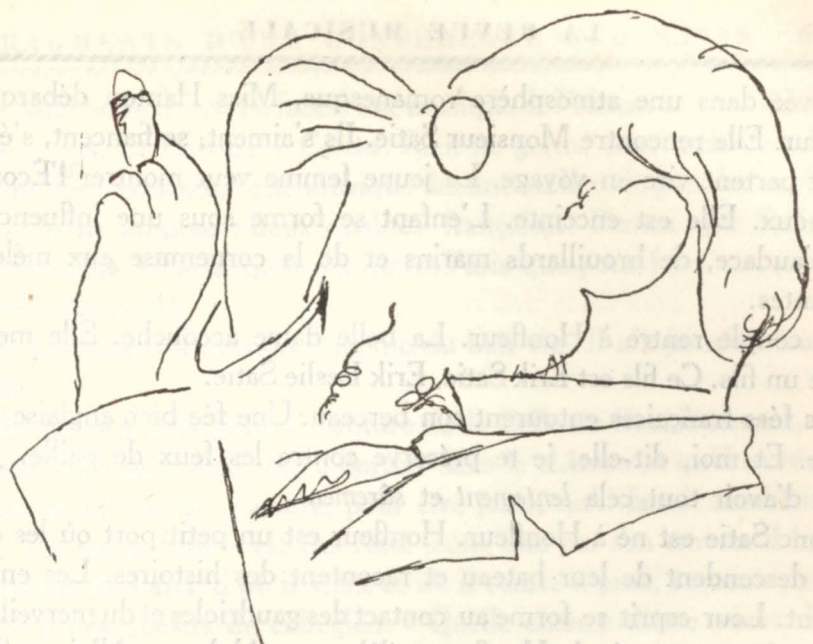




ERIK SATIE, Silhouette par Jean Cocteau.

Fragments d'une conférence sur Eric Satie

(1920)

Imaginez un charmant prologue. Un chapitre de Stevenson. Nous sommes à Londres. Une vieille dame anglaise, Mrs. Hanton, a une fille et un fils. Le fils ressemble aux oncles de Blaise Cendrars. Par exemple, il dit à sa mère : « Ce soir je dîne à la maison. » Le soir il ne dîne pas, et, plusieurs semaines après, il s'excuse par une lettre écrite du Colorado. Un matin arrive un petit paquet. La mère l'ouvre et pleure d'émotion. C'est un vieux bout de pudding racorni envoyé par le fils prodigue : sa part de Christmas.

Élevée dans une atmosphère romanesque, Miss Hanton débarque à Honfleur. Elle rencontre Monsieur Satie. Ils s'aiment, se fiancent, s'épousent et partent vite en voyage. La jeune femme veut montrer l'Écosse à son époux. Elle est enceinte. L'enfant se forme sous une influence de joie, d'audace, de brouillards marins et de la cornemuse aux mélodies poignantes.

Le couple rentre à Honfleur. La belle dame accouche. Elle met au monde un fils. Ce fils est Erik Satie, Erik Leslie Satie.

Les fées françaises entourent son berceau. Une fée bien anglaise s'approche. Et moi, dit-elle, je te préserve contre les feux de paille. Je te donne d'avoir tout cela *lentement* et *sûrement*.

Donc Satie est né à Honfleur. Honfleur est un petit port où les capitaines descendent de leur bateau et racontent des histoires. Les enfants écoutent. Leur esprit se forme au contact des gaudrioles et du merveilleux. Car il existe un esprit de Honfleur, célèbre par Alphonse Allais et Satie, mais spécial à chaque Honfleurais.

Le pâtissier, le pharmacien, l'organiste, ont un langage, cette façon pour le mystificateur d'avoir l'air plus bête que le mystifié.

La mer donne toujours une grande poésie. Déjà cette poésie se trouve dans certaines farces d'Alphonse Allais. Elle les sauve de toute vulgarité, laissant le lecteur déçu.

Seulement avec Alphonse Allais nous sommes loin de compte. Sa valeur est de ne pas savoir jusqu'où il nous emporte. Mais, hélas, il ne développe pas son talent. Il traîne d'une table de café à l'autre. Ce qui nous reste après sa mort est peu de chose. Une porte de bar, entr'ouverte sur la mer.

Si Satie ne sait pas toujours non plus où il nous emporte — ce qui est le propre du génie — du moins travaille-t-il sans relâche à améliorer, à varier les moyens de transport.

J'ai souvent souhaité une musique française de France, dégagée des influences de Wagner ou de Moussorgsky. On a mal compris ma pensée, prenant ce désir d'une musique française aussi française que celle de Wagner est allemande et celle de Moussorgsky russe, pour du nationalisme.

Avec Satie on se trouve en face d'une musique de France. Et miss Hanton ? me direz-vous. Et l'Écosse ? Certes. Rien ne germe sans mélanges. Mais autant qu'il est possible, cette musique dessine au lieu de peindre et donne plus qu'elle ne propose : deux qualités françaises. Pensez que Satie est allé de Honfleur à Paris, qu'il n'a quitté Paris que pour faire une période militaire à Arras (1).

Satie a protégé sa musique comme du bon vin. Il n'a jamais remué la bouteille.

Il est arrivé à Erik Satie l'aventure de la Belle au Bois Dormant, avec cette différence qu'il était seul à dormir dans le château et qu'il se réveille jeune parmi les morts. J'ajoute, pour être juste, qu'il faisait semblant de dormir. Du reste, Satie n'est pas resté jeune que par son œuvre. Il habite aux environs de Paris, d'où il vient et où il rentre à pied, soutenu par ses anges. Il a des plaisirs de collégien. « Quelle chance d'être vieux dit-il. Quand j'étais jeune on me harcelait : *« Vous verrez un jour ! attendez ! vous verrez ! »* — *« Eh bien j'y suis, je n'ai rien vu. Rien ! »* N'est-ce pas admirable ?



Donc Satie vivait à Montmartre dans la pire bohème. On était alors sous le règne de Wagner. Wagner était Dieu. *Wagner uber alles*. C'était l'époque du Sar Péladan, des cérémonies pompeuses, obscures et absurdes de la Rose-Croix. Celui que Nietzsche appelle le vieux magicien nous envoûtait, étouffait notre fraîcheur sous nos légendes déformées. Sa troupe de grosses femmes militaires envahissait nos provinces.

Dans un sens, hélas, imposer Wagner était la seule attitude possible. Il fallait à toute force le défendre contre les imbéciles. Peut-être la bonne attitude eût-elle été de hurler avec les loups, *pour d'autres raisons* (c'est ce qu'a fait Nietzsche en Allemagne), — mais enfin c'était une tâche ingrate ; on ne pouvait la demander à personne en France.

(1) Depuis nous le vîmes se rendre en Belgique et à Monte-Carlo.

Satie fut le seul à sortir sans dommages de cette brume qui aveugle même Chabrier.

Plus que *Carmen*, *España* aurait tout à coup fait entendre à Nietzsche le café-concert idéal. Une délivrance des catacombes en carton-pâte. Mais le pauvre Chabrier inconnu de son milieu wagnérien, fatigué de voir sa grâce prise pour de la facilité, de la vulgarité, se laissa vaincre, composa *Gwendoline*. Encore un oiseau mangé par Fafner !

Pensez donc que Satie était en plein jardin de Klingsor, en pleine crypte de Graal. Il était le musicien de la Rose-Croix, c'est-à-dire dans la gueule même de Fafner, — mais attention ! — aussi gouailleur que pourrait l'être un jeune machiniste de l'Opéra chargé d'allumer les yeux du monstre.

Sauvé par Montmartre ! Sauvé par la blague. Pour ma part, ce qu'on nomme blague me déplaît fort. Mais je n'aime pas non plus les médicaments. Il fallait à gros mal un gros remède, et l'esprit de blague était le seul qui pouvait sortir un homme de l'esprit de sublime artificiel.

On ne composait plus que des wagnéries. « *Wagner eût-il écrit cet accord ?* » demandait Péladan sévèrement à Satie qui lui livrait une sonnerie de trompes pour la Rose-Croix. « *Oui, oui* », répondait-il, sachant bien que non, et riant derrière son binocle.



C'est en 1891 que Satie compose la musique d'une « wagnérie » de Péladan et ouvre sans que personne s'en doute la porte par laquelle Debussy va marcher vers la gloire.

Debussy fréquentait alors l'auberge du *Clou*, mal vu des artistes de gauche parce qu'il venait d'avoir le Prix de Rome. On l'évitait. Un soir, Debussy et Satie se trouvent à la même table. Ils se plaisent. Satie demande à Debussy ce qu'il prépare. Debussy composait, comme tout le monde, une wagnérie avec Catulle Mendès. Satie fit la grimace. « *Croyez-moi* », murmura-t-il, « assez de Wagner. C'est beau, mais ce n'est pas de chez nous. Il faudrait... »

Ici, je vais citer une phrase de Satie qui m'a été dite par Debussy et qui décida l'esthétique de *Pelléas*.

— Il faudrait, dit-il... que l'orchestre ne grimace pas quand un personnage entre en scène. Regardez. Est-ce que les arbres du décor grimacent ? Il faudrait faire un décor musical, créer un climat musical où les personnages bougent et causent. Pas de couplets, pas de leitmotiv — *se servir d'une certaine atmosphère de Puvis de Chavannes*.

Pensez à l'époque dont je parle. Puvis de Chavannes était un audacieux, moqué par la droite.

— Et vous, Satie, que préparez-vous ? demanda Debussy.

— Moi, dit Satie, je pense à la *Princesse Maleine*, mais je ne sais pas comment obtenir l'autorisation de Maeterlink.

Quelques jours après, Debussy, ayant obtenu l'autorisation de Maeterlink, commençait *Pelléas et Mélisande*.

Ne croyez pas que je vais blâmer Debussy, plaindre Satie. Tant mieux. Le chef-d'œuvre est à qui le décroche.

Un chef-d'œuvre n'ouvre rien, n'annonce rien. Il ferme une période. Point, à la ligne. Voilà le chef-d'œuvre. Il faut passer à la ligne. C'est dans le chef-d'œuvre que viennent se cristalliser mille recherches confuses, mille plasmas, mille ébauches, mille tâtonnements. Le coup de génie de Satie fut de comprendre tout de suite, dès 1896, que *Pelléas* était un chef-d'œuvre, de reconnaître généreusement et astucieusement que son ami Claude avait tiré dans le mille.

Plus rien à faire de ce côté-là, écrivait-il, après la représentation, en 1902, *il faut chercher autre chose ou je suis perdu*. Il savait bien que les chefs-d'œuvre donnent naissance à une suite de petits maîtres qui raffinent la découverte, mais que le vrai créateur doit contredire et que le prochain chef-d'œuvre ne peut qu'être la contradiction violente du chef-d'œuvre précédent.



Satie avait, sans le savoir, imaginé la musique impressionniste.

Car c'est moi qui le premier employai le terme en parlant de mu-

sique neuf ans après, au moment qu'il s'agissait de la définir pour passer outre.

La voyant résolue, Satie laisse ses camarades en combiner les ressources et se tourne ailleurs. Il se condamne au silence. Il s'enferme à la Schola. Il ne trouve qu'un seul moyen de contredire le raffinement harmonique, c'est l'écriture.

Ses camarades méprisent la fugue comme un exercice d'école. Satie la travaille.

« Prenez garde, lui disait Debussy. Vous jouez un jeu dangereux. A votre âge on ne change pas de peau. » Et Satie répondait : « Si je rate, tant pis pour moi. C'est que je n'avais rien dans le ventre. »

Nous sommes en 1909. Satie regarde ses camarades déchiqueter, tresser les chanvres d'une corde avec laquelle il ne restera bientôt plus rien à faire. De temps à autre, il apporte à Ricardo Viñes un petit morceau de piano. En manière d'excuse, il l'habille d'un titre farce, d'un texte ridicule. Comment « Ces messieurs », comme il les appelle, pourraient-ils prendre au sérieux de petites pièces si naïves, sans la moindre science harmonique. Il donne peu à peu corps à l'idée que ces petites pièces éveillent chez les autres. Grâce à ce subterfuge on le supporte. Un *Prélude Flasque* délasse les membres entre des cathédrales englouties, des lunes qui descendent sur le temple qui fut, des pavanés pour une infante défunte.

Même un jour, Satie, ayant composé la musique la plus exquise, l'intitule : *Airs à faire fuir*. Les admirateurs de Satie déplorent ces farces. Ils s'imaginent qu'elles nuisent à sa gloire. Ils ne se rendent pas compte qu'elles lui ont permis de vivre, qu'elles l'ont préservé contre la haine et aussi contre les personnes en proie au sublime, qui jugent un morceau d'après son titre.

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*, qu'il compose en ce moment sur un livret de Raymond Radiguet et de moi.

Cela consterne ses éditeurs. Ils refusaient de l'éditer jadis à cause de

ses farces, mais ils déplorent qu'il y renonce, aujourd'hui que ces farces se vendent.

Donc Satie était le farceur modeste — en marge des Petits-Maîtres.

Imagine-t-on semblable patience, coup préparé de plus longue main ? Reconnaissons ici le flegme de la fée anglaise.



Un beau jour, le chef-d'œuvre destiné à contredire *Pelléas et Mélisande* éclate comme une bombe. Il arrive du pays des bombes. Il est russe. Il est de Strawinsky. C'est *Le Sacre du Printemps*.

Alors le Vieux au Bois Dormant s'éveille. Il apporte la plus grande audace : être simple.

C'était l'œuf de Colomb. Il fallait y penser, voilà tout. A une époque de raffinement, une seule opposition est possible : la simplicité. Entendons-nous. Pas un recul. Pas un retour à de vieilles simplicités. Pas un pastiche de clavecinistes.

Satie apporte une simplicité neuve, enrichie de tous les raffinements qui précèdent.

Sa musique est enfin une musique française, — une musique si blanche, si délicate, qu'on pense en l'écoutant à la phrase de Nietzsche : *Les idées qui changent la face des choses viennent à pas de colombe*.

Chacune de ses œuvres déroute. Il ne s'exploite 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.* »

JEAN COCTEAU.