



HAL
open science

L'horizon critique d'Erik Satie

Jérémy Michot

► **To cite this version:**

Jérémy Michot. L'horizon critique d'Erik Satie. Quand l'artiste se fait critique d'art, Presses universitaires de Rennes, pp.31-40, 2015, 978-2-7535-3480-3. hal-03275912

HAL Id: hal-03275912

<https://hal.science/hal-03275912>

Submitted on 23 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jérémy Michot

L'horizon critique d'Erik Satie

Des jugements qu'il distille dans des périodiques, des lettres privées, des conférences ou dans son propre organe de presse (réduit à deux numéros¹), on ne retient trop souvent que le côté aphoristique, le second degré avec lequel Erik Satie affirme son opinion. Bien que ses traits d'esprit ne doivent pas être analysés avec le sérieux qu'il réfutait, le musicien provocateur élabore, au-delà de l'apparence anecdotique de ses remarques, une expression critique qui ponctue les spécificités de sa musique et enrichit sa portée esthétique. À partir de ce corpus non exhaustif et varié révélant les positions du musicien dans les échanges avec ses contemporains sur différentes périodes de sa vie, il sera question d'aborder plusieurs aspects de la critique « satiste ». L'examen de ses textes publiés dans des revues musicales ou dans sa correspondance permettra d'établir en premier lieu une conception de la critique selon Satie, et de revenir sur sa façon de la pratiquer. Les inclinations esthétiques du compositeur seront ensuite dévoilées par la multitude de ses observations, oscillant entre affrontement et éloge. Elles indiqueront, d'autre part, les débordements de ses positions sur le paysage musical du début du xx^e siècle (du groupe des Six à l'École d'Arcueil). Enfin, on prolongera cette réflexion par un aperçu des avis soulevés par la musique de Satie après sa mort. Comparés aux exercices critiques du Maître d'Arcueil, ces points de vue portés par des musiciens tels que Robert Caby, Francis Poulenc, John Cage ou Pierre Boulez, justifieront l'analyse rétrospective de la pluralité des positionnements critiques de sa musique et de son esthétique.

LE CRITIQUE QUI N'AIMAIT PAS LES CRITIQUES

Erik Satie apparaît comme un musicien qui semble rejeter l'idée « critique » pour-elle même : il n'accepte une critique que si son auteur est légitime. Cette spécificité, souvent rencontrée dans la dialectique auteur/critique, est d'autant plus importante dans le cas de Satie qui rejette le Conservatoire national de musique² pour finalement reprendre ses études malgré les

1. Volta O., *Erik Satie, correspondance presque complète*, Paris, Fayard/IMEC, 2000, p. 53.

2. Cf. « Lettre ouverte au Conservatoire national de musique et de déclamation », novembre 1892, dans Volta O., *op. cit.*, p. 35.

remarques et mises en garde de Debussy. Une dizaine d'années plus tard, en novembre 1905³, il complète sa formation musicale auprès de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum afin d'acquérir et de maîtriser l'art du contrepoint. Ce premier exemple permet, rétroactivement, de tempérer les réactions parfois violentes du musicien : en apprentissage constant, il est lui-même en quête de la légitimité qu'il ne reconnaît pas aux autres. En 1895, alors affublé du titre de « Maître de Chapelle » qu'il s'attribue à la création de l'Église métropolitaine d'art de Jésus Conducteur dont il fut le seul fidèle, il écrit au critique Gauthier-Villars :

« Vous avez fait un blasphème de votre jugement sur Wagner, qui est pour vous l'Inconnu et l'Infini; pour Moi, Je puis le maudire tranquillement. Mes mélodies dynastiques, Mon expression athlétique et l'ascétisme de Ma vie M'en donnent le pouvoir⁴. »

Renvoyant à ses propres critiques ultérieures de Wagner, Satie dans cet exemple (il en existe des dizaines identiques) écarte l'auditeur ou le critique d'une possible discussion. Selon cette logique, celui qui pratique est celui qui connaît, celui qui écoute est celui qui ignore et doit recevoir le discours sans porter de jugement. Cette position reflète une volonté d'art « idéaliste et mystique⁵ » qu'il développe probablement sous l'influence de Joséphin Péladan. En dehors de la stylisation excessive de cet extrait – l'exercice est également littéraire –, l'idée d'une critique réfutée directement par des arguments biographiques, sous-entendant un manque de savoir-faire ou un défaut idéologique, traverse à plusieurs moments la vie du musicien avec une contradiction évidente. « La pensée de l'artiste [étant] incompréhensible aux foules, Erik Satie en conclut que l'artiste ne peut faire école : "l'art ne s'apprend pas"⁶. » « L'art ne s'apprend pas », et pourtant la pratique demeure chez Satie l'étape impérative d'une maîtrise permettant alors d'accéder à la compréhension du texte, de la musique. Dans un avertissement qu'il rédige à la Société Nationale lors de la représentation publique de *La Mort de Socrate* en juin 1920⁷ il affirme :

« Ceux qui ne comprendront pas sont priés, par moi, d'observer le plus respectueux silence et de faire montre d'une attitude toute de soumission, toute d'infériorité⁸. »

3. Volta O., *op. cit.*, p. 121.

4. *Ibid.*, p. 6. (Les citations issues de l'ouvrage *Erik Satie, correspondance presque complète* respectent la reproduction typographique d'Ornella Volta, fidèle aux spécificités manuscrites de Satie.)

5. Péladan J., *L'Art idéaliste et mystique*, Paris, Chamuel, 1894.

6. Armengaud J.-P., *Erik Satie*, Paris, Fayard, 2009, p. 266.

7. Lajoinie V., *Erik Satie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985, p. 192.

8. *Ibid.*, p. 195, note 17.

Sur un ton humoristique, Erik Satie intellectualise sa musique au point de la rendre inaccessible aux « illettrés musicaux ». Sous cet angle, et dans son opposition au jugement en lui-même, une première vue de l'esthétique critique de Satie se dessine. Il est intéressant de noter que cette idée (l'artiste qui crée supérieur au critique qui juge) parcourt les écrits du compositeur de 1895 à 1920 sans variation. On peut y voir une réponse indirecte au scandale critique qui éclatera en 1913 lors de la première représentation du ballet *Le Sacre du printemps* composé par Igor Stravinsky : dès lors la critique se tourne contre la modernité. Prophète d'une musique d'ameublement encore à faire, « n'en déplaise à ses savants messieurs⁹ », Satie rejette la « nouvelle » critique et tous types de professionnels. Compositeur d'airs dans un style plus léger qu'il juge alimentaires, second pianiste au Chat Noir, sa proximité du registre « populaire » passe également par cette démarcation critique. Satie se positionne comme un guide socratique, un Maître de Chapelle. Il se tient à l'extérieur de la caverne dans laquelle ses détracteurs, encore enchaînés, ne sont pas en mesure de voir (de comprendre) sa musique.

« Mais il n'est pas vrai qu'il détestait la critique. Il n'aimait pas les professionnels, à quelque ordre qu'ils appartenissent. [...] Il n'était pas plus tendre pour les autres que pour lui-même et son art le prouve bien¹⁰. »

Malgré cette affirmation d'Henri Sauguet, les célèbres altercations entre Satie et des critiques reconnus tels que Jean Poueigh ou Henry Gauthier-Villars, ainsi que son article ironiquement élogieux dans lequel il compare modérément les critiques à des animaux, dénotent tout de même un avis tranché, dont la première volonté consiste à critiquer la critique elle-même, à la provoquer en duel au parapluie¹¹. Le discours critique est ainsi rejeté par une attitude désactivant d'emblée toute sa nécessité.

INCLINATIONS ESTHÉTIQUES

« Le vrai sens critique ne consiste pas à se critiquer soi-même, mais à critiquer les autres » déclare Satie dans son *Éloge des critiques*¹², en ajoutant : « la poutre que l'on a dans l'œil n'empêche nullement de voir la paille qui est dans celui de son voisin : dans ce cas, la poutre devient une longue vue, très longue, qui grossit la paille d'une façon démesurée¹³. » Cette ultime saillie contre la critique, plus qu'un sage conseil à comprendre au premier degré, est en réalité un aveu déguisé et désigne le concept qu'il expose dans plusieurs

9. Sauguet H., « Autour d'Erik Satie », *La Revue Musicale*, n° 214, p. 98.

10. *Ibid.*

11. Armengaud J.-P., *op. cit.*, p. 11.

12. Satie E., « Éloge des critiques », *Action. Cahiers de philosophie et d'art*, n° 8, août 1921, p. 8-11.

13. *Ibid.*

réflexions ou affrontements esthétiques contre ses adversaires. Quelques exemples approfondis peuvent permettre de comprendre quelles inclinations esthétiques sont mises en œuvre dans sa critique.

Il serait réducteur d'affirmer que l'expression critique du musicien ne tient que dans deux catégories arbitraires, l'affrontement et l'éloge. Cependant, en s'opposant publiquement à des musiciens ou à des artistes créateurs de son temps, Erik Satie continue la « leçon » qu'il donne aux critiques, qu'il soumet à sa « supériorité ». Il s'octroie une position d'adversaire dès son plus jeune âge. Ainsi, une de ses premières confrontations concerne le Conservatoire national de musique dont il est élève – sans succès – dans son enfance.

« Et malgré ma jeunesse extrême & mon Agilité délicate, par votre inintelligence, vous m'avez fait détester l'Art grossier que vous enseignez; par votre dureté inexplicable, vous m'avez fait longtemps vous mépriser¹⁴. »

Il s'agit dès lors d'une première forme canonique de critique que le musicien adopte envers ceux qu'il définit de manière idéologique comme ses ennemis, les pédagogues. En se positionnant ensuite comme un moralisateur qui prétend détenir une vérité – « celui qui comprend » – il écrit à Camille Saint-Saëns, signant de son titre de Maître de Chapelle : « [V]otre aberration ne peut provenir que de votre faiblesse envers les idées du Siècle, et de votre méconnaissance de Dieu, cause directe de l'abaissement Esthétique¹⁵. » Bien que stylistiquement proche de Joséphin Péladan – l'emploi abusif des majuscules et la pompe hyperbolique se retrouvent facilement dans *Le Vice suprême* et *L'Art idéaliste et mystique* de ce dernier –, la « guerre » esthétique débute néanmoins sur un fond de discorde personnelle. S'il pointe dans cet exemple une différence idéologique, c'est en réalité une haine moins engagée qui anime Satie, catégoriquement refusé à l'Académie des Beaux-Arts par Saint-Saëns, cadre prolongé par la position de celui-ci dans le paysage musical de l'époque. Ce dernier étant alors considéré comme « le chef incontesté de l'école française¹⁶ », l'opposition que lui manifeste Satie, à l'instar de Debussy ou de Vincent d'Indy, anticipe le rejet de l'expressivité romantique ou de la virtuosité pianistique, rupture consommée plus tard auprès de Jean Cocteau et du groupe des Six. De plus, lorsqu'il met fin à sa relation avec Joseph Péladan en 1892, c'est l'esthétique de Wagner qu'il rejette à travers lui. Plus tard, Satie expliquera qu'il ne s'agit pas d'un rejet de la musique allemande, mais du besoin de produire une musique française renouvelée : « [J]e n'étais

14. Volta O., *op. cit.*, p. 35.

15. *Ibid.*, p. 52.

16. *Ibid.*, p. 1101.

nullement anti-wagnérien, mais nous devons avoir une musique à nous – sans choucroute si possible¹⁷. »

Cette dimension critique est récurrente chez le musicien, sous forme de cartes envoyées à ses contemporains : « [A]ucune tête qui dépasse n'échappe à son tir, [...] son arme préférée est la lettre ouverte¹⁸. » Ne négligeant ni l'emphase ni le style de sa correspondance, Erik Satie observe une forme de décadence dans l'œuvre de ses pairs, qu'il faut rapprocher du projet de Péladan¹⁹, dont la collaboration avec Satie s'arrête en 1892. Un peu plus tard et toujours sous la signature de Parcier Maître de Chapelle, dans le même champ lexical des reproches à Saint-Saëns, il écrit à Aurélien Lugné-Poë, metteur en scène :

« Vous faites passer les pires choses à la faveur du génie et par là vous dupez non seulement ceux que vous devriez éclairer mais vous êtes une des causes de la décadence morale et esthétique de notre époque²⁰. »

La vigueur avec laquelle Satie s'en prend à ses adversaires ne s'explique pas uniquement par l'élan créateur, théâtral et littéraire, que le musicien tire de ses échanges manuscrits. Ces positions permettent d'éclairer la principale contradiction qui en émane, renvoyant à sa volonté de ne pas subir le jugement et de n'y accorder aucune importance. Afin de tuer la critique, il se doit de devenir critique à son tour, en s'imposant la conduite légitimant, à ses yeux, l'exercice qu'il s'applique à détruire.

Les échanges critiques d'Erik Satie ne se limitent pas à ses oppositions virulentes. Il reste par exemple, malgré le différend qui les sépare jusqu'à leurs morts, de touchants échanges d'amitiés entre Debussy et Satie, qui reçoit la dédicace suivante en octobre 1892 :

« À Erik Satie, Musicien médiéval et doux, égaré dans ce siècle, pour la joie de son bien amical²¹. »

Le calme et la douceur se retrouvent dans la poétique de Satie. Dans les *Gymnopédies* ou les *Gnossiennes*, l'indication de tempo est substituée à des indications mystérieuses telles que « Lent et douloureux, En blanc et immobile, Assez lent, etc. ». Erik Satie, « doux [et] égaré dans ce siècle », préfère, en ce temps, des sonorités pianistiques diaphanes et modales à la masse orchestrale et à la virtuosité technique (il faudra attendre 1900 pour qu'il compose pour orchestre). Puis, inversement, ces caractéristiques se retrouvent dans les orchestrations des *Gymnopédies* réalisées par Debussy, dont la

17. Satie E., à l'occasion d'une conférence en 1920, cité dans Rey A., *Erik Satie*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 153.

18. Satie E., *Les Bulles du Parcier*, présentées par Ornella Volta, Fontfroide, Fata Morgana, 1991, p. 9-10.

19. Création d'un nouvel ordre de la Rose-Croix.

20. Volta O., *Erik Satie, correspondance presque complète*, op. cit., p. 55.

21. *Ibid.*, p. 33.

sérénité dégagée par son œuvre pour piano et orchestre évoquent en retour cette « douceur » satiste. Il n'est pas impossible que l'amitié des deux musiciens ait, non pas influencé la musique de Debussy, mais marqué sa sensibilité, à travers par exemple leurs deux *Sarabandes*, dont la proximité stylistique est soulignée par l'analyse de Robert Jardillier²², ou encore par la conversation qu'auraient eue les deux amis, rapportée par Cocteau dans une conférence publiée dans *La Revue Musicale*, qui « décida de l'esthétique de *Pelléas*²³ », œuvre dont Satie serait, selon le dialogue, le premier inspirateur.

Bien plus tard, l'amabilité et le respect artistique de Satie sont dirigés, entre autre, vers Igor Stravinsky, dont il écrit dans une chronique musicale :

« Igor Stravinsky est un des génies les plus remarquables qui aient jamais existé en Musique. La lucidité de son esprit nous a libérés; sa force combative nous a octroyé des droits que nous ne pouvons plus perdre. Cela est indiscutable²⁴. »

Défenseur et « père de la musique moderne » (surnom qu'il doit à Ravel) le regard que porte Satie sur Stravinsky est artistiquement fraternel. Son admiration pour ce dernier ne trouve aucune marque dans sa musique, et s'il n'existe aucune proximité entre les deux œuvres il faut néanmoins rapprocher les deux célèbres scandales à la suite de leurs ballets respectifs, *Le Sacre du Printemps* (I. Stravinsky, 1913) et *Parade* (E. Satie, 1917). Plus qu'une question de style, il s'agit d'une similitude dans la démarche.

« Marchez seuls. Faites le contraire de moi. N'écoutez personne²⁵. » Cocteau résume ainsi l'attitude de Satie qu'il exprime lui-même dans un aveu publié dans *Comœdia* : « Il n'y a pas d'école Satie. Le satisme ne saurait exister [...] en art, il ne faut pas d'esclavage. Je me suis toujours efforcé de dérouter les suiveurs, par la forme et par le fond, à chaque nouvelle œuvre²⁶. » Le compositeur se détourne ainsi des écoles auxquelles son nom est, encore aujourd'hui, associé. Le groupe des Six – « Il n'y a plus de groupe des "SIX", écrit Satie, mais... il y a six musiciens, tout simplement²⁷ » – et l'École d'Arcueil gravitent néanmoins autour de sa musique, ou du moins autour des idées d'autonomie et de modernisme qui s'y trouvent. Après le scandale de *Parade*²⁸, Satie ouvre la voie aux Nouveaux Jeunes, mais n'exprime alors aucune forme d'opinion et aucun jugement critique. S'en remettant pleinement au public, il écrit à Rolf de Maré en 1923 :

22. Jardillier R., « Claude Debussy », *La Revue de Bourgogne*, 15 janvier 1922, n° 1, p. 121.

23. Cocteau J., « Fragments d'une conférence sur Satie », *La Revue Musicale*, n° 5, p. 221.

24. Arfouilloux S., *Les Cahiers d'un mammifère*, Paris, L'Escalier, 2010, p. 37.

25. Cocteau J., « Rien ne germe sans mélanges », dans Olivier P. (dir.), *Aimer Satie*, Paris, Hermann, 2005, p. 143.

26. *Le Coq*, n° 2, 2 juin 1920, p. 8. Cf. Arfouilloux S., *Les Cahiers d'un mammifère*, op. cit., p. 74.

27. *Les Feuilles libres*, V^e année, n° 33, septembre 1923, p. 183-186. Cf. Arfouilloux S., *Les Cahiers d'un mammifère*, op. cit., p. 45.

28. Cf. Lajoinie V., op. cit., p. 187.

« Ce qu'est l'École d'Arcueil... ? Le 14 juin dernier, j'ai eu l'honneur de présenter – au Collège de France – quatre jeunes musiciens [...]. Ils ont pris la dénomination d'École d'Arcueil par amitié pour un vieil habitant de cette commune suburbaine. Oui. Je ne vous parlerai pas de leurs mérites – n'étant ni "pion" ni critique (*heureusement!*)... Le public est leur seul juge : lui seul a le réel pouvoir de se prononcer²⁹. »

ERIK SATIE EN NOIR ET BLANC

De son vivant, Erik Satie soulève deux catégories de critique. « Il s'agissait là, rapporte Georges Auric à propos des jugements circulant *au fond de sa province* sur Erik Satie, que d'un amateur, certainement doué mais d'un tour d'esprit inquiétant et bien léger³⁰. » Le musicien traîne avec lui une image d'imposteur voire de non-musicien, renvoyant implicitement au statut d'amateur qu'il plaide volontiers (« D'une seule voix, je crie : Vivent les Amateurs³¹ »), tandis qu'il rejoint la Schola Cantorum de Vincent d'Indy pour l'être un peu moins. Défendu et représenté par Robert Caby contre ses ennemis, de « faux intellectuels en mal de trouvailles qui masturbent péniblement leur néant intellectuel et remuent des masses sonores sans faire jaillir le moindre éclair de pensée ou la moindre étincelle de vie³² », ou encore admiré par Francis Poulenc, qui se réjouit que des jeunes musiciens apprécient le Maître d'Arcueil au même titre que Schoenberg³³, les avis monochromes à son égard se multiplient et glosent, sous des airs de querelles anciennes, autour d'une musique en blanc :

« 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*³⁴. »

Il ne saurait y avoir de satsisme, affirmait Satie. Cependant, les critiques que sa musique soulèvent auprès de Pierre Boulez et John Cage ne respectent pas cette règle. Si on a pointé les diatribes de Satie envers les critiques, musiciens et artistes de son temps, Boulez juge à son tour d'« atrophie glandulaire³⁵ » les styles, découvertes ou inventions du gymnopédiste de Montmartre, et de

29. Volta O., *Erik Satie, correspondance presque complète*, op. cit., p. 566-567.

30. Auric G., « Découverte de Satie », *La Revue Musicale*, n° 214, op. cit., p. 121, c'est l'auteur qui souligne.

31. Arfouilloux S., op. cit., p. 35.

32. Caby R., « Satie à sa vraie place », *La Revue Musicale*, n° 214, op. cit., p. 28.

33. Poulenc F., « Musique de piano d'Erik Satie », *La Revue Musicale*, n° 214, op. cit., p. 24.

34. Cocteau J., « Fragments d'une conférence sur Satie », *La Revue Musicale*, n° 5, op. cit., p. 223.

35. Boulez P., « Chien flasque », *La Revue Musicale*, n° 214, op. cit., p. 153.

conclure : « "Le maître d'Arcueil". Un titre, excellent; sans que musique s'en suive³⁶ », dans l'esprit des tournures vives, humoristiques et péremptoires que celles de Satie lui-même.

Le personnage d'Erik Satie est un double imaginaire³⁷ emporté par et dans sa musique, qui se construit progressivement, afin de devenir une figure symbolique d'attachement (le groupe des Six, l'École d'Arcueil) ou de défis. À l'inverse des contempteurs de Satie (Pierre Boulez ou Jean Barraqué), John Cage lui confesse une admiration sans limite : « Je ne vois rien de ce que Satie a pu écrire, ou de ce qu'il a pu dire, qui ne m'enthousiasme absolument. Même aujourd'hui – Satie est inépuisable. Comme les champignons³⁸. » Il apporte quelques précisions, presque dogmatiques :

« Pour s'intéresser à Satie, il faut commencer par être désintéressé, accepter qu'un son soit un son et qu'un homme soit un homme, renoncer aux illusions qu'on a sur les idées d'ordre, les expressions de sentiment et tout le reste des boniments esthétiques dont nous avons hérité³⁹. »

John Cage représente, puisque Anne Rey le suppose « réincarnation de Satie⁴⁰ », la figure de proue de la nouvelle génération, la « Nouvelle École d'Arcueil », que Satie aurait probablement à nouveau désapprouvée. À travers John Cage et ses contemporains, Philip Glass ou La Monte Young auto-proclamé « continueur direct du Maître d'Arcueil⁴¹ », une pensée subsiste. Les opinions et analyses au sujet du personnage d'Erik Satie s'entrechoquent et développent un mouvement initié par son comportement plusieurs décennies auparavant, qui se dessine et se dissout dans sa musique, « si blanche, [et] si délicate ». Son langage musical ne trouve aucun écho, à part peut-être chez certains minimalistes. Mais si sa courte pièce pour piano *Vexations* peut-être considérée comme une des premières œuvres du minimalisme répétitif, c'est dans sa forme plus que dans son langage musical qu'il faut percevoir cette impulsion. Avec ces deux influences (caractère du musicien et attitude formaliste) c'est donc un satisme dans la « manière » qui persiste après sa mort.

La critique de Satie apparaît comme une donnée parcourant l'œuvre du musicien avec constance et ne doit pas être désignée comme uniquement littéraire. Le style de ces critiques durant les années 1890 à 1895 pourrait être rapproché substantiellement de ses musiques pour Péladan ou de sa *Messe pour les Pauvres*. Droit, vertical et fier, la posture critique du musicien se

36. *Ibid.*

37. Son prénom s'orthographe officiellement « Eric ». Il change le « c » pour un « k » en 1884. Cf. Volta O., *Erik Satie, correspondance presque complète, op. cit.*, p. 20.

38. Cage J., *Pour les Oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2002, p. 225.

39. Charles D., *Gloses sur John Cage*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 174.

40. Rey A., *op. cit.*, p. 161.

41. Lajoinie V., *op. cit.*, p. 415-416.

retrouve avec noblesse dans l'allure de marche soutenue par le balancement produit par l'alternance du rythme triolet/noire qui constitue les *Premières Pensées Rose+Croix*. L'homme de lettres est compositeur, et ses messages se traduisent aussi bien en mots qu'en musique. Toutefois, cette approche mérite d'être nuancée une dernière fois, car si les titres originaux et moqueurs (à destination de certaines pièces de Ravel ou de Debussy) font également partie de la dimension critique ironique de Satie, le contenu domine la forme. Sa musique se développe et progresse à travers plusieurs périodes stylistiques, hantées par une perfection technique dépouillée de virtuosité. À travers d'autres que lui, de son vivant ou à titre posthume, Satie est finalement cristallisé dans sa critique et dans son œuvre, comme une figure manichéenne décalée, adulée ou détestée. Comme un musicien dont la dialectique s'exprime aussi bien en musique qu'en critique.