, cette technique prendra une signification beaucoup plus personnelle et sera beaucoup plus flexible dans son approche. Le collage a subi une mutation pour se dépouiller du matériel excessif tout en conservant certains principes de base comme l'hétérogénéité et la juxtaposition de plans. Par contre, les formes sont plus simples, plus souples et plus claires. On retrouve la pureté, la sensibilité et tout le côté humain qui est à la base du mouvement artistique.

La forte présence de motifs dans l'œuvre *Socrate* peut facilement se rapporter au collage propre au cubisme dépouillé de 1918. Chaque cellule représente un matériel différent et est « collé » à plusieurs reprises à travers l'œuvre et ce, sans suivre un ordre précis. De plus, il est impressionnant de constater le nombre de motifs présents dans l'œuvre compte tenu de sa concision. Les trois mouvements présentent des portraits variés de motifs. Bien que *Socrate* soit un triptyque, il est évident que le contenu de chaque mouvement n'est pas complètement symétrique. Le compositeur joue avec la forme et dispose ses motifs dans des endroits qui n'adhèrent pas nécessairement avec le contexte dramatique du livret. On peut se demander si le hasard n'est pas à l'origine de la disposition des cellules. La répétition de motifs est une caractéristique propre à l'esthétique de Satie et ce, depuis ses débuts en tant que compositeur. Pourtant, *Socrate* a repris cet aspect

---

<sup>201</sup> Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, p. 160

sous un autre angle, c'est-à-dire en traitant les motifs comme une mosaïque. Une cellule propre au personnage de Socrate (**Fig.5**) semble être la genèse de l'œuvre entière qui utilise la réitération à outrance en répétant environ quatre-vingt-dix fois la même phrase musicale tout au long de l'œuvre. Erik Satie a attribué au personnage principal un tétracorde composé d'accords parfaits qui apparaît de façon ascendante ou descendante.



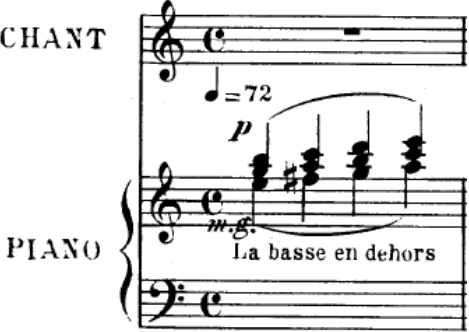
**Fig. 5 : Socrate, Erik Satie, motif de Socrate (Mort de Socrate, mm.1-4)**

The musical score for 'Socrate' by Erik Satie, measures 1-4, is presented in a two-staff format. The top staff is labeled 'CHANT' and contains four whole rests. The bottom staff is labeled 'PIANO' and is divided into two parts: a right-hand part (treble clef) and a left-hand part (bass clef). The right-hand part consists of four measures, each containing a four-note chord (G4, A4, B4, C5) with a slur over the notes. The left-hand part has a single note (G2) in the first measure, with the instruction 'La basse en dehors' written below it. The tempo is marked as quarter note = 72, and the dynamic is piano (p). The key signature has one sharp (F#).

Dès lors, Erik Satie a modifié le thème de plusieurs façons, soit en le présentant sous sa forme originelle, renversée, altérée, diminuée ou augmentée. De plus, celui-ci a été jumelé avec différentes cellules secondaires afin d'assurer une variété bien que l'œuvre semble linéaire. Chaque mouvement met en évidence à sa façon le motif de Socrate et ce, à plusieurs reprises (**Tableau 6**). Le *Portrait de Socrate* présente la cellule trois fois tandis que le dernier mouvement se base presque uniquement sur celui-ci. Lors de la première section, le motif précède souvent une transition avant l'alternance des autres cellules musicales. Contrairement au troisième mouvement qui affiche une prépondérance considérable du motif principal, le *Portrait de Socrate* reste modeste dans l'emploi de ce passage musical particulier. Suivant la logique du livret présenté par Satie, qui décrit le personnage comme si ce dernier était absent de la scène, on peut

considérer l'apparition du motif comme une sorte de prémonition. Étant donné l'absence du protagoniste, on fait appel à ce motif comme préambule à ce qui suivra tout au long de l'œuvre.

***Tableau 6 – Motif de Socrate : exemple dans chaque mouvement***

Motif de Socrate – Portrait de Socrate	Motif de Socrate – Bords de l'Ilissus	Motif de Socrate – Mort de Socrate
		

Lors du deuxième mouvement, le motif apparaît comme un élément transitoire et est également utilisé à trois reprises comme motif intrinsèque au dialogue. Pourtant, les endroits où celui-ci se manifeste ne sont pas nécessairement des moments clés. Par exemple, Satie a intégré la cellule lorsque Socrate répond à Phèdre que l'endroit où ces derniers se dirigent est bel et bien celui où Borée a enlevé Orithye (mm.250). Le motif n'est pas utilisé en tant qu'interlude mais bien simultanément à la réponse de Socrate. (**Tableau 3.1**) Étant donné la nature plus objective du deuxième mouvement où on dépeint Socrate comme un humain tout à fait normal qui discute de sujets dans un cadre très coutumier, on découvre la possibilité d'une insertion totalement aléatoire du motif de Socrate qui ne dévoile rien de particulier. Par exemple, à la mesure 298, Satie reprend le motif de Socrate




à deux endroits pratiquement successifs (mm.298-301 et mm.306-311) avec seulement quatre mesures séparant les deux phrases comportant la cellule répétitive de Socrate. Cela dit, la disposition du thème principal se modifie lorsque le sujet change. À la mesure 298 (**Tableau 7.1**), lorsque le philosophe affirme, par rapport au mythe de Borée, que la mort d'Orithye est probablement due à une chute et qu'il redoute l'hypothèse reliée au mythe, Erik Satie a intégré le motif très doucement, en staccatos, pendant deux mesures et spécifia, dans la version pour piano, qu'aucune pédale ne devait être utilisée. Ensuite, à la mesure 306 (**Tableau 7.1**), la cellule est similaire mais cette fois, le tétracorde est une quarte plus basse. Néanmoins, la nuance reste identique (*pp*) et l'articulation est encore staccato. Dans le livret, Socrate n'a toujours pas terminé de discuter du mythe d'Orythée, ce qui peut expliquer la continuité du motif dans une forme semblable. Cependant, aux mesures 308 à 311 (**Tableau 7.1**), le motif de Socrate change et devient un interlude. Les staccatos sont substitués par un mouvement legato avec une diminution de l'effectif musical<sup>202</sup>. Les tétracordes, pendant quatre mesures, effectuent des séquences de tierces descendantes. À ce même moment, le sujet change et bifurque vers des propos portant sur la beauté des lieux. On peut affirmer que la dernière manifestation de la cellule agit comme transition d'un sujet à l'autre pendant que le personnage change le contexte de ses propos. Le style musical conféré au deuxième mouvement justifie l'aspect familier que le compositeur cherche à donner au philosophe. Si on se fie à cette explication, l'usage du motif de Socrate ne serait présent qu'en tant que décoration ou bien comme élément musical impartial. Cependant, je suppose que le dialogue associé au deuxième mouvement est représenté musicalement avec l'utilisation du motif de Socrate en tant que concept analogue aux sujets discutés entre Socrate et Phèdre.

---



<sup>202</sup> Dans le cas de la version pour piano et voix, la mesure 308 est marquée par l'absence de la main droite. La main gauche exécute le mouvement legato jusqu'à la mesure 312.

La cellule peut également déterminer la puissance du troisième mouvement. Si le deuxième mouvement semble neutre en limitant considérablement l'utilisation de la cellule de Socrate, c'est probablement pour ajouter davantage à l'importance de la section suivante.

**Tableau 7.1 : Deuxième mouvement : progression du motif de Socrate**

Exemple de transition (m.223)	Motif de Socrate (m.250)	Motif de Socrate (m.298)
	 <p>On le dit.</p> <p><i>p</i></p>	 <p>propre qu'elle avait été ravi - e</p> <p><i>pp</i></p> <p>sans pédale</p> <p>..</p> <p><i>a tempo</i></p>

**Tableau 7.2 : Deuxième mouvement : succession du motif de Socrate (suite)**

Motif de Socrate (m.306)	Motif comme interlude signifiant un changement de sujet (mm.308-311)
 <p>car c'est là que plu -</p> <p><i>pp</i></p> <p>sans pédale</p>	 <p>scè - ne.....</p> <p><i>p m.g.</i></p> <p>Ped. . . . * Ped. . . . *</p>



Le troisième mouvement se base presque uniquement sur le motif de Socrate. On peut voir des répétitions incessantes, voire des pages entières de cette cellule. Le compositeur a d'ailleurs utilisé le motif principal pour élaborer un contexte pur et simple, même en le modifiant. À la mesure 658, les gammes ascendantes et descendantes des cellules propres à Socrate se transforment habilement en un ostinato de noires répété quarante-quatre fois basé sur un intervalle d'une quinte à vide entre la et mi (**Tableau 8**). Avec une accélération en surcroît, l'émotion reliée au contexte est indiquée non pas par une intensité délimitée par les nuances mais bien par un changement harmonique où la quinte est haussée d'un ton complet (**Tableau 8**) pour laisser place à un si-fa dièse. À cet endroit précis, Criton ferme les yeux de Socrate qui vient tout juste de rendre l'âme. La transposition suit ce moment et précède la conclusion du livret lorsque Phédon annonce à Échécrate que ceci met un terme aux événements menant à la mort du philosophe. Avec cet exemple, on constate qu'il faut se fier aux petits détails afin de comprendre le côté expressif et émotif de l'œuvre. Tout comme le collage cubiste, Satie utilise des petites sections différentes afin de démontrer le côté subjectif. Il ne s'agit pas d'un dénouement prévisible. Plusieurs éléments sont mis ensemble afin de créer une mosaïque exprimant une éloquence camouflée.

**Tableau 8 : Ostinato et mort de Socrate**

Ostinato rythmique (m.658)	Mort de Socrate (m.669)

Bien sûr, l'œuvre *Socrate* n'est pas basée uniquement sur le motif décrit ci-dessus. Il s'agit d'une succession de différents motifs mais qui sont utilisés selon divers contextes. Par exemple, dans le deuxième mouvement, une cellule est utilisée pour décrire le chant des cigales. À cet endroit, un écart téméraire entre un fa dièse et un mi dièse peut représenter facilement les insectes évoqués (**Tableau 9**). Cependant, cette même section sera reproduite mais dans d'autres circonstances. Le mi dièse sera retiré dans les autres cas mais les notes restent identiques. Cette partie n'est conséquemment pas associée uniquement à un aspect de l'œuvre. Tout compte fait, *Socrate* semble être un véritable casse-tête de cellules musicales, ce qui accentue la probabilité d'une analogie avec un collage cubiste où on peut reconnaître certains éléments sans toutefois savoir la raison pour laquelle ceux-ci sont présents. Certains sont plus faciles à identifier que d'autres ce qui rend la tâche difficile lorsqu'on tente d'en analyser la globalité.

**Tableau 9 : Motif des cigales**

Motif des cigales (m.361)	Reprise du motif dans un contexte différent (m.370)
	

## 2.2-Auto-citations

Dans un collage cubiste, l'expressivité personnelle est primordiale et contribue à rendre cette technique plus humaine. Erik Satie a semblé utiliser autant l'intuition que le désir personnel afin d'illustrer musicalement une œuvre qui semble être facilement associée à lui. Outre les motifs utilisés ci-dessus qui ne sont pas nécessairement basés sur des œuvres déjà écrites, on peut vérifier comment le compositeur utilise l'autocitation à quelques reprises pour compléter son collage avec des éléments préexistants. Tel que démontré dans la section précédente, le compositeur a utilisé des principes présents dans *Parade*, œuvre qui se rapproche le plus de la philosophie cubiste, outre *Socrate*. De plus, comme le soutient Daniel Albright, la musique d'Erik Satie, avec ses textures conçues de motifs d'autocitations variés ou non, possède un rythme cubiste également<sup>203</sup>.

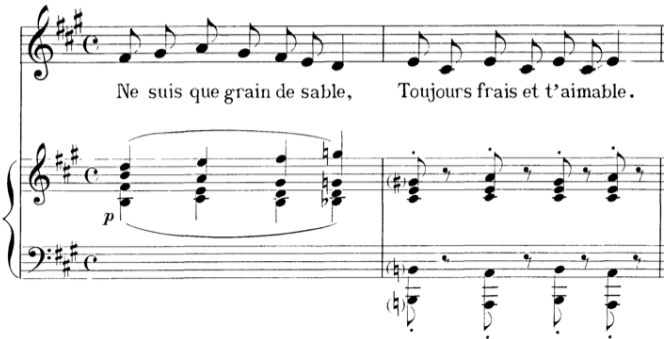

Dans *Socrate*, plusieurs cellules adhèrent à la volonté du compositeur de démontrer une simplicité moderne qui est intégrée dans son répertoire. Donc, plusieurs motifs peuvent en outre provenir du contexte immédiat dans lequel le compositeur se trouva et il est conséquemment plus difficile de trouver des analogies. Cependant, on ne peut passer sous silence certaines ressemblances avec des œuvres mystiques du répertoire plus précoce du compositeur. Dans les *Trois Poèmes d'Amour*, l'organisation structurelle est semblable (**Tableau 10**). L'objectif est également connexe puisque les deux œuvres correspondaient à une quête de simplicité de la part d'Erik Satie. Composés trois ans plus tôt, soit en 1914, les *Trois Poèmes d'Amour* représentent une expérimentation du compositeur avec les chansons des troubadours du 13<sup>e</sup> siècle. Cela dit, le compositeur a adapté celles-ci au contexte moderne. On constate alors comment Satie aimait expérimenter avec la musique vocale afin de la transformer en un produit totalement différent. Encore

---

<sup>203</sup> "Satie's music, with its texture of varied or unvaried self-quotation, has a cubist rhythm as well." Traduction de Daniel Albright dans *Untwisting the Serpent*, p.206.

en 1914, le compositeur souhaitait une simplicité parfaitement appliquée. Tel que mentionné par Robert Orledge, le compositeur a créé treize versions de la troisième chanson, *Ta parure est secrète*, afin d'atteindre une sobriété absolue<sup>204</sup>. De plus, les deux œuvres adoptèrent la structure du triptyque puisque le compositeur raffolait du chiffre trois qui représentait pour lui un côté mystique. Dans le tableau ci-dessous, on peut observer comment les lignes mélodiques des deux œuvres ainsi que leur accompagnement suivent sensiblement le même parcours. La ligne vocale est conjointe et simple tandis que l'accompagnement se confond à celle-ci grâce aux tétracordes ascendants et descendants.

**Tableau 10 : Autocitations tirées des Trois Poèmes d'Amour**



Trois Poèmes d'Amour (Ne suis qu'un grain de sable)	Socrate (Portrait de Socrate)
	

Dans le *Fils des Étoiles*, on peut retrouver une similitude entre le motif de Socrate et l'introduction du premier mouvement, Prélude du 1<sup>er</sup> Acte (La Vocation) (**Tableau 11**). D'ailleurs, le compositeur spécifie que cette section est *en blanc et immobile*. Encore une fois, la blancheur est un élément important qui était déjà à la

<sup>204</sup> « Satie also made thirteen versions of the tiny 8-bar song *Ta parure est secrète* (the last of his *Trois Poèmes d'amour*) in his quest for perfection in simplicity. » Robert Orledge, *Satie the Composer*, p. 77

source d'une esthétique personnelle depuis la période de la Rose+Croix, soit en 1892.

**Tableau 11 : Autocitations tirées de *Le Fils des Étoiles***

Prélude du 1 <sup>er</sup> Acte (La Vocation), Le Fils des Étoiles, mm.1	Motif de Socrate, <i>La Mort de Socrate</i> , m.650
<p>En blanc et immobile</p> 	

La véritable différence entre les œuvres mentionnées et *Socrate* est la façon dont Satie a abordé son idéal de simplicité moderne traduite par la « blancheur ». Grâce à l'inspiration cubiste, le compositeur a pu enraciner la pureté dans *Socrate*. Au niveau harmonique, Erik Satie a utilisé davantage des intervalles qui demeurent neutres. Aucune harmonie tranchante n'est présente et le compositeur accorde davantage d'importance, tel que mentionné par Vincent Lajoinie, « aux intervalles blancs – quarts, secondes et leurs renversements<sup>205</sup>. » Cette technique était déjà présente à l'époque du *Fils des Étoiles* mais a subi une consolidation avec les outils aptes à obtenir un idéal de pureté. Le cubisme est probablement à la source de ce désir de blancheur.

<sup>205</sup> Vincent Lajoinie, *Erik Satie*, p.334.

### **2.3- Musique d'ameublement : matériel de collage**

Tel que mentionné plus tôt dans cette thèse, le cubisme « désigne des œuvres où diverses sortes de papiers de fabrication industrielle ou colorés à la maison des toiles cirées imprimées ou d'autres objets – étiquettes de produits du commerce ou cartes de visite – sont collés ou incorporés d'une façon ou d'une autre dans l'œuvre d'art<sup>206</sup>. » En 1918, Satie a inventé une technique semblable aux principes du collage cubiste énoncés ci-haut. Selon les carnets de notes du compositeur, il semble que la « musique d'ameublement » a été appliquée comme croquis de base à *Socrate*. Bien que cette œuvre ne soit pas, au final, qualifiée comme telle, il demeure que la musique n'est pas traitée comme un moyen d'expression mobile mais bien comme un amalgame de différents objets sporadiques. D'ailleurs, dans ses cahiers de note, le compositeur a identifié chaque section comme un objet précis (**Tableau 12**). Tout comme le collage le stipule, on peut utiliser divers objets et les étaler sur une toile de fond établie par le contexte choisi. Au préalable, il est probable que l'œuvre a été conçue en premier lieu pour être uniquement un concept propre à la musique d'ameublement mais la conception a été modifiée par des moyens musicaux exprimant une certaine subjectivité. Selon Vincent Lajoinie, avec cette abstraction, « les motifs ne devaient sans doute être différenciés entre eux que par des variations purement musicales, et non d'atmosphère<sup>207</sup>. » Le côté plus impartial est probablement le contrecoup de la musique d'ameublement.

---

<sup>206</sup> Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, p. 159.

<sup>207</sup> Vincent Lajoinie, *Erik Satie*, p. 333.

**Tableau 12 : Structure de Socrate selon les carnets du compositeur** <sup>208</sup>

<i>Le Banquet.</i> Musique d'ameublement. Pour une salle.	Encadrement (danse). Tapisserie (Le Banquet, sujet). Encadrement (danse, reprise).
<i>Phèdre.</i> Musique d'ameublement. Pour un vestibule.	Colonnade (danse). Bas-relief (marche, sujet). Colonnade (danse, reprise).
<i>Phédon.</i> Musique d'ameublement. Pour une vitrine.	Écrin (duvet de porc, danse). Camée (Agate d'Asie – Phédon, sujet). Écrin (danse, reprise).

Ce tableau nous aide toutefois à comprendre qu'Erik Satie a édifié, à l'origine, une structure de base, tel un schéma. On constate que, malgré la disposition des motifs disparates, il y a une organisation telle une forme sonate (ABA) qui se succède pour chaque mouvement. Par contre, les éléments intrinsèques à l'organisation sont aléatoires. Bien sûr, les collages suivent également ce principe puisque l'idée de base reste une forme d'organisation. Par contre, la présence de plusieurs motifs peut brouiller une structure parfaite et ainsi dérouter nos sens.

Tel qu'indiqué par le compositeur, la musique d'ameublement est « foncièrement industrielle<sup>209</sup>. » Le but de Satie était d'établir une musique faite pour satisfaire les besoins utiles<sup>210</sup>. » Par contre, *Socrate* est en quelque sorte une œuvre hybride entre le principe d'une musique dépouillée d'Art et de subjectivité purement humaine.

<sup>208</sup> On peut trouver une reproduction de ce tableau dans le livre de Vincent Lajoinie portant sur l'analyse des œuvres d'Erik Satie, p.333.

<sup>209</sup> Lettre d'Erik Satie à Jean Cocteau, 1<sup>er</sup> mars 1920, *Correspondance presque complète*, p.396

<sup>210</sup> Idem. p. 396

La définition de la musique d'ameublement citée ci-dessus par le compositeur date de 1920, ce qui démontre que les abstractions reliées à la musique d'ameublement n'étaient probablement pas définitives. On pourrait voir davantage de parallèles avec le collage cubiste compte tenu du contexte. Le collage transposé en musique d'ameublement ajoute énormément aux questions d'interprétation. On constate le refus délibéré du compositeur à utiliser des formes et des bases conventionnelles. En tentant de multiplier divers motifs dans un même tableau, le compositeur peut ainsi gérer les relations directes entre les cellules et brouiller les points de repères en les transformant pour qu'elles deviennent indirectes. Ainsi, le compositeur force l'auditeur à se détacher des paradigmes d'interprétation musicale pour explorer le monde hermétique de la subjectivité. Aussi, la musique d'ameublement peut facilement expliquer l'absence de paroxysme musical dans *Socrate*. En résumé, bien que la base résulte d'une expérimentation avec la musique d'ameublement et que celle-ci possède plusieurs points communs avec le collage cubiste, il ne faut toutefois pas oublier que *Socrate* n'est pas associé à un genre précis. L'œuvre ne suit pas uniquement les principes de la musique d'ameublement. Toutefois, il est possible de créer des analogies avec la culture cubiste et donc affirmer qu'un lien direct existe entre la technique d'écriture du compositeur et la composition visuelle des cubistes.

### **Conclusion : La Quatrième dimension**

En conclusion, cette analyse des principes cubistes nous amène à discuter d'une question précise. Est-ce qu'Erik Satie, si on suit l'hypothèse d'un sujet de fond sur une disposition de plans imbriqués comme une mosaïque, s'est inspiré des principes mathématiques cubistes afin de créer une quatrième dimension à *Socrate* ? Ainsi, le compositeur aurait modifié l'espace géométrique de son triptyque afin de faire ressortir une quatrième facette qui va à l'encontre de la

géométrie euclidienne<sup>211</sup>. Les cubistes ont voulu aller à l'encontre des principes d'Euclide en utilisant les courbes, les courbures, les formes malléables et un espace spatial irrégulier. Cette abstraction se réfère aux travaux du mathématicien Henri Poincaré qui stipule que l'« origine de toutes les géométries est psychophysique, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas le simple reflet d'une réalité extérieure. »<sup>212</sup> Conséquemment, les cubistes ne souhaitent pas se baser sur du « a priori ». Au contraire, l'organisation formelle est une structure subjective. Elle permet à l'humain d'utiliser son intuition pour évaluer l'espace spatial. La quatrième dimension issue des principes mathématiques de Poincaré est la notion qui justifie les distorsions et les formes altérées. Les limites ne sont pas préétablies et le peintre se base uniquement sur ses sens et son désir intuitif. En résumé, les cubistes utilisent des principes concrets afin de justifier l'abstrait de leurs œuvres. Satie, en utilisant une organisation formelle mosaïquée, va chercher une impression d'infinité grâce à l'interférence créée par les intensités et les durées si semblables. Les déformations occasionnées par les juxtapositions des plans rythmiques et harmoniques se rapprochent conséquemment d'une quatrième dimension musicale. La répétition des vibrations des notes donne une suspension douce et prosaïque. Ceci peut d'ailleurs justifier pourquoi l'œuvre était biaisée aux yeux des auditeurs. Il fallait ergo faire appel aux sens afin de percevoir l'illimitable, comme si le compositeur cherchait à faire revivre l'âme du philosophe à travers sa musique. Bien entendu, cette théorie reste hypothétique car aucune littérature ne semble fournir des informations quant à ce sujet. Par contre, nos sens peuvent nous aider à

---

<sup>211</sup> Les principes euclidiens sont à la base de la géométrie telle que nous la connaissons aujourd'hui. Ils s'appliquent dans la mesure où on retrouve des formes régulières et des espaces linéaires définis. Ce type de géométrie est basé sur les travaux d'Euclide. C'est d'ailleurs les principes euclidiens qui traitent la géométrie comme un espace tridimensionnel. Les courbes et les dimensions irrégulières ne sont aucunement utilisées et c'est ce que les cubistes vont chercher à utiliser.

<sup>212</sup> Mark Antliff et Patricia Leighton, *Cubisme et culture*, p. 72.

établir certains parallèles sur ce phénomène. Conséquemment, cette œuvre serait beaucoup plus subjective qu'elle laisse entendre selon les attentes préconçues. Par contre, le côté cubiste ajoute au message véhiculé. Il suffit de laisser nos sens s'épanouir pour comprendre les messages cachés. Personnellement, j'atteste que *Socrate* pourrait donner l'impression d'être un testament musical avec une pureté presque utopique que le compositeur souhaitait exhiber, autant de manière contextuelle qu'esthétique grâce à l'utilisation de techniques cubistes. *Socrate*, selon mon point de vue, traduit une réminiscence, des regrets et ses vibrations me paraissent comme une plainte incessante qui est camouflée derrière une humilité discrète. Souvent, on peut constater que les œuvres paraissant, au premier abord, neutres sont souvent les plus subjectives et les plus criantes de vérité.

## Conclusion

Dans cette thèse, nous avons examiné attentivement l'élaboration de l'œuvre *Socrate* en suivant une approche méthodique, c'est-à-dire en se basant sur la chronologie des correspondances du compositeur. Nous avons ainsi constaté qu'Erik Satie a été, outre ses frasques financières et judiciaires, réellement emballé par ce projet. La réception mitigée est venue toutefois créer un débat quant à la signification derrière *Socrate*. Selon les hypothèses fournies, il est évident que l'œuvre d'Erik Satie n'a rien d'une blague et qu'elle représente plusieurs éléments douloureux de la vie de son signataire.

Jean-Pierre Armengaud identifie *Socrate* comme un « témoignage de souffrance [...] sublimé ou plutôt masqué par une nouvelle stratégie d'évitement, dont le principe irrigue toute l'œuvre du compositeur d'Arcueil. »<sup>213</sup> En étudiant la relation entre le texte et la musique, il est possible de comprendre que le compositeur eut modifié le texte afin de le rendre plus accessible auprès du public. De plus, on peut croire qu'il l'a adapté de manière à se projeter comme protagoniste. Effectivement, plusieurs éléments de l'histoire du philosophe se rapprochent de la vie d'Erik Satie. Deux êtres marginaux et marginalisés se rencontraient dans *Socrate*, créant ainsi une intemporalité littéraire hors du commun. La traduction de Victor Cousin était idéale pour le compositeur puisqu'elle représentait la neutralité et la simplicité qu'il recherchait. Il était plus évident pour Satie d'utiliser la version du philosophe français dans le dessein de créer une musique pure.

---

<sup>213</sup> Jean-Pierre Armengaud, *Erik Satie*, p.559

À cet effet, Erik Satie a voulu écrire une musique employant sensibilité moderne et simplicité classique. Personnellement, je crois qu'il a réussi à équilibrer ces éléments en transposant des techniques typiquement cubistes dans sa musique. Le cubisme fut un courant pictural très en vogue au début du 20<sup>e</sup> siècle et demeure encore aujourd'hui très actuel. L'approche humaniste véhiculée par les peintres comme Pablo Picasso et Georges Braque a interpellé Erik Satie puisque les valeurs du compositeur et celles des cubistes furent semblables. Parmi les techniques utilisées, Erik Satie a déformé la structure de *Socrate* en juxtaposant divers motifs utilisés sporadiquement dans son œuvre. Une cellule principale est employée dans chaque mouvement mais utilisée différemment selon les divers contextes. Ce faisant, le compositeur a modifié l'approche temporelle qui laissait à l'auditeur l'impression d'une intemporalité, même une infinité. En discutant des parallèles entre la musique d'Erik Satie et l'esthétique cubiste, Michèle Barbe appuie sa position lorsqu'elle affirme, après avoir énuméré quelques concepts cubistes : « ainsi reconnaît-on dans *Socrate* une transposition de ces procédés mêmes. L'un des plus évidents est l'écriture dite « mosaïquée » qui consiste en une juxtaposition de motifs sans lien <sup>214</sup>. » Conséquemment, le contexte et les esthétiques employés corroborent un parallèle probable entre *Socrate* et le cubisme.

En conclusion, *Socrate* a eu une influence notable, surtout après le décès du compositeur. Ornella Volta cite d'ailleurs son impact, portant ainsi *Socrate* au statut d'une œuvre s'étant, universellement, imprégnée dans le répertoire illustre du 20<sup>ème</sup> siècle. Parmi les compositeurs ayant fortement bénéficié de l'influence de *Socrate*, il y eut John Cage qui contribua à la diffusion de cette pièce. Tel qu'indiqué par Robert Orledge, John Cage a fait un arrangement pour deux pianos

---

<sup>214</sup> Édith Weber, Pierre Guillot et Louis Jambou, *Histoire, humanisme et hymnologie: mélanges offerts au professeur Edith Weber*, p.213.

du *Portrait de Socrate* en 1945. Il compléta un arrangement de *Socrate* en 1969<sup>215</sup>. Outre *Socrate*, l'influence d'Erik Satie fut universelle et contribua à l'élaboration de divers genres musicaux. Par exemple, les techniques employées chez les minimalistes comme Terry Riley et Steve Reich ressemblent beaucoup à l'esthétique de la simplicité prônée par Erik Satie. De plus, il a inspiré des photographes qui lui ont fait des hommages posthumes comme Man Ray et Joan Miro. Son empreinte est monumentale. Sa carrière est l'une des plus rocambolesques et a été marquée par les frasques, l'ironie, l'indépendance, la simplicité, l'honnêteté et la solitude. Selon les propos recueillis dans cette thèse, peut-on affirmer qu'Erik Satie se retrouve possiblement dans la catégorie des grands maîtres? Je crois fermement que oui. Tel que mentionné par Satie lui-même dans une conférence donnée sur l'Esprit Musical en 1920, « un vrai musicien doit être soumis à son Art, il doit se placer au-dessus des misères humaines, il doit puiser son courage en lui-même...rien qu'en lui-même<sup>216</sup>. » Pour Satie, la douleur n'était pas nécessairement synonyme de protestation exécutée dans une clameur musicale excessive. Représentative de sa vie, la douleur d'Erik Satie a été vécue en silence, dans une fadeur réitérée jour après jour. Bien que célèbre, le compositeur mourut comme il a toujours vécu, en solitaire. *Étrange, n'est-ce pas ?*

---

<sup>215</sup> Robert Orledge, *Satie the Composer*, p.260.

<sup>216</sup> Erik Satie, *L'Esprit Musical*, p.10.

## Annexe 1.1<sup>217</sup> – Livret de *Socrate* : Portrait de Socrate

### Alcibiade

Or, mes chers amis, afin de louer Socrate,  
J'aurai besoin de comparaisons : lui croira peut-être que je veux plaisanter ;  
mais rien n'est plus sérieux.  
Je dis d'abord qu'il ressemble tout à fait à ces Silènes qu'on voit  
exposés dans les ateliers des sculpteurs et que les artistes  
représentent avec une flûte ou des pipeaux à la main,  
et dans l'intérieur desquels quand on les ouvre, en séparant les deux  
pièces dont ils se composent, on trouve renfermées des statues de divinité.  
Je prétends ensuite qu'il ressemble au satyre Marsyas....  
Et n'es-tu pas aussi joueur de flûte ?  
Oui sans doute, Et bien plus étonnant que Marsyas  
Celui-ci charmait les hommes par les belles choses que sa bouche tirait  
de ses instruments et autant en fait  
aujourd'hui quiconque répète ses airs ;  
En effet ceux que jouait Olympos.  
Je les attribue à Marsyas son maître.  
La seule différence Socrate qu'il y a ait ici entre Marsyas et toi,  
c'est que sans instruments, avec de simples discours, tu fais la même chose....  
Pour moi, mes amis, n'était la crainte de vous paraître totalement ivre,  
je vous attesterais avec serment l'effet extraordinaire que ses discours m'ont fait

---

<sup>217</sup> Le livret présent dans cette section suit la ponctuation indiquée dans l'œuvre *Socrate*.

et me font encore. En l'écouter, je sens palpiter mon cœur plus fortement que si j'étais agité de la manière dansante des corybantes\*, ses paroles font couler mes larmes,

et j'en vois un grand nombre d'autres ressentir les mêmes émotions.

Tels sont les prestiges qu'exerce et sur moi et sur bien d'autres la flûte de ce satyre...

### **Socrate**

Tu viens de faire mon éloge : c'est maintenant à moi de faire celui de mon voisin de droite...

\* Dans la mythologie grecque, les Corybantes sont des danseurs munis de casques qui célèbrent Cybèle, une déesse phrygienne.

## **Annexe 1.2 – Livret de *Socrate* : Sur les Bords de l'Ilissus**

**Socrate**

Détournons-nous un peu du chemin et s'il-te-plaît, descendons le long des bords de l'Ilissus. Là nous trouverons une place solitaire pour nous asseoir où tu voudras.

**Phèdre**

Je m'applaudis en vérité d'être sorti aujourd'hui sans chaussures car pour toi c'est ton usage. Qui donc m'empêche de descendre dans le courant même et de nous baigner les pieds tout en marchant ? Ce serait un vrai plaisir, surtout dans cette saison, et à cette heure du jour.

**Socrate**

Je le veux bien ; avance donc et cherche en même temps un lieu pour nous asseoir.

**Phèdre**

Vois-tu ce platane\*\* élevé ?

**Socrate**

Eh bien ?

**Phèdre**

Là nous trouverons de l'ombre, un air frais et du gazon, qui nous servira de siège, ou même de lit si nous voulons.

**Socrate**

Va je te suis.

**Phèdre**

Dis-moi Socrate, n'est-ce pas ici quelque part sur les bords de l'Ilissus que Borée enleva, dit-on, la jeune Orithye ?

**Socrate**

On le dit

**Phèdre**

Mais ne serait-ce pas dans cet endroit même ? Car l'eau est si belle, si claire et si limpide que des jeunes filles ne pouvaient trouver un lieu plus propice à leurs jeux.

**Socrate**

Ce n'est pourtant pas ici, mais deux ou trois stades plus bas, là où l'on passe le fleuve. On y voit même un autel consacré à Borée.

**Phèdre**

Je ne me le remets pas bien. Mais dis-moi, de grâce, crois-tu donc à cette aventure fabuleuse ?

**Socrate**

Mais si j'en doutais, comme les savants, je ne serais pas fort embarrassé ; je pourrais subtiliser et dire que le vent du nord la fit tomber d'une des roches voisines, quand elle jouait avec Pharmacée, et que ce genre de mort donna lieu de croire qu'elle avait été ravie par Borée ou bien je pourrais dire qu'elle tomba du rocher de l'Aéropage, car c'est là que plusieurs transportent la scène... Mais à propos, n'est-ce point là cet arbre où tu nous conduis ?

**Phèdre**

C'est lui-même.

**Socrate**

Par Junon, le charmant lieu de repos ! Comme ce platane est large et élevé ! Et cet agnus cactus avec ses rameaux élancés et son bel ombrage, ne dirait-on pas qu'il est tout en fleur, pour embaumer l'air ? Quoi de plus gracieux, je te prie, que cette source qui coule sous ce platane, et dont nos pieds attestent la fraîcheur ? Ce lieu pourrait bien être consacré à quelque nymphe et au fleuve Achéloüs à en juger par ces figures et ces statues. Goûte un peu l'air qu'on y respire : est-il rien de plus suave et de si délicieux ? Le chant des cigales a quelque chose d'animé et qui sent

l'été. J'aime surtout cette herbe touffue qui nous permet de nous étendre et de reposer mollement notre tête sur ce terrain légèrement incliné.

Phèdre, tu ne pouvais mieux me conduire.

\*\* Un platane est un arbre.

## **Annexe 1.3 – Livret de *Socrate* : La Mort de Socrate**

### **Phédon**

Depuis la condamnation de Socrate

nous ne manquions pas un seul jour d'aller le voir.

Comme la place publique où le jugement avait été rendu,

était tout près de la prison, nous nous y rassemblions le matin,

et là nous attendions, en nous entretenant ensemble,

que la prison fût ouverte et elle ne l'était jamais de bonne heure...

...Le geôlier qui nous introduisait ordinairement, vint au devant de nous,

et nous dit d'attendre et de ne pas entrer avant qu'il nous appelât lui-même.

Quelques moment après il revint et nous ouvrit.

En entrant, nous trouvâmes Socrate qu'on venait de délivrer de ses fers,

et Xantippe, tu la connais auprès de lui, et tenant un de ses enfants dans ses bras...

...Alors Socrate, se mettant sur son séant, plia la jambe qu'on venait de dégager, la frotta avec sa main, et nous dit...

L'étrange chose, mes amis, que ce que les hommes appellent plaisir,

et comme il a de merveilleux rapports avec la douleur que l'on prétend contraire...

N'est-ce pas dans la jouissance et la souffrance que le corps subjugué et enchaîne l'âme ?

À grand'peine persuaderaient-ils aux autres hommes que je ne prends point

pour un malheur l'état où je me trouve, puisque je ne saurais vous le persuader à vous-même...

Vous me croyez donc, à ce qu'il paraît, bien inférieur aux cygnes,

pour ce qui regarde le pressentiment et la divination.

Les cygnes, quand ils sentent qu'ils vont mourir chantent encore mieux ce jour-là qu'ils n'ont jamais fait, dans la joie d'aller trouver le dieu qu'ils servent...

...Bien que j'aie plusieurs fois admiré Socrate, je ne le fis jamais autant que dans cette circonstance...

J'étais assis à sa droite à côté du lit sur un petit siège, et lui il était assis plus haut que moi.

Me passant la main sur la tête, et prenant mes cheveux, qui tombaient sur mes épaules...

Demain, Ô Phédon, dit-il, tu feras couper ces beaux cheveux n'est-ce pas ?

...Il se leva et passa dans une chambre voisine pour y prendre le bain ;

Criton l'y suivit et Socrate nous pria de l'attendre...

En rentrant, il s'assit sur son lit et n'eut pas le temps de nous dire grand'chose...

Car le serviteur des Onze entra presque en même temps et s'approcha de lui

Socrate, dit-il, j'espère que je n'aurai pas à te faire le même reproche qu'aux autres dès que je viens les avertir par l'ordre des magistrats qu'il faut boire le poison, ils s'emporent contre moi, et me maudissent ; mais pour toi, je t'ai toujours trouvé le plus courageux, le plus doux et le meilleur de ceux qui sont jamais venus dans cette prison et en ce moment je sais bien que je suis assuré que tu n'es pas fâché contre moi mais contre ceux qui sont la cause de ton malheur, et que tu connais bien.

Maintenant, tu sais ce que je viens t'annoncer

adieu, tâche de supporter avec résignation ce qui est inévitable.

Et en même temps il se détourna en fondant en larmes et se retira.

Socrate le regardant, lui dit : et toi aussi reçois mes adieux ; je ferai ce que tu dis.

Et se tournant vers nous : voyez, nous dit-il, quelle honnêteté dans cet homme : tout le temps que j'ai été ici, il m'est venu voir souvent et s'est entretenu avec moi : c'était le meilleur des hommes et maintenant comme il me pleure de bon cœur !

Mais allons, Criton : obéissons-lui de bonne grâce et qu'on apporte le poison, s'il est broyé si non qu'il le broie lui-même....

Criton fit signe à l'esclave qui se tenait auprès. L'esclave sortit, et après être sorti quelque temps, ils revint avec celui qui devait donner le poison qu'il portait tout broyé dans une coupe.

Aussitôt que Socrate le vit : fort bien, mon ami lui dit-il mais que faut-il que je fasse ? Car c'est à toi à me l'apprendre.

Pas autre chose, lui dit cet homme, que de te prononcer quand tu auras bu jusqu'à ce que tu sentes tes jambes appesanties, et alors de te coucher

sur ton lit, le poison agira de lui-même. Et en même temps, il lui tendit la coupe....

Socrate porta la coupe à ses lèvres et la but avec une tranquillité et une douceur merveilleuse. Jusque là nous avions eu presque tous assez de force pour retenir nos larmes ; mais en le voyant boire et après qu'il eut bu, nous n'en fûmes plus les maîtres.

Pour moi, malgré tous mes efforts mes larmes s'échappèrent avec tant d'abondance que je me couvris de mon manteau pour pleurer sur moi-même ; car ce n'est pas le malheur de Socrate que je pleurais, mais le mien, en songeant quel ami j'allais perdre....

....Cependant Socrate, qui se promenait dit qu'il sentait ses jambes s'appesantir et il se coucha sur le dos comme l'homme l'avait ordonné.

En même temps le même homme qui lui avait donné le poison s'approcha et après avoir examiné quelque temps ses pieds et ses jambes, il lui serra le pied fortement et lui demandait s'il le sentait ; il dit que non. Il lui serra ensuite les jambes ; et portant ses mains plus haut, il nous fit voir que le corps glaçait et se raidissait ; et le touchant lui-même, il nous dit que, dès que le froid gagnerait son cœur, alors Socrate nous quitterait....

.....Alors se découvrant, Socrate dit : Criton, nous devons un coq à Esculape : n'oublie pas d'acquitter cette dette...

Un peu de temps après il fit un mouvement convulsif ; alors l'homme le découvrit tout à fait : ses regards étaient fixes. Criton s'en étant aperçu, lui ferma la bouche et les yeux...

...Voilà, Échécrates, quelle fut la fin de notre ami....

....le plus sage et le plus juste de tous les hommes.

## Bibliographie thématique

### Ouvrages sur *Erik Satie*

Armengaud, Jean-Pierre. 2009. *Erik Satie*. Paris: Fayard.

Barbier, Jean-Joël. 1986. *Au piano avec Erik Satie*. Paris: Séguier.

Bredel, Marc. 1982. *Erik Satie*. Paris: Mazarine.

Cocteau, Jean. 1957. *Erik Satie*. Liege: Éditions dynamo.

Gillmor, Alan M. 1988. *Erik Satie*. Boston: Twayne Publishers.

Harding, James. 1975. *Erik Satie*. New York: Praeger.

Lajoinie, Vincent. 1985. *Erik Satie*. [Lausanne]: L'Age d'homme.

Myers, Rollo H. 1959. *Erik Satie*. [France]: Gallimard.

Orledge, Robert. 1990. *Satie the composer*. Cambridge: Cambridge University Press.

Orledge, Robert. 1995. *Satie remembered*. Portland, Or: Amadeus Press.

Rey, Anne. 1974. *Erik Satie*. Paris: Seuil.

Satie, Erik. 1950. *L'Esprit musical*. Paris : Imprimerie Nationale des Invalides.

Satie, Erik, and Nigel E. Wilkins. 1980. *The writings of Erik Satie*. London: Eulenburg Books.

Satie, Erik, and Ornella Volta. 1989. *Satie seen through his letters*. London: M. Boyars.

Satie, Erik, and Ornella Volta. 2000. *Correspondance presque complète*. [Paris]: Fayard.

Satie, Erik, Ornella Volta, and Antony Melville. 1996. *A mammal's notebook: collected writings of Erik Satie*. London: Atlas Press.

Templier, Pierre-Daniel. 1932. *Erik Satie*. Paris: Rieder.

Volta, Ornella. 1997. *Erik Satie*. Paris: Hazan.

Volta, Ornella. 1979. *L'Ymagier d'Erik Satie*. Paris: F. Van de Velde.

Volta, Ornella. 1993. *Satie-Cocteau: les malentendus d'une entente*. [Paris]: Le Castor Astral.

Whiting, Steven Moore. 1999. *Satie the bohemian: from cabaret to concert hall*. Oxford: Oxford University Press.

### **Ouvrages sur Victor Cousin**

Barthélemy Saint-Hilaire, J. 1895. M. Victor Cousin, sa vie et sa correspondance. Paris: Hachette & cie [etc.].

Brisson, Luc, and Francesco Fronterotta. 2006. Lire Platon. Paris: Presses universitaires de France.

Cousin, Victor. 1840. *Œuvres de Victor Cousin*. Bruxelles: Société belge de librairie, Hauman et cie.

Cousin, Victor, Michel Espagne, Michael Werner, and Françoise Lagier. 1990. *Lettres d'Allemagne: Victor Cousin et les hégéliens*. Tusson, Charente [France]: Du Lérot.

Platon, Victor Cousin, Hector Bossange, Adolphe Bossange, Jean-Armand Pichon, P.-J. Rey, and Gravier. 1822. *Oeuvres de Platon, traduites par Victor Cousin*. Tome premier [-XIII et dernier].

Simon, Jules. 1887. *Victor Cousin*. Paris: Hachette.

### **Ouvrages sur *la Mythologie et Platon***

Mongez. 1786. Antiquités, mythologie, diplomatique des chartres et chronologie. Paris: Panckoucke.

Plato. 1964. Le banquet, Phèdre. Traduction, notices et notes par Emile Chambry. [Paris]: Gallimard.

Plato, Paul Vicaire, Léon Robin, and Plato. 1989. Le banquet. Paris: Les Belles Lettres.

Vega, Amparo. 2010. Le premier Lyotard: philosophie critique et politique. Paris: Harmattan.

### **Ouvrages sur *Pablo Picasso***

Buchholz, Elke Linda, and Beate Zimmermann. 1999. Pablo Picasso: life and work. Cologne: Könemann.

### **Ouvrages sur *le Cubisme et l'Art***

Arbo, Alessandro. 2007. Perspectives de l'esthétique musicale: entre théorie et histoire. Paris: Harmattan.

Antliff, Mark, and Patricia Dee Leighten. 2002. Cubisme et culture. Paris: Thames & Hudson.

Apollinaire, Guillaume, Dorothea Eimert, and Anatoliï Podoksik. 2012. Le Cubisme. New York: Parkstone International.  
<http://public.eblib.com/EBLPublic/PublicView.do?ptiID=886963>.

Gleizes, Albert. 1969. Puissances du cubisme. [Chambéry]: Éditions Présence.

Gleizes, Albert, and Jean Metzinger. 1980. Du "Cubisme". Sisteron: Éditions Présence.

Guerra Lisi, Stefania, Gino Stefani, and Francesco Spampinato. 2009. Les styles prénatals dans les arts et dans la vie. Paris: l'Harmattan

## **Ouvrages sur *le contexte***

Acker, Paul. 1899. *Humour et humoristes*. Paris: H. Simonis Empis.  
<http://ebooks.library.ualberta.ca/local/humourethumorist00ackeuoft>.

Albright, Daniel. 2000. *Untwisting the serpent: modernism in music, literature, and other arts*. Chicago, Ill: University of Chicago Press.

Apollinaire, Guillaume, and Pascal Pia. 1954. *Apollinaire: par lui-même*. [Paris]: Éditions du Seuil.

Caro, E. 1867. *Le matérialisme et la science*. Paris: Librairie Hachette.

Cocteau, Jean. 1926. *Le rappel à l'ordre*. Paris: Stock.

Cocteau, Jean. 1918. *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*. Paris: Éditions de la Sirène.

Collaer, Paul. 1958. *La musique moderne*. [Bruxelles]: Elsevier.

Collaer, Paul, and Robert Wangermée. 1996. *Correspondance avec des amis musiciens*. Liège: P. Mardaga.

Darbon, Nicolas. 2007. *Musica multiplex: dialogue du simple et du complexe en musique contemporaine*. Paris: l'Harmattan.

Fouillée, Alfred. 1872. *La liberté et le déterminisme*. Paris: Ladrangé.

Goncourt, Edmond de, and Jules de Goncourt. 1929. *Histoire de la société française pendant le Directoire*. Paris: Flammarion.

Graulle, Christophe. 2000. *André Breton et l'humour noir: une révolte supérieure de l'esprit*. Paris, France: L'Harmattan.

Grojnowski, Daniel. 2004. *Comiques: d'Alphonse Allais à Charlot : le comique dans les lettres et les arts*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

Gullentops, David, and Malou Haine. 2005. *Jean Cocteau, textes et musique*. Sprimont: Mardaga.

Kahan, Sylvia. 2009. In search of new scales: Prince Edmond de Polignac, octatonic explorer. Rochester, NY: University of Rochester Press.

Kahan, Sylvia. 2003. Music's modern muse: a life of Winnaretta Singer, princesse de Polignac. Rochester, NY: University of Rochester Press.

Kelkel, Manfred. 1992. La musique de ballet en France de la Belle époque aux années folles. Paris: J. Vrin.

Michels, Ulrich, Gunther Vogel, Jean Gribenski, and Gilles Léothaud. 1988. Guide illustré de la musique. [Paris]: A. Fayard.

Miller, Catherine. 2003. Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le groupe des six: rencontres poético-musicales autour des mélodies et des chansons. Sprimont: Mardaga.

Polignac, Winnaretta. 2000. Souvenirs de Winnaretta Singer princesse Edmond de Polignac. [Paris]: Fondation Singer-Polignac.

Sachs, Maurice. 1987. Au temps du boeuf sur le toit. Paris: B. Grasset.

Schäfer, Jochen. 2007. *Positivism et victoire sur le surnaturel - Maupassant et le fantastique*. München: GRIN Verlag GmbH. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201008188836>.

Stravinsky, Igor. 1935. Chroniques de ma vie. Paris: Denoël et Steele.

Valéry, Paul. 1957. Oeuvres. 1. 1.

### **Ouvrages sur la psychopathologie**

Barlow, David H., Vincent Mark Durand, and Michel Gottschalk. 2007. Psychopathologie une perspective multidimensionnelle. Bruxelles: De Boeck.

### **Revues**

*Le Carnet de la Semaine* n°2 (3 juin 1917) : « Le Carnet des coulisses, la Musique, Parade, Soleil de la Nuit, les Menines » par Jean Poueigh.

*Le Gaulois* (12 juin 1926) : « *À propos d'un récent festival* » par Albert Roussel.

*Horizon* n°68 (août 1945) : « *The memoirs of the Late Princesse Edmond de Polignac* » par Winnaretta Singer-Polignac.

*Mercure de France*

*Montjoie* (novembre-décembre 1913) : « Erik Satie » par Florent Schmitt.

*Musica* n°191 (avril 1970) : « *Le Socrate d'Erik Satie* » par Jane Bathori.

*La Revue musicale* n°5 (mars 1924) : « *Fragments d'une conférence sur Satie* » par Jean Cocteau ; « *Erik Satie* » par Charles Koechlin.

*La Revue musicale* n°138 (avril-mai 1938) : « *Le cas Erik Satie* » par Alfred Cortot.

*La Revue musicale* n°214 : « *Satie tel que je l'ai vu* » par Roland Manuel.

*Revue Musicale S.I.M* n°1 (15 janvier 1913) : « *Les Périmés* » par Erik Satie.

*Revue Musicale S.I.M* n° 10 (1<sup>er</sup> janvier 1914) : « *Le Mois* » par Louis Laloy.

## Études

Colloque "Musique française 1900-1945", Michel Duchesneau, François de Médicis, and Sylvain Caron. 2006. *Musique et modernité en France, 1900-1945*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Day, James T. 2007. *Queer sexualities in French and Francophone literature and film*. Amsterdam: Rodopi. <http://site.ebrary.com/id/10380548>.

Dossena, Pietro. 2008. *À la recherche du vrai Socrate*. Journal of the Royal Musical Association. Vol.133 (Part 1)

Weber, Edith, Pierre Guillot, and Louis Jambou. 1997. *Histoire, humanisme et hymnologie: mélanges offerts au professeur Edith Weber*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

## **Lettres**

Bathori, Jane, Geneviève Caplet, and André Caplet. 1948. Copies de lettres adressées par André et Geneviève Caplet à Jane Bathori ; conférence de Jane Bathori sur André Caplet. S.l: s.n.].

## **Partitions**

Satie, Erik, Plato, and Victor Cousin. 1919. Socrate; drame symphonique. Paris: Éditions Max Eschig.

Satie, Erik, Plato, and Victor Cousin. 1988. Socrate: drame symphonique en 3 parties avec voix. Paris: M. Eschig.