

comprendant DES PREMIERS ENREGISTREMENTS MONDIAUX

GRAND
PIANO

SATIE

INTÉGRALE DE LA MUSIQUE POUR PIANO • 1
NOUVELLE ÉDITION SALABERT

NICOLAS HORVATH



ERIK SATIE (1866-1925)
INTÉGRALE DE LA MUSIQUE POUR PIANO • 1
NOUVELLE ÉDITION SALABERT

NICOLAS HORVATH, *Piano*

Numéro de catalogue : GP761
Date d'enregistrement : 9-11 décembre 2014
Lieu d'enregistrement : Villa Bossi, Bodio, Italie
Éditeur : Editions Salabert (2016)
Piano : Érard de Cosima Wagner, modèle 55613, année 1881
Producteur et Éditeur : Alexis Guerbas (Les Rouages)
Ingénieur du son : Ermanno De Stefani
Rédaction du livret : Robert Orledge
Traduction française : Nicolas Horvath
Photographies de l'artiste : Laszlo Horvath
Portrait du compositeur : *Satie dans une ogive* © Archives Erik Satie Coll. Priv.
Couverture : Sigrd Osa

L'artiste tient à remercier sincèrement Ornella Volta et la Fondation Erik Satie.

1	ALLEGRO (1884) **	00:29
2	VALSE-BALLET (1885)	01:59
3	FANTASIE-VALSE (?1885-87)	02:17
4	1^{er} QUATUOR (?1886) *	01:04
5	2^{ème} QUATUOR (?1886) *	00:33
	OGIVES (?1886)	07:27
6	Ogive I	01:42
7	Ogive II **	02:22
8	Ogive III	01:39
9	Ogive IV	01:44
	TROIS SARABANDES (1887) **	14:23
10	Sarabande 1	04:35
11	Sarabande 2	04:04
12	Sarabande 3	05:44
	TROIS GYMNOPÉDIES (1888)	11:04
13	1 ^{er} Gymnopédie	04:17
14	2 ^{ème} Gymnopédie	03:32
15	3 ^{ème} Gymnopédie	03:15
16	GNOSSIENNE [N° 5] (1889) **	03:28
17	CHANSON HONGROISE (1889) **	00:35

*

PREMIER ENREGISTREMENT MONDIAL

**

PREMIER ENREGISTREMENT MONDIAL

DE LA VERSION RÉVISÉE PAR
ROBERT ORLEDGE

	TROIS GNOSSIENNES (?1890-1893)	10:09
18	1 ^{ère} Gnessienne	04:55
19	2 ^{ème} Gnessienne	02:19
20	3 ^{ème} Gnessienne	02:55
21	PIÈCE SANS TITRE, 1891 [PREMIÈRE PENSÉE ROSE + CROIX] **	00:53
22	GNOSSIENNE [N° 4] (1891)	02:04
23	LEÏT-MOTIV DU « PANTHÉE » (1891)	00:54
	SONNERIES DE LA ROSE+CROIX (1891)	11:53
24	Air de l'Ordre	04:04
25	Air du Grand Maître **	05:03
26	Air du Grand Prieur	02:46
27	GNOSSIENNE 7 DANS LE PREMIER ACTE DU « FILS DES ÉTOILES » (1891) **	04:15

★

PREMIER ENREGISTREMENT MONDIAL

DURÉE TOTALE: 73:25

★★

PREMIER ENREGISTREMENT MONDIAL

DE LA VERSION RÉVISÉE PAR
ROBERT ORLEDGE

ERIK SATIE (1866-1925)
INTÉGRALE DE LA MUSIQUE POUR PIANO • 1
NOUVELLE ÉDITION SALABERT

**À PROPOS DE NICOLAS HORVATH ET DE LA NOUVELLE ÉDITION SALABERT DES
« ŒUVRES POUR PIANO » DE SATIE.**

En 2014, j'ai été contacté (en tant que professeur de musicologie spécialiste de Satie) par Nicolas Horvath, un jeune pianiste français de renommée internationale, à propos d'un projet d'enregistrement des œuvres complètes pour piano. Après avoir entendu ses interprétations phénoménales de la musique de Philip Glass ainsi que son étonnante virtuosité et sa sensibilité dans ses interprétations de Liszt, Chopin et autres compositeurs, je me suis dit que sa recherche de nouvelles approches de la musique classique et de la musique moderne en ferait un interprète idéal pour la musique révolutionnaire d'Erik Satie. J'ai donc donné mon accord pour être son conseiller artistique. Quand la demande d'éditer toute la musique pour piano de Satie est venue de Salabert (Milan), cela m'a donné une opportunité rêvée pour revisiter toutes ces œuvres merveilleuses et ôter les trop nombreuses erreurs qui se sont accumulées et sont rentrées dans les habitudes au fil des années. Certaines erreurs venaient de Satie lui-même, dues à ses relectures quelque peu fantasques – comme dans la *Deuxième Sarabande*. Cette dernière fait partie des œuvres qui rendirent Satie célèbre, grâce à la présentation en 1911 de cette *Deuxième Sarabande* à l'élite musicale parisienne lors d'un concert de la Société Musicale Indépendante à la Salle Gaveau. Le besoin d'en avoir un enregistrement authentique était devenu nécessaire.

J'ai aussi eu de longues conversations avec Nicolas sur ce que pourrait constituer "toute" la musique pour piano de Satie. Devrait-on inclure les accompagnements de chansons ? Devrait-on inclure de la musique probablement composée pour l'harmonium (comme *Uspud*) ? Devrait-on inclure les duos pour piano dans un enregistrement séparé des différentes parties plus tard combinées en post-production ? Devrait-on inclure des

chansons populaires pour lesquelles le texte et la partie vocale sont soit sans parole, soit manquants (comme dans *Impérial Oxford*) ? Devrait-on inclure deux pièces des débuts intitulées *Quatuor à Corde* même s'ils ont été évidemment conçus tous les deux pour et au clavier ? Nul ne pourra jamais savoir à quel point Satie voulait intentionnellement induire en erreur (ou amuser) son audience avec ses indications qui peuvent émailler sur ses œuvres ou s'il était entièrement sérieux – ce qui arrive moins souvent qu'on ne pourrait l'imaginer. Ces conversations m'ont aussi aidé à prendre des décisions pour entièrement remettre à jour les nouvelles éditions Salabert publiées en 2016. J'ai donc partagé mes conclusions et corrections avec Nicolas. Cela me semblait être dans le meilleur intérêt pour Satie, intérêt pour lequel nous devrions tous œuvrer.

En fin de compte, j'ai décidé de prendre la musique écrite pour clavier seul, en traitant les duos comme un genre spécifique. J'y ai inclus les réductions réalisées par Satie lui-même de ses propres ballets (comme *Mercur*e et *Relâche*) mais exclu les accompagnements des chansons, ou les morceaux publiés par Robert Caby qui n'étaient pas affiliés à Satie comme la *Rêverie du pauvre* (MC 399). Cette dernière s'est avérée n'être qu'une transposition de l'accompagnement de la chanson de Massenet, *Les enfants*, réalisée vers 1900 pour une parodie de Vincent Hyspa (renommée *Les éléphants*).

Seuls ont été retenus les morceaux dont les titres ont été donnés par Satie, même si j'ai décidé d'inclure quelques premières de pièces musicales ayant un réel intérêt. Identifiables et entièrement finies, Satie les avait simplement remplacées par des versions plus récentes (comme les premières versions de *Le Golf* et *Le Tennis* dans *Sports et divertissements*).

En revanche, dans le cas de certaines pièces très brèves, il s'est avéré difficile de décider si Satie avait pu les considérer comme véritablement terminées. Ainsi, *Air*, le morceau intitulé par Caby en 1968, a été inclus en tant que *Pièce sans titre*, 1914. A contrario *Bévue indiscreète* et *Le vizir autrichien* (tous deux titrés de manière fantaisiste par Satie) ne l'ont pas été. Ces derniers menuets ne sont que de simples ébauches incomplètes et

préparatoires de *Profondeur*, pièce plus substantielle et naturellement inclue même si Satie ne l'a pas publiée de son vivant. Il faudrait pouvoir faire revenir Satie de l'au-delà afin de décider avec précision ce que pourrait être la composition d'une « Intégrale » de sa musique pour piano. Il se pourrait bien qu'il nous réponde « uniquement ce que j'ai choisi de publier de mon vivant », mais cela nous priverait de la plupart de la musique Rose+Croix (publiée à titre posthume par Darius Milhaud). Par conséquent, les problèmes étant sans fin, seules des propositions individuelles peuvent être envisageables. Cette intégrale en est l'une d'elles.

Cette intégrale propose des pièces dont l'existence est inconnue même des aficionados d'Erik Satie. Prenons pour exemple ce que je pense être les deux premiers mouvements de la *Petite Sonate* écrite pour Vincent d'Indy lors de ses années étudiantes à la Schola Cantorum (en tant que partie du « IIIe Cours » en 1908-9). La *Petite Sonate* reçut les louanges de d'Indy, sans doute à la plus grande surprise de Satie. *Profondeur*, rappelant la forme du menuet, est peut-être voulu comme le troisième mouvement de cette même sonate. Ainsi, et pour la première fois, les trois mouvements de la *Petite Sonate* sont présentés dans leur intégralité. Par la même occasion, j'ai inclus d'autres exercices de la Schola afin de montrer d'autres types de pièces sur lesquelles Satie travaillait ; quelques réductions pour piano de ses chansons les plus populaires (quand Satie les réalisait lui-même) ; d'autres parties alternatives de *Préludes flasques* et *Enfantines* (uniquement quand elles atteignent l'excellence des pièces du même cycle que Satie a choisi de publier) ; et les versions pour piano seul des 2 premiers mouvements de *La Belle excentrique* (contenant des différences importantes par rapport aux versions pour piano à quatre mains, plus connues). Rétrospectivement, j'ai aussi inclus deux reconstructions de morceaux de la dernière période que Satie voulait finir : *La mer est pleine d'eau : c'est à n'y rien comprendre* autant pour son titre merveilleux que pour son contenu ; et l'embryonnaire *Septième Nocturne*. En 1919, Satie ayant prévu d'écrire sept *Nocturnes*, cette version est la seule à pouvoir véritablement se nommer ainsi. Dans la même tonalité et du même esprit que le premier *Nocturne*, elle devient ainsi une subtile coda à l'ensemble de ce cycle musical.

Bien entendu sont incluses les pièces qu'on ne présente plus telles que les *Gymnopédies* et *Gnossiennes*. Le champ d'exploration est vaste et cette musique doit être réévaluée. Cette constatation prend tout son sens en suivant les vitesses d'exécution adoptées. Satie était resté la plupart du temps vague quant à la définition des tempi. Toute la musique *Rose+Croix* est notée « Lent » ou « Très lent ». Cette léthargie est traditionnellement appliquée sur chaque note, voir même sur chaque croche de pièces telles que les *Gymnopédies* alors que Satie voulait sûrement signifier un rythme lent à appliquer pour une mesure (ou cellule mélodique) entière. Ainsi, Satie réprimanda le chef d'orchestre Roger Désormière en 1923 pour ne pas avoir mis l'accent sur le deuxième accord de chaque mesure en les rendant ainsi apathiques. La première version de la *Première Sarabande* était notée noire = 104, même si Satie l'a plus tard ralentie à noir = 84, les *Sarabandes* sont souvent (et par erreur) jouées trop lentement. Un bon sens musical doit en être le guide, et tout ce qui peut s'apparenter à un chant lugubre ou tout ce qui ignore le concept même de sa vision musicale va à l'encontre du souhait du compositeur.

LE GÉNIE DE SATIE ET SA MODERNITÉ INDISCUTABLE

Erik Satie (1866-1925) était indiscutablement un génie. John Cage le considérait comme « indispensable » à tout musicien moderne. Cependant, quelques explications peuvent être nécessaires. Commençons par les années malheureuses, années passées au Conservatoire de Paris (1879-86) qui ont convaincu Erik Satie de rejeter les excès du Romantisme musical, avec sa forte expressivité, ses excès émotionnels et ses développements menant indéniablement vers de grands climax.

Ses années au Conservatoire ont été probablement imposées par sa belle-mère, Eugénie, une pianiste composant de la musique de salon pour briller en société. Malgré l'exécution lors d'examens, d'œuvres comme les ballades de Chopin et les Concertos de Mendelssohn, son identité future commençait déjà à s'affirmer en rejetant de sa propre musique toute virtuosité et toute forme traditionnelle. Il est étonnant de découvrir, en

1886, une curieuse influence de Chopin dans ses toutes premières œuvres comme dans la *Valse~Ballet* et la *Fantaisie~Valse* ; ses seules tentatives attendrissantes de musique conventionnelle « de salon ». Toutefois, la difficulté chez Satie n'est pas technique mais plutôt interprétative, et n'est « tape à l'oeil » qu'uniquement lors de farces (lorsque Satie singe la fin répétitive de la Huitième Symphonie de Beethoven dans *De Podophtalma*), ou de parodies de sonates académiques (tels que *D'Holothurie* ainsi que les célèbres *Embryons desséchés* de 1913).

Un autre facteur est à prendre en considération. Même si Satie était un mélodiste hors pair doublé d'une écoute remarquable et était capable de créer des harmonies inoubliables, son ami et collaborateur, le poète espagnol J.P Contamine de Latour (1867-1926) rappelle dans ses mémoires que durant les années 1890, Satie « était dans la situation d'un homme qui ne connaîtrait que treize lettres de l'alphabet et déciderait de créer toute une littérature nouvelle avec ces seuls moyens, plutôt que d'avouer sa pauvreté. Comme audace on n'avait pas encore trouvé mieux, mais il tenait à l'honneur de réussir avec son système ». Les lacunes techniques le poussent à reprendre, de 1905 à 1912, des études de contrepoint, de composition et d'analyse avec Albert Roussel et Vincent d'Indy à la Schola Cantorum. Pendant cette période il inventa (littéralement) la « Fugue Moderne » avec sa simplicité assumée (*En habit de cheval*). Progressivement son approche devient plus horizontale et même plus aérée, notamment dans la soixantaine de morceaux pour piano qu'il composa entre 1912 et 1915, dont les fameux *Sports et divertissements*.

Dans sa production *Rose+Croix*, Satie, tel un alchimiste des sons, est à la recherche d'innovations. Il s'inspire fortement des techniques du plain-chant médiéval mais sans les suivre à la lettre. Ainsi, dans les quatre *Ogives* (1886?), il les utilisa comme structure et comme moyen à la fois d'expansion et d'équilibre formel avec leurs lents enchaînements d'accords, aux textures et dynamiques fortement contrastées. Mais à l'intérieur de ces formules hiératiques, Satie était continuellement en train d'expérimenter et d'inventer de nouvelles structures et développements – comme dans la *Fête donnée par des Chevaliers*

Normands en l'honneur d'une jeune demoiselle avec ses treize cellules harmoniques imbriquées et divisées en catégories mélodiques, ou le bipartite *Prélude du Nazaréen* (composé lui aussi en 1892), dans laquelle il perfectionna son concept décrit par Patrick Gowers comme une « forme de ponctuation » musicale. Ici, l'organisation complexe composée de nombreuses cellules musicales agit en tant que prose. Sa ponctuation est pourvue d'une série de figures récurrentes – une cadence agit en tant que virgules, et deux cadences successives agissent en tant que points. Ces œuvres ont des rythmes distincts et des harmonies plus voluptueuses qui les distinguent de la littérature musicale de son temps.

En 1917, pendant qu'il composait *La Mort de Socrate*, Satie rédigea un article révélateur appelé « La Matière (Idée) et la Main d'Oeuvre (Couture) ». Dans cet article, Satie méditait sur sa carrière en tant que compositeur professionnel. Nous pouvons y noter deux phrases prophétiques : « Une mélodie n'a pas son harmonie, pas plus qu'un paysage n'a sa couleur. Les possibilités harmoniques d'une mélodie sont infinies... N'oubliez pas que la mélodie est l'Idée, le contour, ainsi qu'elle est la forme et la matière d'une œuvre. L'harmonie, elle, est un éclairage, une exposition de l'objet, son reflet. ».

« S'il y a forme & écriture nouvelle, il y a métier nouveau... L'Idée peut se passer de l'Art. Méfions-nous de l'Art : il n'est souvent que de la Virtuosité ».

Pour Satie, l'Idée était un point gravitationnel agissant simultanément au niveau de la composition comme un initiateur de mélodie, et comme une force pouvant transcender ce qui était considéré par le plus grand nombre comme du Grand Art.

En 1917, fraîchement diplômé de la Schola Cantorum, Satie avait en sa possession les moyens techniques suffisamment sophistiqués pour atteindre ce Grand Art. Même si son orchestration est en réalité plus proche de l'instrumentation, Satie choisit de rester dans la simplicité, la clarté, la précision, l'élégance et l'économie – caractéristiques lui semblant typiquement françaises. Toutefois, il se considérait surtout comme Parisien. Par conséquent, les éléments de sophistication, de surprise, de chic rentraient également

dans l'équation. Cette approche unique influença fortement le monde de l'élégance des années 1920. Satie devint non seulement le « parrain » du Groupe des Six, mais aussi la personnification de l'« Esprit Nouveau ».

Pour Satie, le concept de l'Idée même prévalait avant toute chose, et était l'étincelle agissant sur la genèse de nouvelles œuvres. On peut affirmer que là se trouve la source du particularisme de son génie. Satie ne se considérait pas comme un intellectuel. En revanche, peu de compositeurs ont donné naissance à un corpus d'œuvres si originales qu'elles continuent d'influencer de nouvelles générations de compositeurs. Après la deuxième Guerre Mondiale, une fois qu'elles furent reconnues internationalement, les idées iconoclastes abondantes de Satie eurent un effet marquant sur l'esthétique de John Cage et de ses contemporains, et tout particulièrement grâce à sa musique pour piano. Sous la surface des poignantes *Gymnopédies* se situe le concept d'une musique radicalement détachée de sa source implicite d'inspiration : des danses célébratoires de jeunes hommes spartiates dans le plus simple appareil. Ce divorce est accentué par une citation apocalyptique ajoutée en préface de *Les Antiques* de Contamine de Latour : « Oblique et coupant l'ombre en torrent éclatant / Ruisselait en flots d'or sur la dalle polie ». Pour Satie, cet ensemble de pièces ne pouvait se concevoir que sous un angle architectural ; comme si l'on observait une sculpture sous tous ses angles. Si un côté paraissait bon, alors l'ensemble même de la création se devait de l'être.

Ce concept spatial d'une musique architecturale où des mosaïques sonores larges et immatérielles immergent des textes ne partageant avec cette même musique que le titre. Cela est tout particulièrement visible dans ses œuvres théâtrales telles que *Le Fils des étoiles* ou l'étrange ballet « chrétien » *Uspud* (qui bien avant e.e. cummings, présente un texte entièrement en minuscules).

À de rares occasions et sans ses premières œuvres, Satie nous donne des indications théâtrales – tout comme le *Prélude à La Porte héroïque du ciel* (1894) avec sa mention de levé de rideau et, dans les premiers moments de la scène d'ouverture, sa petite extension musicale. Satie aimait tant cette pièce qu'il se l'était dédié à lui-même ! Mais

nous ne pouvons rien entendre dans la musique pouvant être en relation avec la prose mystique et exubérante de Jules Bois.

Un peu plus tôt, en 1893, Satie connut sa seule et unique passion amoureuse avec l'artiste Suzanne Valadon (1867-1938). Cette relation particulièrement agitée et destructrice lui laissa une marque indélébile. Il se confia musicalement à travers deux œuvres très particulières : *Les Danses Gothiques* et *Les Vexations*. Les *Danses Gothiques*, une immense fresque composée d'un grand nombre de cellules musicales afin de préserver le « calme et la tranquillité de son âme », se divisent arbitrairement en neuf danses distinctes avec des titres religieux élaborés : le plus souvent, une nouvelle danse commence en plein milieu d'un motif. Les nombreux titres et la musique peuvent sembler sans rapport et influencent aucunement le déroulement des différentes cellules musicales. La pièce suivante, les *Vexations*, est une œuvre extraordinaire. Répétitive et introspective, elle commence avec une (absolument nécessaire) période de méditation silencieuse. Le morceau doit être répété 840 fois et son matériau thématique comprend 11 des 12 demi-tons de la gamme chromatique. Connexion évidente avec la suite de Lucas (1, 3, 4, 7, 11 etc, jusqu'à 840 – la somme des 12 premiers termes, jusqu'à 322). Satie invente donc le tout premier morceau utilisant l'intégralité des notes de la gamme chromatique, tout en étant quasi-sériel (avec une subdivision hexachordale, qui deviendra plus tard la favorite d'Anton Webern). Pour compléter ce tableau visionnaire, le thème des *Vexations* comprend les tonalités de mi bémol, do et fa dièse mineur et, dans ses cinq dernières notes de Mi Majeur. Nous pouvons aussi retrouver dans la minuscule chanson de Satie *Bonjour Biqui, Bonjour!* (composée pour Suzanne, le 2 Avril 1893 comme cadeau de Pâques) les accords 1 et 13 de la suite des *Vexations*. Les *Vexations* reprennent là où la chanson s'arrête et, par conséquent, elles se complètent. Si l'on se souvient que *Vexations* était le sous-titre du *Coelum Philosophorum* de Paracelse, l'alchimiste Suisse du XVI^e siècle, on peut commencer à réaliser que la musique de la plupart des morceaux de Satie recèle des mystères insoupçonnés et enfouis. Telles des arcanes occultes qui ne pourront se révéler qu'aux initiés... les plus contemplatifs des chercheurs. Ainsi, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi John Cage attachait tant d'importance à ce

morceau étrangement chromatique et répétitif dont la base dure moins d'une minute. Si nous prenons en compte la fascination qu'avait Satie pour l'histoire médiévale, la magie, l'alchimie... cette connexion devient évidente.

En 1914, nous retrouvons le Satie précurseur inventant le piano préparé, la si fameuse marque de fabrique Cageienne, en plaçant des feuilles de papier de soie entre les marteaux et les cordes lors de première de *Le Piège de Méduse*. En 1917, Satie invente le concept de la *Musique d'Ameublement*, véritable précurseur de la « muzak » (musique conçue pour ne pas être écoutée) ; et en 1922, une nouvelle approche chorégraphique. Satie propose à André Derain et Léonide Massine de réaliser une « chorégraphie *initiale* » : la musique ne devait être composée qu'après l'élaboration de la chorégraphie. En 1924, Satie réalise la première synchronisation musicale d'un film muet avec *Entr'acte* de René Clair (publiée sous le titre *Cinéma*). Le terme « sur-réalisme » fut inventé par Apollinaire à propos de *Parade* de Satie. Le terme « minimalisme » si souvent employé dans la musique moderne, trouve son origine dans les morceaux faussement répétitifs avec leurs petites surprises occasionnelles, tout comme dans *Aubade des Avant-dernières pensées* (1915), qui initialement devait être une sérénade ne comportant qu'un seul et unique accord, ou dans l'*étrange rumeur* dédiée à Paul Dukas.

Malheureusement, dans le cas où l'interprète ne s'implique pas totalement dans la pensée de Satie, le concept à l'origine d'une œuvre de Satie peut paraître plus significatif que son résultat musical.

Ainsi les vingt et un minuscules *Sports et divertissements* sont traditionnellement compris sous l'angle de l'amusement. Pour combattre ces idées reçues, nous devons nous rappeler que, tout comme les haïku japonais, cette association entre musique, poèmes en prose et tableaux cubistes a été conçue comme vingt et une mini « Œuvres d'Art Total », ce qui, pour l'époque, était remarquable. Plus que tout autre compositeur de son temps, Satie a cherché à annihiler les frontières entre les Arts et à replacer la musique en tant qu'élément essentiel dans l'interaction entre les différents niveaux

d'expérience esthétique. Travaillant sans relâche pour transcender les limites même de ses propres contributions avant-gardistes, Satie serait ainsi le premier artiste transculturel. Sa quête pour faire connaître ses travaux de plus en plus radicaux l'a amené, pendant les années d'après-guerre, à travailler avec des noms aussi prestigieux que Picasso, Braque, Cocteau, Derain, Diaghilev, Massine, Rolf de Maré et Brancusi lors de commissions.

À sa mort, la société musicale jeta l'opprobre sur toute son œuvre musicale. Malgré cela, son esprit vif et son iconoclasme est un modèle et une source d'inspiration de compositeurs aussi divers que Virgil Thomson, Steve Reich, Morton Feldman, Howard Skempton, Christopher Hobbs et Harrison Birtwistle, pour ne citer que quelques-uns, ce qui assure le succès durable de la musique d'Erik Satie et de son indiscutable influence au XXI^{ème} siècle.

À PROPOS DE CET ENREGISTREMENT

Dans sa recherche d'authenticité, Nicolas Horvath a réalisé ces enregistrements en essayant d'être au plus près de la couleur sonore des pianos sur lesquels Satie a composé tout au long de sa carrière.

Pour cela, Nicolas a enregistré sur des pianos que Satie aurait pu avoir à sa disposition. Ainsi, les pièces d'avant 1900 sont enregistrées sur un Érard de 1881 (ayant appartenu à Cosima Wagner). Lorsque Satie demanda à Picasso de concevoir l'affiche-programme pour le Festival de ses œuvres en juin 1920, il lui fit ajouter « Piano Erard » au bas de l'affiche. Cela nous a permis de penser que ce piano était son instrument de prédilection.

Les premières œuvres (1884-90)

Allegro (1884)

Après la mort de sa mère en 1872, Satie vécut avec ses grand-parents paternels à Honfleur (Normandie). Il ne pourra revenir à Paris qu'en 1878, après le décès de sa grand-

mère, Eulalie, noyée accidentellement en nageant. Sa première composition dont nous connaissons l'existence est signée « Honfleur. 9 septembre 1884 ». Écrit lors d'un retour à Honfleur, l'*Allegro* n'est qu'un arrangement du refrain de la romance populaire 'Ma Normandie' publiée par Frédéric Berat en 1850. Toutes les autres œuvres de Satie ont été composées à Paris.

Valse-Ballet (Op. 62) et Fantaisie-Valse (?1885-7)

Publiées dans la revue *La musique des familles* en mars et juillet 1887, ces deux *valse*s légères et enivrantes sont les seuls essais réussis de Satie de Musique de Salon. Elles pourraient avoir été écrites sur les conseils de sa belle-mère, Eugénie Barnetche, qui tenait des rencontres musicales dans l'appartement de Satie, boulevard de Magenta. Eugénie Barnetche était également une compositrice de salon prolifique. Satie a calqué son « Op. 62 » sur ce qui était son « Op.1 ». Certainement un clin d'œil doux-amer à sa belle-mère, tout comme l'« Op. 52 » qui apparaît dans la *Chanson* publiée en janvier 1888 par son père, Alfred Satie.

1^{er} et 2^{ème} Quatuor (?1886)

Nous sommes ici en présence des toutes premières tentatives de formes sérieuses (par opposition aux arrangements et musique de salon). Malgré leurs titres, les *Premier Quatuor* et *Deuxième Quatuor* donnent d'avantage l'impression d'être des exercices d'enchaînements d'accords au piano. Le *Deuxième Quatuor* étant par moment composé pour huit voix, il est tout simplement impossible à un quatuor à cordes de pouvoir l'interpréter.

[Quatre] Ogives (?1886)

Les manuscrits étant perdus, nous pouvons difficilement certifier leurs origines. Les *Ogives* existaient quelque temps avant janvier 1889, date de leur parution dans une petite édition privée. Elles sont parfois datées de 1886 ou de 1887. Il se pourrait que leur source d'inspiration trouverait son origine des fenêtres dominantes en ogive de l'Église de Saint-Laurent qui se situait à côté du magasin de musique du père de Satie au 66,

boulevard de Magenta (et de la Gare de l'Est). Toutefois, une autre légende attribuerait leur inspiration à l'architecture gothique de la cathédrale Notre-Dame. Quelle que soit l'origine, ces majestueuses et mystérieuses *Ogives* sont les prémices d'une re-création d'un temps médiéval perdu.

Chaque nouvelle introduction déroule un thème monodique de plein-chant grégorien. Utilisant au mieux les possibilités de son instrument, Erik Satie le double à l'octave, permettant au plein-chant de rester parfaitement identifiable tout en amplifiant discrètement son caractère solennel. Les introductions sont invariablement suivies d'un double développement de leurs matériaux thématiques – une première fois avec des accords parfaits grandioses aux deux mains et couvrant de nombreux registres, et une deuxième fois, plus douce, avec des accords moins complets donnant l'impression de se déplacer comme des accords de premiers renversement en mouvements contraires. Le principal élément qui varie entre chaque *Ogive* est la longueur du matériau mélodique. Tout comme l'a observé Alan Gillmor, leur forme peut être considérée comme « chronométrique... en fonction du temps et de la durée ».



Manuscrit de la Première Sarabande
© Archives Erik Satie Coll. Priv.

Trois Sarabandes (septembre 1887)

En 1911, lors de sa création par Maurice Ravel, la *Deuxième Sarabande*, connue pour ses enchaînements d'accords en neuvième parallèles, produit un véritable choc. Contrairement à l'idée communément acceptée, le prélude de l'opéra de Chabrier, *Le Roi malgré lui*, qui avait grandement impressionné Satie lors d'une représentation en mai 1887, ne serait pas à l'origine des innovations radicales de la *Deuxième Sarabande*. Mais dès 1886 avec la chanson *Sylvie*, Erik Satie était déjà dans l'expérimentation avec l'utilisation d'accords complexes et la suppression des barres de mesure. En revanche, nous pouvons supposer que l'œuvre de Chabrier aurait conforté Satie dans ses recherches visionnaires. La *Deuxième Sarabande* existe

en plusieurs versions de longueurs et dynamiques légèrement différentes. Le présent enregistrement se base sur la version confirmée par Satie à son éditeur Jacques Lerolle en 1911 et considérée comme étant finale. Ainsi, et pour la première fois, des erreurs de longue date ont été enfin corrigées. Le cycle des *Sarabandes* se conclut d'une façon inhabituelle. En effet, la *Troisième Sarabande* ne semble pas être dans la même veine que les deux autres. Au contraire, sa facture bien plus fluide, presque Chopinèsque pourrait être en phase avec la désignation initiale de la *Première Sarabande* : une « Sarabande vive ».

Trois Gymnopédies (février-avril 1888)

En décembre 1887, après avoir quitté la maison familiale et pour vivre sa vie de bohème à Montmartre, Satie rencontra Rodolphe Salis, le « bonimenteur » du cabaret le Chat Noir. La légende raconte qu'il se présenta en tant qu'« Erik Satie, gymnopédiste », afin de suggérer qu'il avait quelque chose d'intrigant et de particulier à offrir auprès d'une clientèle déjà riche en Symbolistes, Hydropathes et autres créatures semblables. Ainsi, dans les mois qui suivirent, il se devait d'écrire des morceaux pour justifier son statut de gymnopédiste. Satie utilise en préface de la première édition des *Gymnopédies* quelques lignes du poème apocalyptique *Les Antiques* : « Où les atomes d'ambre au feu se miroitant / Mêlaient leur sarabande à la gymnopédie ». Poème écrit par J.P. Contamine de Latour ; poète, acteur espagnol et aussi un ami de longue date de Satie. Les premiers poèmes mis en musique par Satie était d'ailleurs de Latour. Ce poème pourrait avoir donné le titre, mais aussi l'idée même des *Sarabandes*. Œuvre ayant reçu une préface de Latour, tirée de *La Perdition* et dans la même veine apocalyptique : « Les Maudits tombèrent / Hurlant et se heurtant en un lourd tourbillon ». Ces textes semblent diamétralement opposés aux ambiances des pièces, lentes, calmes et éthérées. Les *Gymnopédies* ne partagent pas uniquement une division du temps en trois parties égales, mais aussi des couleurs harmoniques qui, bien qu'étant complexes, restent suspendues en l'air sans jamais aboutir. Mais surtout les *Gymnopédies* doivent leur si grand et si durable succès à leurs mélodies flottantes et à leur beauté envoûtante... la quintessence d'un âge révolu. Étrangement, Satie accentue systématiquement le 2ème temps. La facture rythmique des *Gymnopédies* est donc bien plus typique de la sarabande que ses propres sarabandes.



Manuscrit de la Première Gymnopédie

© BnF

Le 24 novembre 1888 dans la revue *Le Chat Noir*, Satie annonça la *Troisième Gymnopédie* comme « L'une des plus belles [œuvres] du siècle ». Malgré la date figurant sur le manuscrit, elle pourrait bien être la première à être composée. En effet, elle est la première que Satie a choisi de publier en privé et, en 1896, la première des *Gymnopédies* à être orchestrée par Debussy.

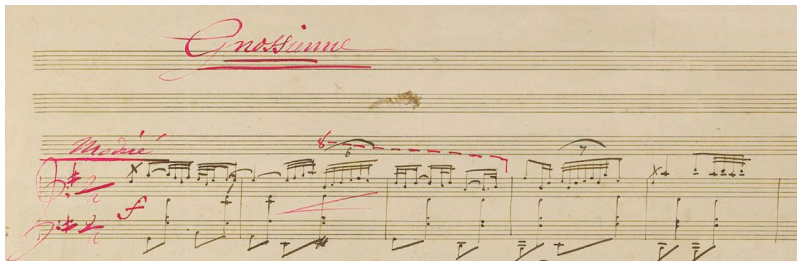
Dans le numéro du 23 mars 1889 de *La Lanterne Japonaise*, Satie publie un hommage hilarant qu'il écrit sous le pseudonyme de Madame Lengrenage à Précigny-les-balayettes qui disait « Depuis 8 ans, je souffrais d'un polype dans le nez... À l'audition de vos *Ogives*, un mieux sensible s'est manifesté dans mon état ; quatre ou cinq applications de votre *Troisième Gymnopédie* m'ont radicalement guérie ». Satie était un expert dans ces coups publicitaires grâce auxquels il acquit une renommée dans le Montmartre contemporain.

Gnossienne [N° 5] (9 juillet 1889)

Première *Gnossienne* jamais composée, la *Cinquième Gnossienne* reçut cette numérotation lors de sa première publication, une publication posthume en 1968. Inspirée par un ensemble folklorique roumain entendu à l'Exposition Universelle de Paris en 1889, Satie développe sa mélodie telle une flûte de pan, ondulant avec grâce et planant au-dessus d'un accompagnement évoquant les sonorités de la guitare. Au verso du manuscrit de la *Cinquième Gnossienne*, Satie griffonna sa propre version d'une minuscule *Chanson hongroise*, très probablement destinée à être répétée à l'infini, comme plus tard sa *Musique d'Ameublement*.

Gnossiennes N°s 1-3 (?1890-93)

Ces *Trois Gnossiennes* sont tout aussi célèbres que les trois *Gymnopédies*. Elles partagent le même caractère flexible et atemporel. Leurs mélodies, toujours flottantes, y sont plus incisives et acérées. Les accompagnements, à nouveau suspendus, s'assombrissent avec leurs échelles modales obsédantes. Les trois *Gnossiennes* sont loin du caractère d'oraison funèbre auquel on les associe habituellement. En 1893, les trois *Gnossiennes* reçurent leur première publication. Mais en 1911, lors de leur réédition, la mémoire de Satie lui a peut-être joué des tours, Satie datant les trois *Gnossiennes* de 1890. Aussi, pour ne pas nous simplifier la tâche, en 1893, la partition du fac-similé du manuscrit de la *Deuxième Gnossienne* porte le titre de *Sixième Gnossienne* (!).



Manuscrit de la Gnossienne [No.5]

Les *Gnossiennes* furent les premières pièces musicales comportant des évocations extra-musicales adressées à tout pianiste qui pourrait les jouer, mais en aucun cas toutes se rapportent à la musique elle-même. Ainsi vers la fin de la *Troisième Gnossienne* « enfouissez le son » s'y réfère, tandis que « seul, pendant un instant » n'a aucun lien avec la musique.

Composée en 1891, la *Quatrième Gnossienne* a été nommée de manière posthume. Elle est en fait une pièce sans titre datée du « 22 janvier 1891 ». Sa mélodie aux beautés enivrantes et vénéneuses offre les mêmes surprises chromatiques ainsi que les appoggiatures si caractéristiques de la *Première Gnossienne*. Son accompagnement large, en forme de vague lui confère un caractère sombre et épique. Tout comme la plupart de ses pièces de jeunesse, l'accord final arrive de manière inattendue.

Deux jours plus tôt, Satie composa une courte marche (*Pièce sans titre*, 1891) avec la mention « Modéré ». Robert Caby la publie en 1968 avec le titre fantaisiste de *Première Pensée Rose+Croix*. Bien que ses rythmes en triolet présentent quelques vagues similitudes avec ceux des *Sonneries de la Rose+Croix*, elle n'a à nouveau aucun titre et il n'existe aucune preuve pouvant l'associer à ce mouvement religieux.

La musique Rose+Croix (1891-95)

Leit-Motiv du « Panthée » (28 octobre [1891])

Le *Leit-Motiv du « Panthée »* est l'unique composition monodique de Satie connue à ce jour. Il est possible qu'elle soit destinée à être jouée à la trompette, même si, comme souvent dans ses premières œuvres, aucun instrument n'est spécifié. En 1890, Satie, alors en pleine quête spirituelle, rencontre l'étrange et charismatique Joséphin Péladan, chef autoproclamé (ou Sâr) du (faux) Ordre de la Rose+Croix Catholique, du Temple et du Graal. Certainement autant intrigué par le mysticisme que par la géniale approche marketing du Sâr, Satie dû se résigner à supporter sa Wagnerophilie aiguë pour satisfaire sa recherche d'absolu. Entre mai 1891 et août 1892, Satie devient le compositeur

officiel et maître de chapelle de l'Ordre. Une de ses toutes premières commandes est la composition d'un frontispice pour *Le Panthée*, le dixième volume de *La Décadence latine*, *Ethopée*, la très large et volontairement obscure étude historique des sciences ésotériques de Péladan, littérature très en vogue à cette époque. Le contraste entre la longueur de ce livre et la minuscule introduction musicale de Satie nous en dit long sur son implication réelle.

[Trois] Sonneries de la Rose+Croix (novembre 1891)

Ces « airs » célèbrent *l'Ordre*, *Le Grand Maître* (Péladan), et son convenablement riche et aristocratique *Grand Prêtre* (le Comte Antoine de La Rochefoucauld). Ces derniers ont parrainé Satie pour la première publication des *Sonneries de la Rose+Croix* ainsi que la première représentation publique de Satie, le 10 mars 1892 à l'Église Saint-Germain- l'Auxerrois à l'intérieur de la prestigieuse Place du Louvre à Paris. Nous ne pourrions jamais savoir si, lors de la création, l'orchestration prévue pour les *Sonneries de la Rose+Croix* (les fanfares plutôt fortes, les chœurs plutôt feutrés en alternance entre trompettes et harpes) a été donnée. Mais il est à noter que l'organisation radicalement chromatique des *Sonneries* est bien plus appropriée au piano ou à l'harmonium qu'aux autres instruments pour lesquels elles ont été composées.

Douze jours plus tard, Les *Sonneries de la Rose+Croix* ont été à nouveau données lors de la première Soirée Rosicrucienne à la Galerie Durand-Ruel. Malheureusement, une fois de plus, aucune chronique relatant les détails de l'interprétation n'ont survécu. Dans sa musique de piano plus tardive, Satie réutilisera le concept d'accords brusquement décalés, dans lequel un accord annule les altérations du précédent.

Une fois de plus, ces pièces nous montrent un Satie capable de modeler les formes musicales, et même de créer de nouveaux types de développements, un Satie loin de l'image d'Épinal et persistante du compositeur simpliste flirtant dangereusement avec de l'amateurisme. Ainsi dans *Air de l'Ordre*, le Nombre d'Or est utilisé pour structurer l'intégralité de la pièce, la section d'or est suivie d'un développement (chose très rare chez

Satie) fusionnant des matériaux modifiés et tronqués provenant de la section d'ouverture. Tout comme dans ses ultimes ballets, la préoccupation première d'Erik Satie est d'organiser, pour sa musique, une structure très élaborée.

La *Septième Gnessienne* trouve sa place dans la musique de scène de l'Acte 1 de *Le Fils des étoiles* de Joséphin Péladan.

Robert Orledge

Traduction par Nicolas Horvath

MOI, ERIK SATIE

Une (auto)biographie fictive avec quelques ajouts et découvertes par Robert Orledge (2016)

[Pour une plus grande facilité de lecture et de compréhension, les mots prononcés par Satie sont écrits avec une typographie manuscrite et entre guillemets. Le lecteur doit garder à l'esprit que Satie, en public, n'était jamais véritablement sérieux. Satie s'était fait connaître pour avoir une ironie particulièrement affûtée, couplée à une fantaisie débridée. Certains des articles qu'il écrit comme celui de 1913 pour *La journée d'un musicien* sont à prendre sur le ton de la fantaisie. Mais, dans d'autres articles comme en 1924 pour *L'esprit musical*, Satie nous confie « *J'abandonne même, aujourd'hui, l'ironie qui m'est coutumière* ». Nous nous baserons essentiellement sur ce dernier type d'articles complétés de certaines citations provenant de lettres et de témoignages de ses amis. Pour tendre vers l'épure, comme Satie en avait l'habitude, nous n'alourdirons pas le texte avec des notes en bas de page. Vous trouverez à la toute fin, une bibliographie succincte comportant les sources les plus importantes utilisées. L'utilisation des points de suspension suit les habitudes calligraphiques de Satie. Leurs longueurs diverses permirent à Satie de gérer son flux narratif lors de lectures publiques. De temps à autres, ils indiquaient également des oublis dans les textes concernés.]



Satie enfant, à Brighton (1867)
© Archives Erik Satie Coll. Priv.

« Pour ce qui est de moi, je suis né à Honfleur (Calvados), arrondissement de Pont-l'Évêque, le 17 mai 1866... Honfleur est une petite ville qu'arrosent ensemble et de connivance les flots poétiques de la Seine et ceux tumultueux de la Manche. Ses habitants (Honfleurais) sont très polis et très aimables. Oui... Je restais dans cette cité jusqu'à l'âge de douze ans (1878) et vins me fixer à Paris... J'eus une enfance et une adolescence quelconques... [mais] je grille d'envie de vous donner, ici, mon signalement (énumération de mes particularités physiques, celles dont je puis honnêtement parler, évidemment) : Cheveux et sourcils châtain foncé ; yeux gris (pommes, probablement) ; front couvert ; bouche moyenne ; menton large ; visage ovale. Taille : 1 mètre 67 centimètres. »



Satie en uniforme de l'armée, par
Marcellin Desboutin (1893)
© Archives Erik Satie Coll. Priv.

Ce document signalétique date de 1887, époque où je fis mon volontariat au 33^e Régiment d'infanterie à Arras (Pas-de-Calais). Il ne pourrait me servir aujourd'hui [en 1924]. Je regrette de ne pas vous montrer mes empreintes digitales (de doigt). Oui. Je ne les ai pas sur moi, et ces reproductions spéciales ne sont pas belles à voir (elles ressemblent à [mes ennemis courants])[Émile] Vuillermoz et à [Louis] Laloy réunis).

« Après une assez courte adolescence, je devins un jeune homme ordinairement potable, pas plus. C'est à ce moment de ma vie que je commençais à penser et à écrire musicalement. Oui. Fâcheuse idée ! ... très fâcheuse idée ! »

« En effet, car je ne tardais pas à faire usage d'une originalité (originale) déplaisante, hors de propos, antifrançaise, contre nature, etc. Alors, la vie fut pour moi tellement intenable que je

résolus de me retirer dans mes terres et de passer mes jours dans une tour d'ivoire ou d'un autre métal (métallique). C'est ainsi que je pris goût pour la misanthropie ; que je cultivais l'hypocondrie ; et que je fus le plus mélancolique (de plomb) des humains. Je faisais peine à voir même avec un lorgnon en or contrôlé. Oui. »

« Et tout cela m'est advenu par la faute de la Musique. Cet art m'a fait plus de mal que de bien, lui : il m'a brouillé avec nombre de gens de qualité, fort honorables, plus que distingués, très "comme il faut". Passons. Je reviendrai sur ce sujet. »

« Personnellement, je ne suis ni bon ni mauvais. J'oscille, puis-je dire. Aussi, n'ai-je jamais fait réellement de mal à quiconque ni de bien, au surplus... L'homme ne peut être parfait. Je ne leur en veux nullement : ils sont les premières victimes de leur inconscience et de leur manque de perspicacité... Pauvres gens ! »

Est-ce possible ? Vous en voulez plus ? Cela ne vous suffit donc pas ...

Je pourrai ainsi compléter quelques lacunes de mon « enfance et adolescence quelconques. »

Ma mère (Jane Leslie Anton : 1838-1872) était d'origine écossaise. Mon père, Jules Alfred Satie (1842-1903), lui était un homme cultivé, polyglote. J'ai été conçu pendant leur lune de miel dans cette province glaciale du Nord juste après leur mariage à l'Église de Ste Mary dans le quartier londonien de Barnes, le 19 juillet 1865. J'ai été baptisé à l'église protestante de Honfleur, le 29 août 1866. Mon nom de baptême est l'association de leurs noms : Eric-Alfred-Leslie.



Anonyme : Carte postale d'Honfleur (1880) © Coll. Priv.



Église de Ste Mary à Barnes, par Sidney Corner (1869)
© Coll. Priv.

un thème aussi simple.
 — « Mais regarde-moi donc », lui crie
 désespérément Madame Tornare.
 Et lui, regarde toujours celle qu'il aime,
 espérant sans doute, que la diversion de son cœur
 son pauvre cerveau. Evidemment, Madame
 n'est pas satisfaite, et le juge inférieur :
 — « Mais regarde-moi donc ».
 Tu es richement, la vois-tu :
 — « Quand on ne peut ni travailler ni
 regarder, on se tue ».
 Madame Tornare est une Madame
 Gong amuse, sans lettres ni philosophie.
 Mes respects à Madame
 Lemonnier, mille fois merci de votre
 gentillesse.
 Erik [ato]
 Eric [ato]

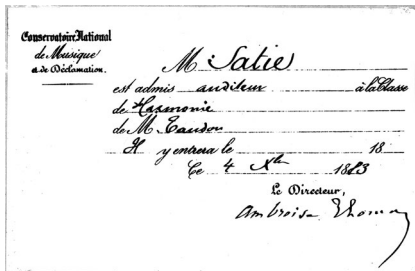
P.S. J'ai, ici, signé de mon surnom et de mon nom.

Lettre à Louis Lemonnier (22 X 1905)
 © Coll. Priv.

une inclinaison toute particulière pour l'histoire et le latin... et rien d'autre. Bien plus intéressant, en 1874, je commençais des leçons de solfège et de chants grégoriens avec M. Vinot, l'organiste de l'Église St Léonard, et élève de Louis Niedermeyer. Et enfin, en 1876, j'ai pu commencer le piano. J'ai pu goûter mes premières leçons de vie grâce à Adrien, mon oncle excentrique, grand amateur de bateaux et de chevaux, et que l'on surnommait « Sea-bird ».

Plus tard, pour tout ce qui avait trait à mon univers musical, je signalais « Erik ». Oui. Comme je l'expliquais à mon ami et bienfaiteur Louis Lemonnier en 1905, « J'ai, ici, signé de mon surnom [Erik] et de mon nom [Eric] ». Passons. Je reviendrai sur ce sujet.

Nous fîmes bientôt place à Olga, ma très chère sœur... Olga, qui fit un triste mariage et passa la plus grande partie de sa vie à Buenos Aires. En 1869, la fratrie accueillit mon frère Conrad. Nous étions comme Théo et Vincent Van Gogh, enfin... nous avions une relation beaucoup plus électrique. En 1870, toute la famille partit s'installer à Paris. Et l'année suivante, Diane fit son apparition, mais nous quitta un an plus tard, départ qui précipita la disparition de ma pauvre mère. Après quoi, Conrad et moi-même fûmes envoyés à Honfleur, pour vivre avec nos grands-parents paternels, Jules et Eulalie. Mon père avait décidé de rester à Paris. J'ai été, sur le champs, rebaptisé en tant que catholique (et le suis toujours). J'ai été envoyé au Collège de Honfleur, dans lequel je démontrais



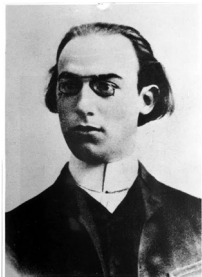
Certificat d'admission d'Erik Satie au Conservatoire de Paris
BNF MUS Dossier Erik Satie 1893 © Archives Erik Satie

Malheureusement, un autre drame survint en 1878. Ma grand-mère, une nageuse chevronnée, se noya de façon mystérieuse. J'ai été sommé de retourner à Paris pour vivre avec mon père. Au lieu de me faire suivre un enseignement traditionnel, mon père me fit suivre des séminaires au Collège de France et engagea un professeur particulier pour m'apprendre le grec et le latin. Mon père eut la bien curieuse idée d'épouser Eugénie Barnetche (1832-1916), professeure de piano et

compositrice amatrice de musique de salon. C'est à elle que je dois d'avoir passé les sept années les plus terribles de ma vie en me forçant à m'inscrire au Conservatoire de musique et de déclamation de Paris. C'était un 4 novembre 1879... Le conservatoire était « un vaste bâtiment très inconfortable et assez vilain à voir ; une sorte de local pénitencier sans aucun agrément intérieur - ni extérieur, du reste. » Trois années après mon entrée, en 1892, ma déception était telle que j'ai adressé une lettre à la direction, dans laquelle je leur fis remarquer que « malgré ma jeunesse extrême & mon Agilité délicieuse, par votre inintelligence vous m'avez fait détester l'Art grossier que vous enseignez ; par votre dureté inexplicable, vous m'avez fait longtemps vous mépriser. » Comme on pouvait s'y attendre, rien ne se passait bien, tout le monde voulait se débarrasser de moi : « Comme vous devriez vous consacrer au piano, disait [Antoine] Taudou ; comme vous semblez fait pour la composition, répliquait [Georges] Mathias [qui avait également été le professeur de ma belle-mère] ». En effet, il avait bien senti les choses, mais pour les mauvaises raisons. Quand je pense qu'en 1886, j'étais à deux doigts de lui dédier ma 3ème Gymnopédie ! Même en juin 1886, il me considérait comme « sans valeur / incapable à déchiffrer ». Après cela, je me portais volontaire au service militaire pour pouvoir m'échapper du conservatoire. Mais l'ennui y était si intense, que pour pouvoir m'en échapper, je restais debout dans l'eau

glacée afin de contracter une bronchiolite. Il me fallut attendre jusqu'au mois de novembre suivant pour que les responsables se décident enfin à me laisser partir.

Enfin, je fus libre ! En 1886-87, je composais quelques pièces, inspiré par les poèmes de mon ami auteur, espagnol, Patrice Contamine de Latour. Par ailleurs, je me suis rendu compte que jouées à un tempo bien plus lent, les harmonies, déjà très complexes, de mes *Sarabandes*, libéraient tout leur potentiel. Tout cela me fit comprendre que mon futur se trouverait dans l'art de composer. J'ai quand même essayé de faire plaisir à ma belle-mère en composant une *Valse~ballet* et une *Fantaisie~valse* pour ses salons hebdomadaires. Et mon père s'arrangea même pour les faire publier dans le journal *La Musique des familles*. Mais, bien plus important, il ouvrit sa propre maison d'édition musicale juste à côté de notre appartement situé près de la gare de l'Est. Sa ligne éditoriale était de faire connaître une musique des plus communes, composée par mon père lui-même, par sa nouvelle femme, ainsi que par certains de leurs amis. Mais, en plus, il accepta de publier certaines de mes compositions bien plus sérieuses. Et plus tard, il m'aida à établir, dans sa boutique du boulevard Magenta, ma propre maison d'édition. Je pouvais même avoir des prix très intéressants par son éditeur Dupré. Ainsi, mes *Gymnopédies* et mes *Ogives* ont pu atteindre un public restreint mais dérouté. Passons. Je reviendrai sur ce sujet.



Satie à 18 ans

© Priv. Coll. Pct. Archives Erik Satie

Mon si cher père m'a aussi aidé à prendre mes clics et mes clacs pour m'installer à Montmartre au 50 rue Condorcet en m'offrant la petite somme rondouillette de 1600 francs. J'y donnais des leçons de piano et assez rapidement, je découvrais dans les environs le cabaret du Chat Noir. À ce sujet, je citerai mon ami Contamine de Latour : « C'était une somme respectable à l'époque, surtout pour un jeune homme habitué à faire le garçon avec cent sous par semaine... Il loua un petit entresol et le peupla de meubles choisis : puis il fallut déchanter. Les meubles s'en allèrent un à un, à mesure que le trésor décroissait. » Et, naturellement, une partie non négligeable était investie dans mes propres éditions dont les récentes *Ogives*.

LE CHAT NOIR AU THÉÂTRE

Enfin ! les amateurs de musique gaie vont pouvoir s'en donner à cœur joie.

L'infatigable Erik-Satie, l'homme-sphinx, le compositeur à la tête de bois, nous annonce l'apparition d'une nouvelle œuvre musicale dont il dit, dès à présent, le plus grand bien.

C'est une suite de mélodies conçues dans le genre mystico-liturgique que l'auteur idolâtre, avec ce titre suggestif : *Les Ogives*.

Nous soulaions à Erik-Satie un succès semblable à celui qu'il obtint jadis avec sa *Troisième Gymnopédie*, actuellement sous tous les pianos.

En vente, 66, boulevard Magenta.

Journal Le Chat Noir du 09 février 1889 © Coll. Priv.

Comme j'en avais informé les lecteurs du journal *Le Chat Noir* au début de l'année 1889 : Moi, « *L'infatigable Erik Satie, l'homme-sphinx, le compositeur à la tête de bois, nous annonce l'apparition d'une nouvelle œuvre musicale... une suite de mélodies conçues dans le genre mystico-liturgique que l'auteur idolâtre, avec ce titre suggestif : les Ogives. [Sans doute, voulu] souhaitez un succès semblable à celui qu'il obtint jadis avec sa Troisième Gymnopédie, actuellement sur tous les pianos. En vente, [au] 66 boulevard [de] Magenta. »*

Pour faire partie du Chat Noir, il était coutume d'impressionner le formidable Maître de Cérémonie (le bonimenteur), Rodolphe Salis. Ainsi, avec l'audace qui m'est coutumière, je sublimais mon identité artistique et m'introduisis comme « *Erik Satie - gymnopédiste* ». Et, en 1888, pour confirmer cette identité, j'étais maintenant dans l'obligation de composer ces fameuses danses pratiquées par de jeunes danseurs nus à Sparte. Au Chat Noir, j'ai pu rencontrer une multitude fascinante d'artistes menant une véritable vie de bohème. Parmi eux, l'écrivain clairvoyant, Alphonse Allais (lui-aussi originaire de Honfleur), le charmant humoriste Vital-Hocquet (qui se faisait appeler Narcisse Lebeau), et l'illustrateur Maurice Radiguet, avec Raymond, son fils brillant parti trop vite et avec lequel j'ai travaillé en 1921 – 22 sur l'opéra *Paul & Virginie*.

J'ai également rencontré Victor Fumet (surnommé Dynam[ite] à cause de ses inclinaisons anarchistes). Quand Rodolphe Salis le fit tomber en disgrâce, je le remplaçai en tant que chef du petit orchestre créé par Henri Rivière et ses amis pour accompagner les productions du théâtre d'ombres. De temps à autre, il m'arrivait aussi d'y jouer du piano et de l'harmonium. Oui.

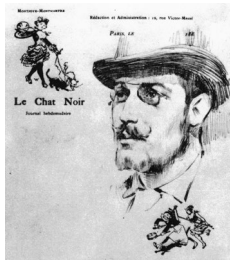


Paris Rue Cortot à Montmartre, au coin de la rue du Mont Cenis 18è, par Jules-Adolphe Chauvet (1879) © BnF

Mais rien de cela ne m'apportait d'argent, je ne pouvais qu'à peine éponger mes ardoises de beuverie. Ainsi, au tout début de l'année 1890, pour pouvoir échapper à mes créanciers, je me suis retrouvé dans l'obligation de déménager dans une minuscule pièce au 6 rue Cortot, tout en haut de la Butte Montmartre.

En 1891, j'ai aussi rencontré le Sâr Joséphin Peladan (1858-1918), auteur « flamboyant », fervent wagnerophile, et leader auto-proclamé de l'Ordre de la Rose+Croix Catholique, du Temple et du Graal. Je dois admettre avoir complètement oublié où nous nous sommes rencontrés... dans un cabaret ? Ou dans la toute récente librairie de l'art indépendant créé par Edmond Bailly ? J'ai été si soufflé par cette personnalité extravagante que je me suis retrouvé, en un instant, enrôlé comme compositeur

officiel et maître de chapelle de son nouveau culte sans originalité. De surcroît, Peladan pouvait compter sur le soutien financier puissant et indéfectible du Comte Antoine de La Rochefoucauld ; en bien ou en mal, l'important est qu'on en parle !

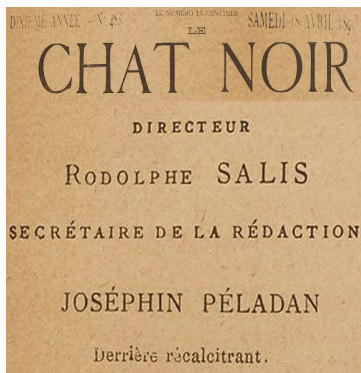


Satie, image pour *Le Chat Noir* 1888
© Archives Erik Satie Coll. Priv.

Pour commencer, j'écrivis pour Peladan un minuscule *Leitmotif*, le plus anti-Wagnérien possible. Ce dernier servit de frontispice pour son pavé indigeste : *Le Panthée*, un des trop nombreux volumes de son cycle pompeux et ennuyeux *La Décadence latine*. Cinq jours après je lui composais *Salut Drapeau !*, un hymne des plus étranges pour *Le Prince de Byzance*, sa drôle de pièce sur le thème de l'androgynie (en voilà une chose qui semblait le fasciner hum !).

Malgré tout cela, c'est Péladan qui lança ma carrière en finançant la publication de mes trois *Sonneries de la Rose+Croix*. Ces pièces étaient au programme de mon tout premier concert public le 10 mars 1892 à l'Église Saint-Germain-L'Auxerrois et douze jours plus tard, lors du tout premier *Salon Rose+Croix* organisé par Péladan dans la très huppée *Galerie Durand-Ruel*.

Oui, c'est vraiment grâce aux efforts de Péladan que j'allais être vraiment considéré comme un compositeur professionnel. Mais... ce n'était vraiment pas ce à quoi j'aspirais !



Journal *Le Chat Noir* du 18 avril 1891 © Coll. Priv.

Malheureusement, Salis ne supportait pas Péladan. Ainsi dans le journal *Le Chat Noir* du 18 avril 1891, Salis eut l'audace d'y publier : « Secrétaire de la Rédaction : Joséphin Péladan – derrière récalcitrant ». Péladan l'attaqua en justice le 19 juin pour diffamation et calomnie. Et bien entendu, après le procès qui fut tenu le 29 octobre au Palais de Justice, Salis fut condamné à lui reverser cinq mille francs de dommages et intérêts et à lui écrire deux lettres d'excuses dans les journaux du choix de Péladan lui-même. Bien entendu, l'affaire fut rapportée dans les quotidiens nationaux aussi importants que *Le Figaro*. En revanche, en privé, Salis continuait de surnommer Péladan « Le Sâr timbanque aérolith », « ce ridicule littérateur pour les vieilles dames vicieuses » et bien pires encore !

Évidemment, en tant que Maître de Chapelle désigné par Péladan et présumé associé, j'étais mis dans le même sac. À ce moment-là, il m'a semblé bien plus judicieux de quitter *Le Chat Noir* pour la toute proche *Auberge du Clou*. J'y devins le second pianiste et y rencontrerai Claude Debussy. Oui, après la pluie, le beau temps !
Voilà !

Robert Orledge

Traduction par Nicolas Horvath



ROBERT ORLEDGE, Professeur émérite de l'Université de Liverpool, est reconnu comme l'un des plus grands spécialistes de la musique française de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, grâce à ses travaux sur la musique de Satie, Debussy, Fauré et Koechlin. En 1985, il commence à focaliser ses recherches sur la musique d'Erik Satie, en écrivant de nombreux articles sur sa musique et deux livres faisant autorité : « Satie the Composer » (Cambridge, 1990/2010) et « Satie Remembered » (faber, 1995). En 2016, il publie pour les Editions Salabert à Milan une version complètement révisée de la musique de piano d'Erik Satie utilisée exclusivement pour les enregistrements de cette intégrale.



- [1] Ramon Casas : Erik Satie, 1890 © Priv. Coll. Pct. Archives Erik Satie
 [2] Ramon Casas : Erik Satie, 1891 © Priv. Coll. Pct. Archives Erik Satie
 [3] Lettre d'Erik Satie dans *La Lanterne japonaise*, mars 1889 © Coll. Priv.

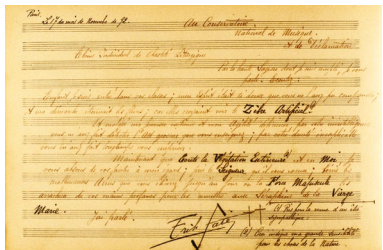
BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

- pp. 23-24 : 'Recoins de ma vie : L'Origine des Satie' (*Feuilles libres*, 6/35, Jan-Fév. 1924)
 p. 25 : Lettre à Louis Lemonnier (22 octobre 1905)
 p. 26 : Lettre Au Conservatoire National de Musique et de Déclamation (17 novembre 1892)
 p. 27 : 'Erik Satie intime, Souvenir de jeunesse' (Contamine de Latour, Comoedia, 5 août 1925)
 p. 28 : 'Le Chat Noir' (9 février 1889)

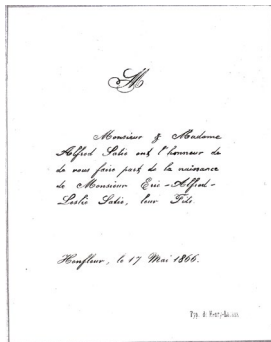
[1]



[3]



[2]



[4]



[1] Manuscrit du Leit-Motiv du « Panthée » © Coll. Priv.

[2] Faire-part de Naissance d'Erik Satie à Honfleur (1866) © Coll. & Pct. Archives Erik Satie

[3] Lettre au Conservatoire National de Musique et de Déclamation (17 novembre 1892) © BNF MUS – Pct. Archives Erik Satie

[4] Première publication de la Première Gymnopedie © Coll. Priv.

NICOLAS HORVATH

Artiste atypique au parcours singulier, le pianiste Nicolas Horvath commence ses études musicales à l'Académie de Musique Prince Rainier III de Monaco. A l'âge de 16 ans, il attire l'attention du chef d'orchestre américain Lawrence Foster qui lui obtient une bourse d'étude de 3 ans de la Fondation Princesse Grâce pour approfondir son pianisme. Ses maîtres sont des pianistes internationaux de premier plan tels que : Bruno-Léonardo Gelber, Gérard Frémy, Eric Heidsieck, Gabriel Tacchino, Nelson Delle-Vigne, Philippe Entremont, Oxana Yablonskaya et le spécialiste de Franz Liszt, Leslie Howard (qui l'invita à donner un concert à la Société Liszt aux Royaumes-Unis, et lui permit ainsi de devenir un interprète reconnu de ce compositeur). Il a remporté un grand nombre de concours dont les premiers prix aux concours internationaux Alexandre Scriabine et Luigi Nono.

Passionné par la musique de notre temps, il commande et crée un vaste répertoire auprès d'un très grand nombre de compositeurs (en 2014 auprès de plus de 120 compositeurs pour son projet d'Hommages à Philip Glass) et collabore avec les plus grands compositeurs du monde entier tels que : Régis Campo, Mamoru Fujieda, Jaan Rääts, Alvin Curran et Valentin Silvestrov. Il s'est fait remarquer en donnant des concerts fleuves de durées inouïes tels que l'intégrale Philip Glass en douze heures non-stop (qui attira plus de 14000 personnes lors de son exécution à la Salle P. Boulez de la Philharmonie de Paris) ou les *Vexations* d'Erik Satie. En octobre 2015, il a été invité à donner le récital de fermeture du Pavillon de l'Estonie lors de l'Exposition Universelle de Milan avec un programme monographique Jaan Rääts. Il est également Artiste Steinway et un compositeur électro-acoustique.

www.nicolashorvath.com



NICOLAS HORVATH

© *Laszlo Horvath*



ERIK SATIE

Anonyme : Satie dans une ogive (version avec ses couleurs d'origine)

© Archives Erik Satie Coll. Priv.