

Jean Cocteau, Pablo Picasso, Léonide Massine et Erik Satie : *Parade*, 1917, et les avant-gardes

Martin Laliberté



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/3300>

DOI : 10.4000/agedor.3300

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Martin Laliberté, « Jean Cocteau, Pablo Picasso, Léonide Massine et Erik Satie : *Parade*, 1917, et les avant-gardes », *L'Âge d'or* [En ligne], 11 | 2018, mis en ligne le 07 janvier 2020, consulté le 17 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/3300> ; DOI : 10.4000/agedor.3300

Ce document a été généré automatiquement le 17 janvier 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Jean Cocteau, Pablo Picasso, Léonide Massine et Erik Satie : *Parade*, 1917, et les avant-gardes

Martin Laliberté

Introduction

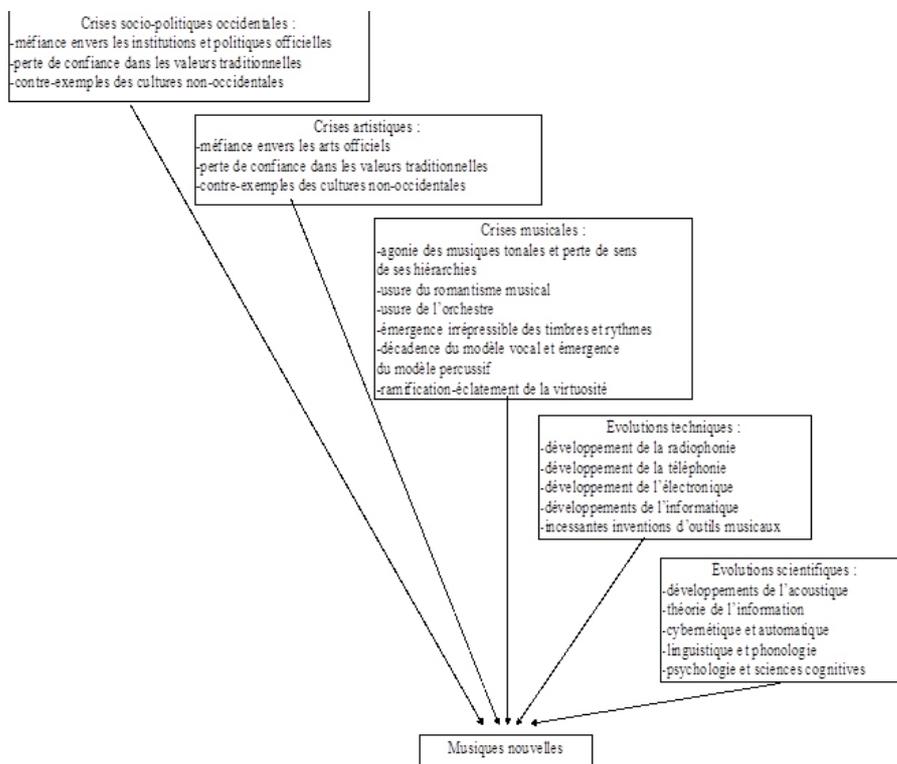
- 1 Comme le développe l'ensemble de cette publication, les technologies des différentes révolutions industrielles ont radicalement transformé le monde quotidien et la sensibilité occidentale ; elles ont permis de profonds renouvellements après une période d'usure. À un moment de rupture particulièrement forte, celui de la seconde révolution industrielle (1900, moteur à explosion, électricité et nouveaux moyens de communication), Cocteau, Satie, Picasso, Massine se sont réunis pour former une constellation artistique le temps d'un spectacle remarquable : *Parade* (1917).
- 2 Comme on le sait bien, le « temps des mutations »¹ 1900-1930, est celui d'une expérimentation absolument extraordinaire dont les échos durent encore : cubisme, primitivisme, futurisme bruitisme, dada, surréalisme, mais aussi objectivisme, néo-classicisme, etc.
- 3 Plus spécifiquement, cet article aborde *Parade* comme un cas particulièrement riche de mutation des sensibilités et de convergence des différentes tendances artistiques et culturelles de fond.
- 4 Qui plus est, chaque art a « son » *Parade* : lequel est le bon ? Celui des danseurs, des arts visuels, des littéraires ou des musiciens ? Étant spécialiste de ce dernier domaine, je me concentre principalement sur les dimensions musicales et sonores, et plus spécifiquement sur les innovations orchestrales et bruiteuses. Bien plus que des « moustaches sur la Joconde » orchestrale, j'essaie de démontrer dans cet article que l'incorporation de bruits dans cette partition constitue un cas précoce de renouveau percussif après une période de saturation voire de décadence vocale.

- 5 Pour y arriver, je procède ici en trois parties. Une mise en contexte rappelle d'abord les nombreux éléments permettant de replacer la pertinence de *Parade* dans un moment culturel important. Ensuite, il s'agit de présenter les caractéristiques principales de ce spectacle, qui bien que célèbre, reste assez mal connu. Enfin, l'étude de la sonorité de ce ballet tente d'éclairer les profondes innovations de son orchestration, préparant directement le travail sur les bruits et la musique électroacoustique de 1948.

Contexte

- 6 Pour débiter, cette image résume les nombreuses convergences actives après 1900,

Figure 1



Convergences et mutations artistiques

- 7 Pour le dire de façon concise², la fin du siècle romantique a laissé les arts et la musique en crise, par saturation des formes issues de la tradition et envie radicale de renouveau : l'exotique, le lointain, le recherché, le précieux (le décadent) jouent un rôle important avant une usure rapide de cela. Quelques caractéristiques significatives :
- Le populaire dans le savant : décaper, simplifier, alléger pour moderniser ;
 - Puis, vers un modernisme encore plus radical : franchir les limites, d'où l'intérêt pour les arts populaires, impensable pour les classes sociales dominantes antérieures ;
 - Fascination pour les technologies modernes, élément essentiel du futurisme italien et du « machinisme » d'Apollinaire, et amateurs de « beau » ;
 - Fascination pour le bruit, impensable pour les mélomanes et les amateurs de ballet ;
 - La situation se durcit encore en 1917, où la révolution réelle laisse derrière elle les petits et grands bourgeois (1905≠1917) ;

- 8 D'où le néo-classicisme comme avant-garde (pendant un temps) en Europe de l'Ouest, pendant que les Russes foncent (pendant un temps) vers l'avant-garde futuriste.
- 9 *Parade* me semble justement exemplaire des forces et tendances en action à ce moment de la fin de la Première Guerre mondiale. Abordons-en rapidement la genèse. La liste des artistes impliqués est assez impressionnante. Comme le dit l'auteur de l'argument : « *Parade* regroupe le premier orchestre d'Erik Satie, le premier décor de Pablo Picasso, les premières chorégraphies « cubiste » de Léonide Massine, et le premier essai pour un poète de s'exprimer sans parole. »³ On peut encore souligner de nombreuses autres innovations : costumes, décors et chorégraphie moderniste et très colorée, musique moderne (un des premiers ragtimes⁴ orchestraux) et bruits... Comme on le verra *infra*, l'effet de nouveauté est tel qu'Apollinaire⁵, dans sa critique du spectacle, invente à son propos le terme de « sur-réalisme », qui sera ensuite repris et transformé par Breton et Soupault.
- 10 Ce spectacle est une commande des Ballets Russes (1908-1929), collectif d'artistes remarquables et particulièrement influents⁶, véritables piliers du modernisme. En vingt ans, la fameuse troupe de Diaghilev passe de spectacles fastueux et colorés, volontiers exotiques ou d'un romantisme décadent à une sensibilité moderne plus sobre, voire constructiviste, machiniste ou cubiste et à un néo-classicisme encore d'avant-garde.
- 11 En 1917, bien que déjà connu, Jean Cocteau (1889-1953) est encore jeune et en pleine mutation. Ce poète, écrivain, dessinateur, metteur en scène, réalisateur qu'on a surnommé le « Prince frivole » après un premier succès critique, tente de se dépasser, pour devenir l'artiste prolifique et controversé⁷, le lanceur de tendances et le découvreur de talents que l'on connaît : Satie, *Groupe des Six* et le néoclassicisme français, Raymond Radiguet, Jean Marais, André Kertész et d'autres lui doivent beaucoup. Mais, il ne convainc pourtant pas d'emblée Diaghilev, pour qui il travaille dès 1910⁸. En conséquence, il s'emploie à satisfaire ce « patron » exigeant⁹. On retrouve des traces fortes de ses interrogations artistiques dans un ouvrage de cette période, essai qui va « lancer » Satie et le néo-classicisme français : *Le Coq et l'Arlequin* (1918)¹⁰. Dans l'édition de 1993 de cet ouvrage, après les fameux aphorismes, on retrouve plusieurs textes¹¹ sur les Ballets Russes qui permettent de mieux connaître le point de vue de Cocteau et la genèse de *Parade*.
- 12 Les différentes versions de l'argument passant d'un *David* (1914) à la parade qui l'annonçait aux passants vont évoluer au fil des échanges de l'équipe artistique. L'impact de Picasso sera décisif, tant sur Cocteau et Diaghilev que sur Satie : il pousse ses camarades vers une modernité exacerbée.
- 13 De son côté, Pablo Picasso (1881-1973)¹² cherche aussi à se transformer, après ses premières grandes « périodes » : les périodes bleue (1901-1904) et rose (1904-1906), celle de l'art africain (1907-1909) et, surtout le cubisme (1907-1914). Il collabore avec les Ballets Russes de 1916 à 24, entre Paris et Rome et y rencontre sa femme (1917-1935) Olga Khokhlova¹³. C'est dans cette ville qu'il réalisera avec de jeunes artistes, dont le futuriste Giacomo Balla¹⁴, le célèbre rideau de scène et les costumes de *Parade*. Comme nous le verrons, si le rideau conserve de fortes traces de la période rose (Arlequin...), les costumes des danseurs sont de frappantes constructions cubistes¹⁵.
- 14 Pour sa part, Erik Satie (1866-1925)¹⁶, est un compositeur de la génération de Debussy, formé au Conservatoire de Paris, connu pour ses côtés provocateurs et insolites. Après un début professionnel assez médiocre, où il vivote comme pianiste de cabaret et

fréquente les Rose-Croix, il reprend ses études (1905-1908) à la très conservatrice Schola Cantorum de Vincent d'Indy. Son style musical se caractérise par un rejet de l'emphase wagnérienne, un retour à une simplicité apparente avec des complexités discrètes et maîtrisées et à un certain minimalisme avant la lettre. Progressiste et curieux malgré un caractère complexe, il fréquente les avant-gardes musicales, artistiques et politiques de son temps (Valadon, Debussy, Cocteau, le groupe des six, Picasso, Braque, Tzara, Picabia, Duchamp, Man Ray...). Derrière une façade volontiers humoristique, se cachait une réelle intransigeance au fond, une attitude avant-gardiste irréductible qui l'amenait à passer d'une mutation à une autre. Selon lui et ses proches, « en art tout est dans la lutte, sinon on tombe dans la compromission »¹⁷. Musicalement, l'histoire retient surtout ses propositions proches des impressionnistes et des néo-classiques mais avec un certain décalage et de nombreux traits d'esprit. Mort assez jeune (à 59 ans), il n'aura pas le temps de prendre position sur les avant-gardes bien plus dures de ses cadets (atonalité, dodécaphonisme, sérialisme) mais ses « héritiers » apparents, le Groupe des Six, l'École d'Arcueil ont pour leur part franchement versé vers le néo-classicisme et peu à peu un conservatisme certain.

- 15 Enfin, Léonide Massine (1896-1979)¹⁸ est formé à l'école du Bolchoï puis danseur dans cette troupe avant de rapidement rejoindre les Ballets russes en 1913. Après le départ de Nijinski en 1913, il prend à l'époque de *Parade* (1915-1921) le relai de la première génération de danseurs-étoiles et de chorégraphe. On lui doit notamment les chorégraphies de *Soleil de nuit* (1915), *Parade* (1917), et *Le Tricorne* (1919). C'est lui qui danse le rôle spectaculaire du prestidigitateur chinois dans *Parade* et l'on peut admirer son travail dans le film de la reprise de 2007¹⁹. Massine sera ensuite le passeur de ce ballet et influencera ses reprises, notamment celle des Joffrey Ballet de 1974²⁰.

Étude de *Parade*

- 16 Considérons d'abord quelques étapes de l'élaboration de l'argument du ballet. La première version de 1914 se résume à quelques lignes de Cocteau :
- Un acrobate ferait la parade du *David*, grand spectacle supposé donné à l'intérieur ; un clown qui devient ensuite une boîte, pastiche théâtral du phonographe forain, formule moderne du masque antique, chanterait par un porte-voix les prouesses de *David* et supplierait le public de pénétrer pour voir le spectacle intérieur.²¹
- 17 Remarquons ici l'idée d'une confrontation entre le spectacle « intérieur », *David*, et la « parade » extérieure, conçue pour attirer le chaland²². Cette piste fut abandonnée assez vite car encore peu aboutie : sans doute y retrouvait-on trop de tensions entre ce projet formel et avant-gardiste intéressant et le contenu plus ou moins biblique du spectacle.
- 18 Après un assez bref détour par une version du *Songe d'une nuit d'été* proposée en vain à Stravinsky, Cocteau revient à sa « parade » dans quelques notes écrites juste avant de monter au front comme volontaire²³. Cette première version enthousiasme les protagonistes du projet et provoque une série d'allers-retours, incorporant aussi diverses autres personnes de leur réseau artistique et mondain du moment (Gross, Godebska-Sert...). Les plus intéressantes restent les contre-propositions de Picasso auxquelles Satie adhère rapidement²⁴.
- 19 Après quelques échanges, Cocteau est enfin mis au courant, approuve et renchérit :

Dans la première version les Managers n'existaient pas. Après chaque numéro de Music-Hall, une voix anonyme, sortant d'un trou amplificateur, chantait une phrase type, résumant les perspectives du personnage.

Lorsque Picasso nous montra ses esquisses, nous comprîmes l'intérêt d'opposer à trois chromos, des personnages inhumains, surhumains, qui deviendraient en somme la fausse réalité scénique, jusqu'à réduire les danseurs réels à des mesures de fantoche.

J'imaginai donc les Managers féroces, incultes, vulgaires, tapageurs, nuisant à ce qu'ils louent et déchaînant (ce qui eut lieu) la haine, le rire, les haussements d'épaule de la foule, par l'étrangeté de leur aspect et de leurs mœurs.

À cette phase de Parade, trois acteurs, assis à l'orchestre, criaient, dans des porte-voix, des réclames grosses comme l'affiche KUB, pendant les poses de l'orchestre²⁵.

20 Puis, tournant majeur, les voix sont éliminées suite au travail de Picasso, Cocteau et Massine à Rome, sans Satie, au profit d'un spectacle plus radical : « C'est alors que je substituai aux voix le rythme des pieds dans le silence ».²⁶ Cette suppression radicale des paroles va exactement dans le même sens qu'une des évolutions fondamentales de la culture juste à ce moment (ex. 1) : la mise en valeur des bruits par l'orchestre de Satie. La voix humaine et ce que je nomme le « modèle vocal » sont alors ressentis comme vieillis et remplacés par les images, gestes et sons de la modernité, bien plus percussifs, au sens où je le développe dans mes travaux²⁷.

21 Au bout de ces élaborations, voici l'argument du ballet finalisé :

Le décor représente les maisons à Paris, un dimanche. Théâtre forain. Trois numéros du music-hall de parade.

Prestidigitateur chinois

Acrobates

Petite fille américaine

Trois managers monstrueux organisent la réclame. Ils se communiquent dans leur langage terrible que la foule prend la parade pour le spectacle intérieur et cherchent grossièrement à le lui faire comprendre.

Personne n'entre.

Après le dernier numéro de la parade, les managers extérieurs s'écroulent les uns sur les autres.

Le chinois, les acrobates et la Petite Fille sortent du théâtre vide. Voyant l'effort suprême et la chute des managers, ils essayent d'expliquer à leur tour que le spectacle se donne à l'intérieur.

N.B. - La direction se réserve le droit d'intervertir l'ordre des numéros de la parade.

22 Au terme de son élaboration, le spectacle complet²⁸ comporte onze moments en trois grands numéros avec introduction et *coda* actualisant cet argument²⁹, ex. 2 :

Moments de *Parade*

Moments ³⁰	Musique	Commentaire
1 <i>Choral</i> puis <i>Prélude du Rideau rouge</i>	Choral Fugue en <i>do</i> majeur	Deux formes très classiques Schola Cantorum Lever de rideau p. 6

2 <i>Premier Manager</i>	Thème répétitif	Les moments 2-4 forment le numéro I de la partition Manager français Pipe, canne, pas de danses Bruits des pas et bruitages forains, sirène
3 <i>Prestidigitateur chinois</i>	Musique de cirque assez expressive, varie comme la chorégraphie (ABABA)	Au numéro 7 Exotisme et extravagances, entre cirque et ballets russes
4 <i>Manager de New York</i>	Trépignements (retour littéral thème répétitif n° 2, p. 8-16)	Version originale : pas de musique Bruits de pas Gratte-ciels et trompe, sirène
5 <i>Petite fille américaine</i>	Musique de music-hall/ film et bruitages	5 6 7 forment le II Plusieurs moments : pantomimes danses extravagantes américaines ou enfantines, machine à écrire, Charlot, clown, gangsters et révolvers, jupe courte et « mœurs légères »
6 <i>Rag-time du paquebot</i>	Rag-time en do majeur de forme ABA	jazz de cirque,
7 <i>Petite fille américaine</i>	Musique de film et bruitages	sortie ouverte
8 <i>Manager à cheval</i>	Trépignements Pas de musique répétitive	Sans musique bruits de pas de 2 danseurs qui font le cheval de cirque clownesque, portés, blagues, rires du public
9 <i>Acrobates</i>	Musique de cirque : moments variés, bouteillophone	III Duo qui ne « fait qu'un », comme le cheval Elle plus danseuse et séductrice, lui plus clown Costumes « cosmiques » Basse spectrale/orgue
10 <i>Suprême effort et chute des managers</i>	Thème répétitif et bribes des autres	Final avec retour de tous et épuisement
11 <i>Finale puis Suite au Prélude du rideau rouge</i>	Fugue en do majeur	Épuisement fin

- 23 Jacinthe Harbec³¹ y perçoit une structure formelle triangulaire, avec correspondances des numéros 1-11, 2-10, 3-9, 4-8, 5-7 couronnée par le numéro 6, sommet du triangle, qui est lui-même de forme ABA. La musicologue québécoise évoque encore plusieurs jeux formels sur les nombres 1, 2, 3, (4) que l'espace dévolu ne permet pas de discuter

ici mais qui correspondent bien aux recherches ésotériques décrites dans l'ouvrage d'Anne Rey déjà cité³². On peut toutefois à ce point de l'étude essayer de présenter l'essence de ce spectacle multidimensionnel faisant « dialoguer le réel et l'irréel »³³.

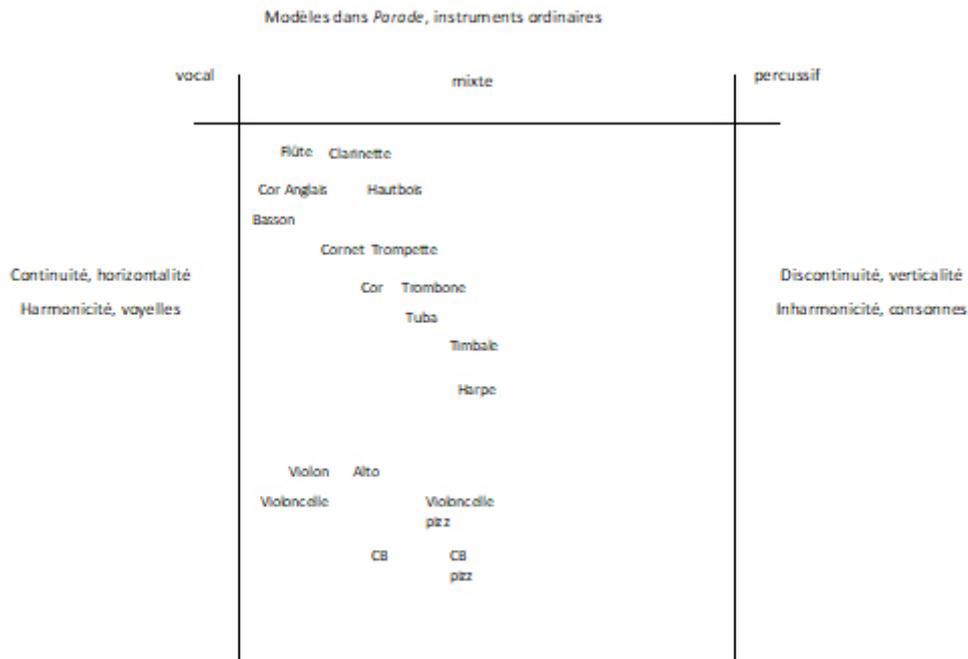
- 24 Comme on l'a vu, le groupe d'artiste souhaitait faire un spectacle novateur et intéressant. Cocteau affirme dans *Le Coq et l'Arlequin*³⁴, qu'à ce moment-là de l'évolution artistique, seul « le réel » a conservé le pouvoir d'émouvoir et de toucher, les vieilles conventions étant perçues comme usées (ex. 1). La situation du moment – non seulement l'usure artistique et la fatigue snob des mélomanes, amateurs de ballets et gens du « monde » pour les formes artistiques du siècle précédent, y compris l'exotisme chatoyant des premiers Ballets Russes, mais aussi ce réel bouleversant de 1914-1918³⁵ ou les révolutions de l'électricité et autres technologies et des sciences, l'irruption inéluctable de la publicité dans le quotidien, l'émergence de l'Amérique avec ses particularismes, etc. – demandent d'autres façons de faire.
- 25 C'est à cette lumière qu'il me semble qu'il faut étudier l'utilisation des bruits dans ce ballet. Comme on l'a vu, en discutant avec Picasso et Massine en 1917, Cocteau renonce aux voix des managers et impose des bruitages à Satie alors que ce dernier était déjà très avancé dans sa composition (mars 1917)³⁶. Que cherchait Cocteau dans ce cas ? Remplaçant les voix des managers, ces bruits illustratifs ou évocateurs viennent compléter la musique et confèrent justement au ballet ce côté « réaliste » : au-delà de l'effet assez théâtral ou premier cinéma de bruitages, ces sons évoquent le quotidien par un effet de réel qui deviendra important par la suite à la radio et au cinéma. Et c'est justement cette banalité perçue comme triviale qui a choqué une partie du public : quatre machines à écrire *Underwood* tapant un texte, coups de revolver et autres sirènes³⁷ ! Cocteau est allé jusqu'à dire que la musique n'était que l'accompagnement de ces bruits et regrettait avec insistance que tous n'aient pas été retenus dans le spectacle final³⁸.
- 26 Cela dit, l'irréel reste tout aussi important, comme en témoignent les numéros de music-hall stylisés, l'aspect féérique et chatoyant, les musiques de spectacles et, surtout, les décors et costumes cubistes de Picasso. Les éléments illustratifs sont décomposés et prédisposés, non sans caricature, pour créer un costume-décor cubiste ne laissant voir que les pieds des danseurs et leurs pas désuets et inopérants. On y retrouve aussi la canne et la pipe qui suscitera des commentaires de la part de Cocteau³⁹. C'est ainsi que le « ballet réaliste » de Cocteau devient plus que réel, comme n'a pas manqué de le comprendre Apollinaire, dans son article déjà cité *supra*. Il y a ici quelque chose d'un *Gesamtkunstwerk* modernisé, voire d'un spectacle multimédia avant la lettre.

Étude de l'orchestration : fond vocal, émergence caractéristique du percussif et richesses mixtes

- 27 Pour une fois⁴⁰, Satie dispose d'un bon orchestre et d'un bon chef. Il met en jeu un orchestre de cirque très luxueux : l'orchestre moderne « par 3 », rejoignant ainsi l'orchestre savant depuis Wagner. Celui-ci se compose de bois, cuivres et cordes usuelles mais aussi d'un cornet à piston forain en plus des trompettes et de 4 percussionnistes en plus du timbalier. Cela favorise un son plein et coloré, où dominant en apparence les instruments mélodiques, répondant au vieux modèle vocal⁴¹.

Disposons ces instruments ordinaires dans l'espace mixte tendu entre le modèle vocal et le contre-modèle percussif, ex. 3 :

Figure 2



Instruments dans le champ vocal

- 28 On le voit bien, ces instruments sont placés vers le modèle vocal plus que vers le modèle percussif, incarnant une conception musicale traditionnelle. *Parade* met surtout en jeu une écriture orchestrale très sage, mais peu lyrique, souvent sarcastique ou comique : elle se comporte souvent comme un fond (*underscoring*) que l'on n'écoute pas mettant en valeur les bruits de Cocteau ou une « musique d'ameublement », comme le dira Satie en 1918⁴².
- 29 Il y a plus, en fait. La variété des écritures musicales des différents numéros est assez révélatrice et entre en résonance avec les jeux formels soulignés par Harbec rappelés *supra*. En réalité, *Parade* met en jeu la confrontation brutale des médias et des langages dans une sorte de pot-pourri très music-hall ou de collage stylistique avant la lettre : styles musicaux variés anciens (choral, fugue) ou innovants (musiques modale, répétitive, rag-time et autres danses, « silence » apparent...) s'entrechoquent pour créer un effet global étonnant, « sur-réel » peut-être.
- 30 À mon avis, les meilleures innovations de cette musique se situent dans l'orchestration de l'œuvre. Ce sont les percussions et les bruits ajoutés qui créent l'effet de « moustaches sur la Joconde » de cette œuvre. Cet effet s'appuie précisément sur le contraste entre l'écriture vocale de l'orchestre et l'émergence des sons encore assez périphériques à cette époque : la percussion usuelle (timbales, grosse caisse, caisse claire, tambour de basque, cymbales, tam-tam). Ces percussions ordinaires sont accentuées, rendues plus avant-gardistes par l'ajout des bruits de Cocteau : roue de

loterie, plaques sonores (?)⁴³, claquoir, machine à écrire, revolver, deux sirènes et bourdon d'orgues.

- 31 Dans ce cas, comment Satie, soucieux à cette époque de renverser sa mauvaise image et de prouver son talent⁴⁴, a-t-il procédé ? Les bruits lui ont été précisés, voire imposés, dans les dernières semaines de composition. Le ton et le style général étaient déjà déterminés et Satie ne les a probablement pas modifiés en profondeur. Devant ajouter des bruits dans une musique structurée, je suggère qu'il l'a fait grâce à un principe d'équivalences, d'amplification et de substitution sonore, ex. 4 :

Bruits et instrumentation par substitutions

Instrument dans Parade	Variante de l'usuel	Commentaire
Cymbales frappées		Orchestral mais roulement à gros grain métallique.
Cymbale suspendue	Cymbales frappées	Modernisation des cymbales. Roulement à grain fin.
Grosse caisse	Timbale	Plus forain et populaire (instrument de fanfare) que la timbale classique ajoute aussi du grave très profond.
Tam-tam	Cymbale	Son exotique et moderne encore : comparer au <i>Mandarin Merveilleux</i> de Bartók en 1918-1919.
Tambour de basque	Caisse claire	Variante « exotique » utilisée ici pour le son à grains métalliques moyens et évocation gitane ou espagnole ?
Tambour militaire	Caisse claire	À l'inverse caisse claire plus grosse et profonde. Élargissement des registres/contrastes.
Tarolle	Caisse claire	Substitution subtile, caisse plus petite et plus claire.
Timbale		Plus orchestral et savant que la grosse caisse.
Triangle		Symphonique et exotique (turqueries) Brillance métallique et grain moyen.
Bourdons graves	Contrebasson ou Contrebasse	Sirène anecdotique paquebot, vieil orgue ou pédale harmonique proto spectrale ? Pédale de <i>Zarathoustra</i> (1896) ? Proto-Glass (pédale en dislocations) ?
Bouteillophone	Xylophone	« Clavier » de bouteilles accordées Musique de cirque ou de music-hall, tension par variation sonore juste avant retour de la « vraie » musique et autres reprises et fin en « catastrophe » du numéro. Contribue à la pirouette finale.

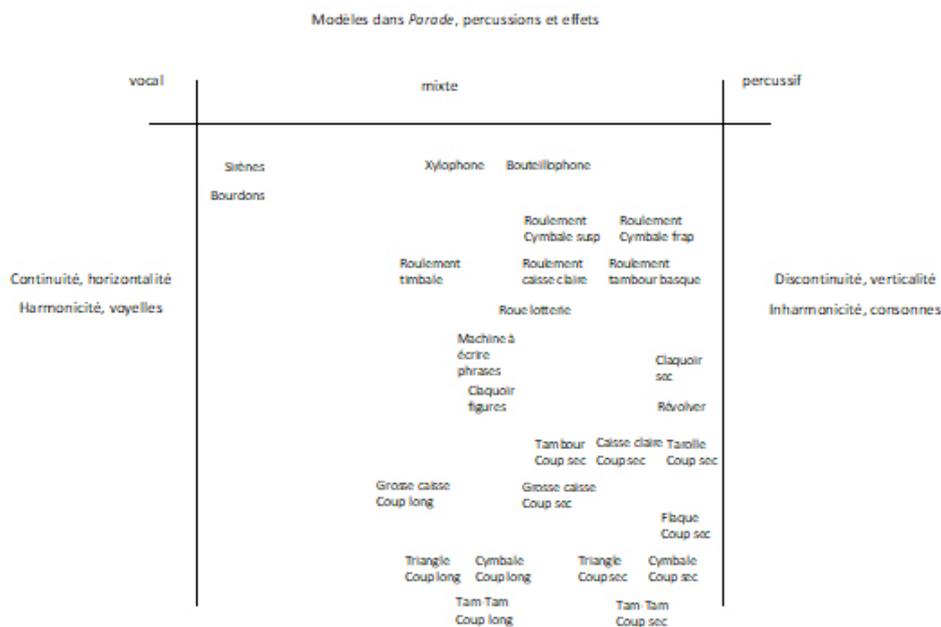
Claquoir	Woodblock, castagnettes, voire caisse claire	Imite les claquettes de danse. Très proche de la machine à écrire et écriture nerveuse et bavarde (vocalité paradoxale ?)
Flaques sonores	Cymbales ?	Cymbale splash, invention de Satie, blague ou effet de bruiteur ? ⁴⁵
Machine à écrire	Woodblock, guirro, clochette	Modernité américaine (juste après la danse indienne et avant les coups de revolver et le rag-time). Comparer aux <i>rag-times</i> de Joplin et Stravinsky et les chansons et marches de Forster.
Révolver	Caisse claire ou cymbales	Pour l'anecdote ou pour le son sec et résonant ?
Roue de la loterie	Crécelle, caisse claire	Pour le visuel et l'anecdote foraine et pour le son prolongé ?
Sirènes	Vent ou corde frottée	Son ou anecdote ? Comparer à <i>Ionisation</i> de Varèse 1929.

- 32 Ces quelques notes tentent de montrer que Satie procède de deux manières complémentaires. D'une part, et c'est cela qui a choqué, les bruits semblent illustratifs voire naïfs et contrastent par leur trivialité avec le « musical » alors admis par les mélomanes, c'est-à-dire les instruments du domaine vocal. Plus tard, les électroacousticiens critiqueront⁴⁶ cet usage illustratif et superficiel pour proposer une musique de bruits plus attentive aux qualités et propriétés acoustiques et perceptives des sons. Toutefois, je pense que dans le cas de *Parade*⁴⁷, il faut surtout critiquer Cocteau pour cette approche limitée et provocatrice, ne serait-ce qu'à cause de l'ajout tardif de ces sons.
- 33 D'autre part, et c'est ici que Satie innove le plus, me semble-t-il, ces instruments et bruits divers procèdent par extension de la pensée orchestrale usuelle plutôt que par rupture totale. D'abord, les variantes instrumentales convoquent les réflexes d'écoute usuelle : la tarolle ou le tambour militaire étonnent à peine les habitués de la caisse claire et apportent des variantes de couleurs intéressantes vers l'aigu et le grave. Depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle (Wagner, Debussy...), on remplace les cymbales traditionnelles frappées par paires par des coups et roulements sur une cymbale suspendue. Plutôt que le fracas à gros grain, il en résulte un mystérieux roulement à grain fin, sorte de feulement métallique apparenté à l'efflorescence sonore du grand tam-tam⁴⁸ très oriental.
- 34 D'autres sons constituent des extensions plus étonnantes des usages. Le bouteillophone du clown remplace le xylophone puis s'y associe avec lui d'une manière un peu plus bruiteuse (inharmonique) ; les claquoirs et machines à écrire rappellent l'école ou les bureaux mais constituent des percussions sèches et nerveuses, variantes de la caisse claire. On remarque aussi que plusieurs instruments (roue, machine à écrire) font des variantes de roulements, des prolongations paradoxales de sons naturellement très brefs⁴⁹. Comme pour les caisses-claires et les cymbales, les couleurs sont métalliques, boisées, aiguës et graves et les grains moyens et fins, élargissant la palette usuelle de

timbres. Si les coups de révolvers sont anecdotiques de façon prédominante, il en demeure que ce sont encore des percussions sèches variant encore la caisse claire. Enfin, les deux sirènes et les bourdons donnent des sons tenus et lisses (peu de grain), qu'il est difficile de ne pas écouter de manière anecdotique mais qui peuvent tout de même s'apparenter à des tenues d'instruments à cordes ou à vents, aux fonctions de soutien harmonique, le plus souvent.

- 35 En un mot, je suis désormais persuadé que Satie a été bien plus qu'un illustrateur : il a cherché à intégrer les sons illustratifs autant qu'il l'a pu dans un discours musical construit allant d'un pôle traditionnel (les cymbales, par exemple) à un pôle plus extravagant (le revolver ou la machine à écrire). Une esthétisation des bruits me semble recherchée par le compositeur bien davantage que le simple effet de choc moderne que souhaitait Cocteau⁵⁰. Enfin, on peut remarquer que plusieurs de ces sons et instruments ressemblent aussi à la palette des effets sonores du théâtre et du music-hall : les instruments de musiques en plus, on retrouve une part des effets sonores usuels⁵¹ de 1910.
- 36 Disposons ces sons dans l'espace mixte entre le vocal et le percussif, ex. 8 :

Figure 3



Percussions et bruitages

- 37 On le voit, la quantité et l'occupation large de l'espace mixte frappe. C'est un cas précoce d'émergence percussive qui va bien au-delà de l'anecdotique, me semble-t-il. Le public enthousiaste ou vexé ne s'y est pas trompé : on retrouve ici une pensée musicale renouvelée, bien qu'encore embryonnaire. Le grand virage percussif de la musique occidentale, avec ses batteries incontournables, commence.

Conclusion

- 38 Pour terminer cet article, on pourrait passer ici à une discussion de *L'Arte dei rumori* (1916)⁵² de Russolo dans le contexte du futurisme italien et à une discussion des « bruiteurs », les machines à bruits développées par Russolo et ses collègues dans l'intention d'étendre la palette sonore du musical. Il suffit de rappeler ici que Russolo théorise l'émergence nécessaire du bruit moderne et l'extension du domaine sonore esthétique dès les années 1910, au moment même de *Parade* ou, cela compte aussi beaucoup, des expérimentations poétiques, sonores et esthétiques de Dada au Cabaret Voltaire, par exemple des poèmes simultanés de Tzara, Janco et Huelsenbeck comme *L'amiral se cherche une maison à louer*⁵³ (1916) ou des expérimentations sonores et poétiques de Kurt Schwitters, *Die Sonate in Urlauten*⁵⁴ (1922-1932), où les bruits de la parole, les consonnes, s'émancipent.
- 39 La mutation percussive du son théâtral et de la musique s'accélère au fil du temps. Les analyses faisant l'objet de mes précédentes publications montrent qu'après 1925-1930, la situation sonore est bien distincte de celle de 1900 : les sons et bruits font désormais partie des palettes ordinaires. La seconde révolution industrielle (celle de l'électricité et du moteur à explosion) est achevée et le monde est transformé.

NOTES

1. Marc Jimenez, « Introduction », *Inharmoniques. Le temps des mutations*, n° 1, Paris, Centre George Pompidou/Ircam, 1986.
2. J'ai réfléchi à ces questions dans plusieurs travaux antérieurs, notamment Martin Laliberté, « Aux origines des “nouvelles technologies musicales” : virtuosités et archétypes », *Musiques, arts et technologies : pour une approche critique*, R. Barbanti, E. Lynch, C. Pardo et M. Solomos (eds.), Paris, l'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 2004, p. 347-360.
3. *Apud.*, Jean Cocteau [1917], Jacinthe Harbec, *Les influences cubistes sur la composition musicale d'Erik Satie*, 1987, p. 16.
4. Forme de proto-jazz alors en plein développement. Les Européens ne connaissaient encore le jazz que par les partitions et quelques ensembles américains qui commençaient à venir, notamment à cause des soldats américains impliqués dans la Guerre.
5. Guillaume Apollinaire, « Les spectacles des ballets russes-parade et l'esprit nouveau », *Excelsior*, 11 mai 1917, cité dans <http://corpsetgraphies.fr/s-parade-2.php>.
6. Jan Pasler, « Musique et spectacle dans *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps* » dans *Inharmoniques* n° 5, *D'un art à l'autre les zones de défi*, Paris, Ircam/Centre Georges Pompidou/Christian Bourgois, 1989, p. 42-63.
7. Ne serait-ce que l'impressionnant « Catalogue des textes de Cocteau mis en musique » compilé par Malou Heine dans D. Gullentops et M. Haine (eds.), *Jean Cocteau : textes et musique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Musique – Musicologie », 2005, p. 167-302. Voir aussi sa liste complète d'œuvres sur le site de la BNF : https://data.bnf.fr/fr/11897143/jean_cocteau/

8. Jacinthe Harbec, « La musique dans les ballets et les spectacles de Jean Cocteau », *Jean Cocteau : textes et musique*, D. Gullentops et M. Haine (eds.), Bruxelles, Mardaga, 2005, p. 33-34. L'ensemble de cet ouvrage est à recommander.
9. *Apud.* Jean Cocteau, *La difficulté d'être*, Francis Steegmuller, Cocteau, M. Jossua (trad.) Paris, Buchet/Chastel, 1973, p. 64. Voir aussi Anonyme, « *La consommation de l'opium fin XIX^e début XX^e influençant le domaine artistique* », <http://tpe-opium.e-monsite.com/pages/cocteau-1/jean-cocteau.html>. Toutes les sources en ligne de cet article ont été consultées en septembre 2019.
10. Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin* [1918], Paris, Stock, 3^e édition, 1993.
11. *Ibid.*, p. 83-106.
12. Sa biographie tellement riche ne peut être détaillée ici. Voir, pour débiter : « Pablo Picasso » *in wikipedia.fr*.
13. « Olga Khokhlova », https://fr.wikipedia.org/wiki/Olga_Khokhlova.
14. « Giacomo Balla », https://it.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Balla.
15. Le rideau de scène de *Parade* [1917] est très connu : <https://www.beauxarts.com/grand-format/le-rideau-de-la-discorde/>. On y reconnaît les portraits de Picasso, Diaghilev, Khokhlova, Cocteau et des figures et objets symboliques ou allégoriques, sans oublier le rideau rouge du théâtre et du music-hall. Le site « La Danse Corps et Graphies – Parade » comporte une très riche iconographie qui ne peut être reproduite ici et de nombreux textes utiles. <http://corpsetgraphies.fr/s-parade-1.php#p1>. Il en va de même du site « Picasso : Théâtre » : http://www.faisceau.com/pica_th_pa_in1.htm.
16. Anne Rey, *Erik Satie*, « Solfèges », Paris, Seuil, coll. « Solfèges », 1974.
17. L'émission de 1965 de France-Culture « Erik Satie, l'inconnu d'Arcueil » est très éclairante sur ces questions. <https://www.ina.fr/audio/PHF02000535>.
18. « Léonide Massine », https://en.wikipedia.org/wiki/Léonide_Massine.
19. Une version de la reprise de 2007 de ce ballet est disponible sur YouTube, malgré un son un peu bruyant : https://www.youtube.com/watch?v=YejpJ4kMH_0.
20. Voir le reportage sur le Joffrey Ballet repris dans YouTube : https://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=_mpwR8jx3lQ.
21. Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, *op. cit.*, p. 97.
22. Le Larousse en ligne donne cette définition : « Bref spectacle burlesque joué à la porte d'un théâtre forain, afin d'engager le public à y entrer », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parade/57861?q=parade#57522>.
23. Robert Sabatier, *Histoire de la poésie française XX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 97.
24. *Apud.*, Bruno Giner, *Erik Satie – Parade : chronique épistolaire d'une création*, Paris, Berg international, 2013, p. 23-24.
25. Jean Cocteau, *Le Coq*, *op. cit.*, p. 101-102.
26. *Ibid.*, p. 102.
27. Martin Laliberté, *op. cit.*
28. Les commentaires qui suivent découlent du film de la reprise de 2007, *loc. cit.*, et de l'étude de la partition et des enregistrements audio.
29. D'après la partition rééditée en 2000 chez Salabert, avec une brillante introduction d'Ornella Volta, p. I-XX et les travaux de Jacinthe Harbec, ouvrages cités.
30. Selon la segmentation de Harbec, *op. cit.*
31. Anne Rey, *op. cit.*, p. 44.
32. *Ibid.*, p. 32-53.
33. *Ibid.*, p. 37.
34. Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 59-62 et 103-106.
35. Que l'on voit très bien dans Bruno Giner, *op. cit.*, p. 47-49 et dans le site « corpsetgraphies », déjà cité.

36. Bruno Giner, *op. cit.*, p. 43-45.
37. *Ibid.*, p. 47.
38. Jean Cocteau, *Le Coq*, *op. cit.*, p. 66-67.
39. *Ibid.*, p. 45.
40. Sa lettre citée par Giner, *op. cit.*, p. 66 est parlante sur les difficultés d'accès à de bonnes conditions pour un musicien peu connu.
41. Martin Laliberté, *op. cit.*
42. Comme le démontre la partition de cette œuvre déposée à la BnF. https://data.bnf.fr/13969772/erik_satie_musique_d_ameublement__1918.
43. La confusion règne sur cet instrument : est-ce un bruit d'eau, qui pose problème sur scène ? une cymbale aiguë et courte de type *splash* avant que ce nom soit standardisé ? Je penche pour la seconde option car, malgré l'inventivité de Satie, dans *Parade*, l'instrument est vraiment traité comme une cymbale.
44. Anne Rey, dans son excellente biographie du compositeur laisse entendre que c'est cette quête de légitimité et de sérieux qui l'a fait s'inscrire à la Schola Cantorum. Anne Rey *op. cit.*, p. 65-66.
45. Il n'y a pas de consensus à ce sujet. Voir la notice d'un enregistrement de *Parade* : <http://www.bertdekkers.nl/klassiek/satie25.html>.
46. Cela se dégage nettement des travaux de Pierre Schaeffer, notamment son *Traité des objets musicaux* [1966], Paris, Seuil, 2^e édition, 1977.
47. Ce n'est pas le cas des musiques à bruits ultérieures de Satie, qui a fait sienne cette approche.
48. Je parle ici du cousin chinois du gong, plus riche en sons et plus bruiteux et pas d'un tambour africain.
49. Schaeffer parlera « d'entretien par itération », *op. cit.*, p. 444-445.
50. D'ailleurs, les hésitations stylistiques du poète, plus proche des musiciens néo-classiques que des avant-gardistes confèrent une certaine ambiguïté à l'ensemble de son travail. Dans *Parade*, toutefois, la modernité est plus marquée, renforcée par la conjonction de Satie, Picasso et Massine. On retrouve ici une modernité mixte, mi-avant-gardiste, mi-liée à la tradition. Ce n'est pas du tout un cas isolé dans les musiques de 1910-1940.
51. Voir Martin Laliberté, « Bruitage et comédies avant la musique concrète », in *Les spectacles populaires : formes, dispositifs, diffusions (1870-1945)* Pascale Alexandre et Martin Laliberté (eds), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle- Images et sons », printemps 2016, p. 131-146.
52. Luigi Russolo, *L'art des bruits*, textes édités par Giovanni Lista et traduits par Nina Sparta, Genève, L'Âge d'homme, 1975.
53. Les numéros de la revue *Dada* ont été numérisés et sont disponibles sur ce site : <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/index.htm>.
54. Ou *Ursonate*. Voir « Kurt Schwitters » in http://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Schwitters.

RÉSUMÉS

Les technologies des différentes révolutions industrielles ont radicalement transformé le monde quotidien et la sensibilité occidentale ; elles ont permis de profonds renouvellements après une période d'usure. À un moment de rupture particulièrement forte, celui de la seconde révolution

industrielle, Cocteau, Satie, Picasso, Massine se sont réunis pour former une constellation artistique le temps d'un spectacle remarquable : *Parade* (1917). Plus spécifiquement, cet article aborde *Parade* comme un cas particulièrement riche de mutation des sensibilités et de convergence des différentes tendances artistiques et culturelles de fond qui a permis l'émergence esthétique du bruit.

Technologies and industrial revolutions have radically transformed the world and, as a result, Western sensitivity. In this particular moment of the second industrial revolution of 1900, Cocteau, Satie, Picasso and Massine joined their efforts to create a remarkable show: *Parade* (1917). More specifically, this paper presents *Parade* as a rich case of artistic mutations and of convergence of tendencies that have allowed an emergence of noise as an aesthetically acceptable resource.

INDEX

Mots-clés : Parade, Satie, Cocteau, Picasso, Massine, Ballets Russes, modernité et avant-garde, bruits

Keywords : Parade, Satie, Cocteau, Picasso, Massine, Ballets Russes, modernism and avant-garde, noise

AUTEUR

MARTIN LALIBERTÉ

Laboratoire LISAA (EA 4120), Université Gustave Eiffel