

User d'une ontologie sans la formuler: une réflexion sur la critique musicale

Julien Labia

On parle beaucoup de critique musicale aujourd'hui, et de nombreux projets lui sont consacrés en France (colloques et journées d'études, notamment dans le cadre d'un projet financé par l'*Institut Universitaire de France* et porté par Timothée Picard à l'Université de Rennes II). De plus, l'imposant corpus constitué par les textes des années passées semble donner, plus que jamais, l'occasion d'une lecture suivie, comme en témoignent de nombreux articles et publications, ainsi que de vastes projets d'édition de textes de critique de Hanslick, Boris de Schloëzer ou Carl Dahlhaus. Un premier regard sur la bibliographie philosophique semble également de nature à nous rassurer : de nombreux articles ou chapitres de livres (de Jerrold Levinson, Aaron Ridley, Paul Thom, Lydia Goehr ou Stephen Davies, liste non-exhaustive) semblent en effet porter plus ou moins directement sur cette question.

Nous souhaitons pour notre part interroger la position de la critique musicale à l'égard de l'ontologie de la musique. Nous soulèverons à cette fin plusieurs questions.

La première consistera à remettre (assez brièvement) en question l'idée selon laquelle la critique musicale serait justement bien traitée par les philosophes s'attachant aujourd'hui à la philosophie de la musique. Le but de cette enquête sera d'en comprendre les raisons et d'identifier si possible certains manques. Mais cette tâche essentiellement négative sera un prologue devant surtout nous mener au cœur de ce qu'est la critique musicale, si on la regarde sous l'aspect de sa *pratique*.

Après avoir étudié la manière dont l'ontologie musicale traite la critique, il nous faudra voir en effet de quelle façon la critique musicale se positionne cette fois par rapport à l'ontologie de la musique. Car la réponse à cette question n'est pas sans lien avec le sort réservé aujourd'hui à la critique musicale. Nous concentrerons alors brièvement notre attention sur l'un de ces corpus légués par le passé. Il s'agira de

comprendre cette fois, à partir d'un exemple historique, comment la critique musicale a pu justement fonctionner en contournant plus ou moins adroitement et autant que possible les questions d'ordre *ontologique*, et ce même à cet « âge d'or » où certains critiques musicaux, comme Eduard Hanslick (1824-1904), étaient aussi des philosophes. Cette *réserve* historique de la critique quant à l'ontologie de l'œuvre musicale ne doit pas nous faire oublier que certains philosophes ont pris position d'une manière très directe et très assurée contre l'ontologie de la musique au nom de la critique musicale, essentiellement autour d'une réflexion ayant trait au *jugement de valeur*. Cette mise en perspective historique et sa réévaluation seront l'objet de notre second temps.

Le troisième temps de notre démarche sera une brève tentative de réponse, à partir d'un regard sur la critique musicale d'aujourd'hui. Nous tenterons alors de montrer dans quelle mesure l'impératif d'un engagement dans le discours ontologique s'impose au sein de la critique musicale même.

Mais il s'agira aussi d'aller contre certaines positions théoriques (comme celle d'Aaron Ridley) faisant jouer, de leur côté, la critique contre l'ontologie.

En dernier lieu, nous tenterons d'ébaucher, sous une forme principalement programmatique, ce que pourrait être une perspective de réflexion sur la critique musicale.

1. La critique musicale, l'oubliée de l'ontologie de la musique ?

1.1. Un ver dans le fruit ouvrant un chemin contre l'ontologie

On peut voir dans l'ontologie de la musique plusieurs directions se dessiner. Pour suivre cet « art à deux temps » qu'est la musique, toujours entre *création* et *exécution*, nous mentionnerons simplement ici le problème de la *nature des œuvres* – une problématique posée surtout en partant de la musique classique –, et celui de leur *interprétation authentique*. On pourra ajouter à ce panorama forcément schématique et incomplet deux autres questions d'une grande importance aujourd'hui. La première est sans doute la réflexion ontologique portant sur une certaine tradition précise, comme le font l'ontologie du rock¹ ou celle des *musiques du monde* [World Music/Weltmusik]²). La

¹ Voir Pouivet (2010) ou Gracyk (1996).

² Ce thème a été abordé au cours d'une récente école d'été franco-allemande : « Was ist Weltmusik? Musikalische Ontologien und taxinomische Verfahren », organisée par D. Laborde, P. Bohlmann et R. Vogels, CNRS-EHESS/Center for World Music, Hildesheim, 1-7 septembre 2013.

seconde reste la contestation plus ou moins directe, par certains auteurs, de la valeur même de l'ontologie de la musique.

C'est ce second point qui retiendra surtout notre attention ici. En effet, la contestation de la valeur de l'ontologie se fait pour une part au nom de la critique.

1.2. *Le problème des relectures du « formalisme » ou le formalisme des critiques et celui des philosophes*

Nous serons assez brefs sur l'importance de l'héritage du formalisme esthétique, car nous avons beaucoup exploré cette question ces dernières années, en particulier dans le cadre du programme ANR *Formalismes Esthétiques en Europe Centrale 19^e-20^e siècles* (acronyme FORMESTH, 2009-2012). Le point qui nous semble essentiel consiste à noter que la conception du formalisme que l'on retrouve aujourd'hui dans la philosophie de la musique ne jouirait guère des faveurs des « pionniers » de ce que fut le formalisme, fondateur en matière de critique musicale.

Considéré comme une théorie abstraite, le formalisme perd en effet ce qui a toujours fait sa force : son rapport précis avec les œuvres, fruit d'un contact suivi et répété avec elles. Croce écrivait ainsi au sujet du dix-neuvième siècle :

« Ce qui s'est pensé de mieux sur l'art à cette époque, ce n'est pas chez les philosophes et les historiens de profession qu'il faut le chercher mais chez les critiques de la poésie et de l'art, comme de Sanctis en Italie, Baudelaire et Flaubert en France, Pater en Angleterre et Hanslick et Fiedler en Allemagne, Julius Lange en Hollande, etc. »³.

Croce n'employait même le terme de *formalisme* qu'avec des guillemets lorsqu'il parlait de philosophes formalistes comme Zimmermann. Car pour lui, les seuls vrais formalistes étaient des critiques, et non des philosophes.

En esprit fin et visiblement conscient de cette origine du formalisme *dans la critique*, Peter Kivy s'est intéressé en plusieurs textes au critique Hanslick. On peut citer notamment "Something I always wanted to know about Hanslick" et "What was Hanslick denying?", dans *The Fine art of Repetition*⁴. On mentionnera également "On Hanslick's Inconsistency", dans les *New Essays on musical understanding*⁵. Il s'agit pour lui de retrouver les *écarts* qui font que le formaliste ascétique de *Du Beau dans la musique*

³ Croce (1929): 83.

⁴ Kivy (1993): 265 ss., 276 ss.

⁵ Kivy (2001): 39-44.

devient, dans ses textes de critique, un auteur croyant en l'expression des sentiments par la musique, et qui, après avoir soigneusement attaqué ceux qui couvrent la musique de mots et de significations, ouvre les vannes aux métaphores dans ses écrits critiques. Sans entrer dans les détails, nous nous contenterons de ce qui est à la fois le point final et le point faible des ces belles études : la perspective de Kivy simplifie excessivement la question de l'écriture de la critique musicale, à partir de Hanslick en particulier. Il faudrait au bout du compte, pour éviter ce genre d'*écarts*, réduire toutes les *métaphores* employées dans la langue du critique... à des *comparaisons*⁶. La faiblesse de cette étude tient donc à sa manière de négliger l'écriture de la critique et ses impératifs propres, en mettant sur le même plan les considérations philosophiques de la musique et ce qui relève des fondamentaux de la critique musicale, art qui doit par les pouvoirs de la langue partager la manière dont le grand public peut être touché par la musique. Kivy pointe donc à juste titre les inconsistances de Hanslick en plusieurs textes. Mais s'il répond bien, ce n'est pas à la bonne question.

1.3. *Le formalisme trop abstrait ou trop érudit : deux manières de ne pas lire*

Pour reprendre à nouveaux frais une opposition évoquée par Alain Roger dans un article intitulé *La forme, le schème et le symbole*⁷, le formalisme semble voué à cette opposition délétère : considéré *in abstracto*, il reste une « inspiration transcendante » vive mais risquant le vide ; envisagé sous l'angle concret, « "l'érudition" tend à étouffer l'inspiration transcendante »⁸. Le problème de la perspective de Kivy, c'est qu'elle réduit justement les textes de critique qu'elle envisage à ce cadre vide. Kivy admet même ne pas avoir connaissance des originaux de ces textes, et les connaître grâce à quelques traductions anglaises. Or celles-ci sont parfois assez libres, voire lacunaires.

On pourrait également noter que ces auteurs anglophones ne s'appuient que sur un réservoir particulièrement limité de textes de Hanslick : le petit nombre traduit en anglais, quand plus de 1500 textes les attendent. On pourrait souvent les utiliser pour compléter ou discuter les interprétations admises actuellement.

1.4. *La difficulté de respecter la situation réelle du critique : un problème de contexte*

⁶ Kivy (2001): 42.

⁷ Roger (2001): 111 ss.

⁸ Roger (2001): 118.

De même, Lydia Goehr néglige quelque peu la spécificité de la critique musicale dans *The Quest for voice*, en particulier dans le chapitre III, 2, « *Autonomy understood and misunderstood* »⁹, en opposant les thèses de Wagner et Hanslick comme s'ils écrivaient du même point de vue, presque comme s'ils étaient les intervenants d'un colloque traitant de l'ontologie de la musique. Les prises de position de Hanslick restent toujours, jusque dans leurs moyens d'expression même, tributaires d'une certaine idée de la Presse et du style journalistique. Celles-ci sont liées à des conventions relevant d'un certain idéal du journalisme de son temps, et d'un contexte culturel autrichien très spécifique. Les comparer directement avec les propos de Wagner dans ses œuvres en prose, c'est assimiler deux points de vue totalement différents et déformer considérablement la pensée du critique musical.

Nous n'ajouterons pas à la considération de ce corpus des détails sociologiques et historiques peu pertinents pour l'ontologie de la musique : mais il faut souligner qu'il est particulièrement dommageable pour un objet aussi exposé que la critique musicale de faire purement et simplement abstraction de son contexte.

Il faut aller au fond de ce qu'est la critique musicale pour tenter de voir que cette manière encore insuffisante de traiter les textes de critique musicale n'est pas sans fondement. Le premier « mauvais traitement », par ordre d'importance mais aussi selon l'histoire, ne serait pas forcément celui que la philosophie a fait subir à la critique musicale, qu'elle n'a donc pas *oubliée*, pour ainsi dire. Il s'agirait d'identifier la première faute, non pour adresser des reproches, mais pour comprendre comment a pu naître l'état actuel des relations entre l'ontologie et la critique.

2. Renversement : la critique musicale sans l'ontologie

2.1 Regard historique sur la constitution du problème de la critique musicale

2.1.1. Le « formalisme », l'outil d'une voie négative ?

Le « formalisme » serait-il la conséquence de ce qui était déjà, à son départ, une voie négative ? Un regard plus historique peut cette fois nous éclairer. Siècle d'or de la critique musicale en Europe, le 19^e siècle est aussi l'âge d'or du problème de la fondation de la critique.

⁹ Goehr (1998): 91-97 (voir également: 62-63).

Eduard Hanslick propose ainsi en 1854 un premier ouvrage appelé à faire date, d'une manière d'ailleurs assez inattendue par son auteur même, *Vom Musikalischen-Schönen*. Quand tant d'auteurs se seront employés à écrire une ontologie de la musique, *Du Beau dans la musique* fait plutôt le contraire. On pourrait, sinon réécrire son titre, au moins lui ajouter ce sous-titre « Comment éviter d'écrire une ontologie de la musique ? ». Le but avoué de ce livre est en effet de fonder la critique musicale en utilisant le formalisme le plus restreint. Aussi l'essentiel de l'ouvrage consistera-t-il à s'attaquer par tous les moyens possibles à toute affirmation déterminée sur la musique. A vrai dire, cette impression est encore plus sensible à la lecture du premier texte philosophique publié par Hanslick, *Sur l'Impression subjective de la musique et sur sa place dans l'esthétique*¹⁰. Il s'agit d'un *Vorabdruck*, d'une première esquisse publiée de ce qui deviendra la partie la plus négative du livre de Hanslick, les chapitres 4 et 5 de *Du Beau dans la musique* : c'est dire si cette démarche négative constituait l'un des soucis premiers de l'auteur. Hanslick offrait ainsi à la critique ce dont elle rêvait, au moins en terres germanophones : la possibilité de se concentrer sur l'œuvre, envisagée de manière concrète comme un ensemble de formes sonores régi par des lois valant à l'intérieur de chaque œuvre même. C'était l'un des enjeux de l'*autonomie* de l'objet musical tel que la pensait Hanslick. S'il serait bien sûr cavalier de réduire *Du Beau dans la musique* à cette seule tâche négative, il faut bien noter qu'elle constitue son apport le plus singulier au travail concret des acteurs de ce qui nous intéresse ici, la critique musicale.

2.1.2. *Le contexte sociopolitique, ou des contraintes à la loi du genre*

Le problème-clé de la musique au 19^e siècle, celui de l'amateurisme, trouvait ainsi une ébauche de solution. La présence d'un important lectorat ne pouvant avoir accès qu'à un discours non-technique et la massification progressive du public constatée depuis le milieu du 18^e siècle impliquaient une conception de la critique efficace en un tel contexte. On pourrait faire encore référence à de nombreux éléments de contexte, voire à des contraintes techniques : l'exigence au quotidien de nouveaux textes impliquait par exemple des contraintes éditoriales toujours plus fortes, les textes devant être toujours plus courts et livrés en très peu de temps. Il fallait également se faire extrêmement vite un avis sur les œuvres les plus complexes, et trouver tout aussi vite le moyen de

¹⁰ Nous l'avons récemment traduit et publié dans le cadre de notre programme de recherches, in Maigné (2013): 177-213.

proposer une écriture qui dresse, en quelque sorte, des échelons capables de mener le public jusqu'à la musique.

Les conséquences d'une position comme celle de Hanslick furent alors tout à fait décisives : son travail de critique comme de théoricien consista à faire que ces impératifs fort peu catégoriques, qui ne sont parfois que de simples contraintes techniques, soient hissés au rang de *loi du genre*¹¹.

Lors d'une intervention dans le cadre journée d'étude consacrée à la critique musicale, au sein de *l'Observatoire Musical Français*¹², nous nous étions attachés à étudier en détail les critiques musicales en ligne, dans le cadre d'une enquête sur les nouveaux médias. Nous avons alors pu constater, à notre grande surprise, que l'absence de contraintes éditoriales en termes de nombre de signes, ou même les nouveaux moyens disponibles (insérer par exemple directement des extraits musicaux ou des liens précis) ne changeaient rien : la longueur et le contenu des articles, toute question de qualité mise à part, étaient parfaitement identiques, et les nouvelles possibilités offertes sans grand effort par les sites internet ne sont que très peu utilisées.

Penser percevoir une contradiction dans le fait que le travail de critique de Hanslick laisse de côté les débats philosophique de *Du Beau dans la musique*, quand il ne les contredit pas directement, est une erreur. Car le geste fondateur, du point de vue du travail et de l'histoire de la critique musicale, reste le geste négatif. A la critique musicale donc la tâche de former un public en laissant justement de côté ce que les théories philosophiques pouvaient avoir d'abstrait. Le journalisme n'a guère fait d'efforts pour revenir sur ce postulat qui au fond facilitait bien son travail. Mais puisque nous faisons ici un travail de philosophes, la question de la presse reste seconde. Celle qui nous préoccupe beaucoup plus directement concerne la prise de position philosophique qui sous-tend cet édifice critique. *C'est celle qui consiste à faire jouer la critique contre l'ontologie*. Et il y a eu cette fois bien des choses nouvelles sous le soleil.

¹¹ Naturellement, nous ne réduisons pas toute critique au formalisme, malgré le poids de son héritage dans la pratique actuelle.

¹² « Musiques et commentaires de presse », huitièmes rencontres de *l'Observatoire Musical Français*, le 23 juin 2011.

2.2. La critique contre l'ontologie : en quête de fondations théoriques récentes

Nous allons tenter de voir comment une partie de ceux qui contestent aujourd'hui la valeur de l'ontologie de la musique le font au nom d'arguments qui relèvent en réalité de la critique. A nous d'éprouver la solidité des fondations de leurs raisonnements.

2.2.1. Retrouver l'ordre naturel, ou la critique avant l'ontologie

Aaron Ridley s'attaque ainsi dans son ouvrage *The Philosophy of Music* à l'ontologie de la musique à l'aide d'arguments qui possèdent, sinon la force des idées simples, au moins celle d'une position claire : l'ontologie de la musique ne serait, en somme, qu'une perte de temps. Cette position se décline sous la forme d'un triple argument. Son premier volet consiste à affirmer que (1°) la musique ne pose pas de véritable énigme sur le plan ontologique. On pourrait alors objecter assez facilement que la vigueur même des débats sur la question de l'ontologie de la musique prouve *ipso facto* le contraire ; mais il faut être attentif à l'argumentation de Ridley : il ne s'agit pas pour lui de dire qu'il suffit de se baisser pour trouver les réponses aux questions que pose l'ontologie, mais plutôt de dire que ces questions *ne se posent pas véritablement*. S'il n'est donc pas facile d'y répondre, il est, et c'est pour lui l'essentiel, tout aussi naturel de ne pas se les poser. Le second volet de l'argument nous semble plus directement intéressant : Ridley affirme (2°) que l'ontologie de la musique dépend des *jugements* portant sur la valeur de la musique. Dès lors – et c'est le troisième volet de l'argument proposé –, (3°) l'ontologie de la musique ne saurait avoir aucune *conséquence* sur l'esthétique de la musique. Sur ce point, il nous semble qu'on ne peut faire justice à Ridley – non pour le défendre, mais pour bien le lire – qu'en notant que c'est avant tout contre l'ontologie de *l'œuvre* musicale qu'il dirige ses arguments, du moins, nous le verrons, dans cette partie de son raisonnement. Ridley écrit ainsi d'une manière assez directe : « Evaluative questions are what matters and what comes first and [...] ontological speculation is, at bottom, nothing more than irrelevant philosophising »¹³.

2.2.2. Intérêt philosophique et intérêt critique

Pour étayer son argumentation, Ridley s'attache de plus à distinguer très soigneusement « l'intérêt philosophique » et « l'intérêt critique » de la musique¹⁴. S'il ajoute ainsi qu'

¹³ Ridley (2004): 129.

¹⁴ Ridley (2004): 114.

« il est bien vrai que la philosophie de la musique n'est pas identique à la critique musicale », la position qu'il défend est en réalité très forte, et s'accommode plus ou moins bien de l'affirmation précédente : il faudrait bien se garder selon lui d'isoler une « métaphysique de la musique » d'une « esthétique de la musique ». Comment réfuterait-on alors une « métaphysique de la musique », si on prétend qu'elle se fait de manière autonome ?¹⁵

L'ontologie de la musique reste donc effacée par la critique selon Ridley. Sa définition de la critique, que son livre donne presque l'impression de cacher, demeure dans ce texte assez générale : « trying to get clear about how particulars poems, paintings, pieces of music, and so on, achieve or fail to achieve what they do »¹⁶.

2.2.3. Pourquoi l'ontologie n'aiderait pas la critique

Ces raisonnements d'Aaron Ridley s'éclairent à la lecture d'un article antérieur, intitulé assez directement « Against Musical Ontology »¹⁷. Ridley y avance l'idée selon laquelle la « mise au point » ontologique n'aide pas le jugement esthétique. L'œuvre possède un contenu musical que l'interprète doit atteindre le mieux possible. Et cette manière d'atteindre le contenu peut effectivement être expliquée en pensant en termes de *conditions d'identité* de l'œuvre, conditions que toute une série d'interprétations devraient ou pourraient atteindre. Le problème qu'Aaron Ridley souhaite pointer à ce moment c'est qu'il ne s'agit pas, dans le cas d'un jugement critique, d'évaluer les choses à un tel niveau de généralité : au fond, il ne s'agit pas de déterminer quelles peuvent être en général les performances adéquates, mais de savoir prendre en compte les propriétés précises de *celle-ci*, de celle que nous sommes précisément en train d'écouter. Pour un tel jugement critique, les conditions d'identité ne seraient d'aucune aide. Cet argument de Ridley est en somme lié à la *circonstance* dans laquelle nous entendons la musique.

Aaron Ridley choisit de s'appuyer sur les arrangements de l'*Hymne à la Joie* sur le mode « Muzak » (on parle parfois d'*Elevator Music*, soit de « musique d'ascenseur »). Ce qu'on doit éprouver à leur écoute, selon Ridley, c'est une certaine colère. Et cette colère serait un indice : celui qu'il s'agit bien, non d'une toute autre œuvre – auquel cas, pourquoi nous agacerions-nous ? – mais bien d'une lecture de l'*Hymne à la Joie* de

¹⁵ Ridley (2004): 115.

¹⁶ Ridley (2004): 35.

¹⁷ Ridley (2003): 203-220.

Beethoven¹⁸. Si l'argument précédent nous semblait lié aux *circonstances* de l'écoute, celui-ci est lié au *temps* dans lequel s'effectue le jugement : nous devons bien reconnaître – et nous le faisons spontanément – que c'est malgré tout une exécution de l'œuvre de Beethoven. Seulement, nous ne procédons à cette reconnaissance qu'une fois notre jugement effectué. Ce qui nous choque n'est donc pas l'absence de *respect de l'instrumentation originale*, qui serait un élément décisif de l'ontologie de cette œuvre : où serait dans ce cas le problème, puisque nous devrions alors penser que nous avons affaire à une toute autre œuvre ? Ce qui nous choque, c'est bien qu'il s'agit d'une *mauvaise interprétation* de cette œuvre-ci, de cette œuvre précisément.

On pourrait naturellement discuter longuement ces arguments de Ridley, qu'on peut trouver rapides, en pointant notamment la manière dont les *moyens musicaux* que l'œuvre emploie semblent détachés, dans son argumentation, de nos attentes plus ou moins conscientes quant à l'identité (« irréfléchie ») de l'œuvre. Le point qui nous semble le plus important reste la manière dont la critique semble vouloir se détacher de l'ontologie : comme s'il s'agissait de proposer avec la critique un travail qui permette d'éviter l'ontologie, de la contourner, voire de la rendre inutile.

Ridley pense donc parvenir à séparer la critique de l'ontologie. Et sa démarche consiste même à montrer qu'une bonne considération de la critique rend tout simplement l'ontologie de la musique inutile. Il faut retourner un instant au mouvement historique au terme duquel se situe le texte de Ridley pour l'éclaircir.

2.2.4. *Le « génie » ou comment « la critique de la critique » conduit la critique à la réserve*

Dans la remarque finale de son article *Critic's Reasoning – Replies to Arguments Suggesting that Critic's Strong Evaluations could not be Soundly Deduced*¹⁹, S. Davies se demande²⁰ s'il ne faut attribuer qu'au hasard le fait que l'époque du « génie » ait aussi

¹⁸ Levinson retient par sa part comme cas-limite de l'exécution exacte de ce qui est écrit les lectures des *Partitas* de Bach par Gould. Il les retient néanmoins comme telles car elles servent à son avis les intérêts musicaux de l'œuvre (la clarté du contrepoint, le type d'expression). Il distingue alors ces excellentes performances (mêmes si elles ne sont, à la limite, presque pas des performances de ces œuvres) de celles de Walter (Wendy, depuis 1973) Carlos et ses Brandebourgeois au synthétiseur Moog (Levinson [1987]: 75-88).

¹⁹ Davies (2007): 207.

²⁰ Davies (2007): 224. Ce chapitre porte cependant sur la critique d'art en général, et non précisément sur la critique musicale.

été celle de la contestation de la valeur des jugements de la critique. Un regard historique montre cependant que sur le plan de la critique musicale, cette époque du « génie » a aussi été celle du plus grand pouvoir des critiques musicaux. Le peu d'engagement des critiques sur le *plan ontologique* correspond en effet directement au souci de ne pas être trop contraignants. Toute prise de position quant à ce qu'est la musique, et non le simple jugement portant sur la valeur de l'œuvre ou de son exécution, risquait en effet, comme toute *détermination*, de devenir une négation de ce qui n'a pas encore été inventé. On peut citer, comme souvent en cette matière, *4'33''* de Cage, qui remet en cause une bonne part des critères qu'on aurait proposés pour affirmer qu'une œuvre relève de la musique ou non. La réserve des critiques quant aux prises de position relevant de l'ontologie de la musique fait qu'il ne faut pas voir dans cette floraison des doutes portant sur la valeur de la critique un « hasard » – si l'on repense à Davies –, ni même un paradoxe : c'est plutôt une sorte de « nouvelle alliance ».

2.2.5. *Une « nouvelle alliance » ou un nouveau principe d'économie pour la critique : Ridley à la lumière de la critique et en accord avec elle*

A la lecture du texte d'Aaron Ridley, il semble légitime de se demander ce qu'il y a « derrière ses arguments », c'est-à-dire retrouver une prise de position plus *positive* derrière ces arguments négatifs et ces réfutations ou tentatives de réfutation de l'ontologie de la musique. Une lecture de son travail précédent permet de les remettre en perspective, car elle dessine le « fil d'Ariane » de ce travail.

Il ne faut pas réduire en effet le travail d'Aaron Ridley à sa seule attaque en règle de l'ontologie. Paru dix ans avant *The Philosophy of Music: Theme and Variations, Music, Value and Passions* (1995) donnait déjà l'orientation que Ridley souhaitait suivre. Selon lui, il existait un trop grand écart entre les théoriciens de la musique et l'expérience de l'auditeur « ordinaire » (le terme n'étant pas à entendre en un sens négatif). L'enjeu premier de l'écoute musicale restait de bien saisir quels étaient les sentiments exprimés par la musique, et dans ce cas, s'ils étaient bien compris (ce qui veut dire, si la réaction émotionnelle face à la musique était la bonne, appropriée aux sentiments exprimés dans l'œuvre), il *restait bien une place* pour la philosophie de la musique. Le point décisif n'est pas ici de voir comment Ridley souhaitait prendre le contrepied d'un avatar contemporain du *formalisme* américain, mais plutôt de saisir le geste commun à ces

deux affirmations contre le formalisme²¹ et contre des théories trop éloignées de ce que vit le spectateur : il s'agit bien pour Ridley de prendre à chaque fois la défense de l'expérience de l'auditeur. Il faut parvenir à épouser son point de vue, contre toute théorie plus abstraite ; et c'est en somme assumer d'une certaine manière le point de vue de la critique. La perspective reste en effet la même, et c'est une sorte de *principe d'économie* ontologique : n'usons pas d'entités dont le public n'a pas besoin pour comprendre la musique. La manière dont Ridley considère la critique musicale se retrouve dans la présence de nombreux jugements de valeur, parfois discutables, mais qui veulent souligner ses positions fondamentales (ainsi, son peu de tendresse pour Richard Strauss, du moins dans ce livre).

Faut-il pour autant considérer comme définitif ce parallélisme entre la critique musicale et l'ontologie ?

3. *Sortir la critique de sa réserve en matière d'ontologie, et sortir de la réserve au sujet de la critique : un programme de recherche*

Nous avons rencontré jusqu'à présent deux types de « réserves » dans ce parcours : celle d'une critique musicale qui refusait de prendre position sur le plan ontologique, et celle (abordée dans notre premier temps) d'une philosophie qui gardait une certaine réserve à l'égard de la réflexion sur la critique musicale. Attachons-nous d'abord à la première.

3.1. *Contre la réserve de la critique*

3.1.1. *Un tournant de la critique musicale, ou contre Ridley*

La relative faiblesse de la position de Ridley tient au fond à ce qui semble une règle générale de l'ontologie, à laquelle on ne voit guère pourquoi la musique ferait exception²² : on ne peut juger d'une chose au sens de l'évaluation que si l'on sait *ce qu'elle est en réalité*. Ridley souhaitait déconstruire l'ontologie de la musique en s'en

²¹ Dans ce livre de 1995, Ridley s'appuie notamment sur la critique adressée par R.A. Sharpe à Kivy, dans sa recension du *The Corded Shell* (Sharpe [1981]: 81-82). Contre ce formalisme, Ridley souhaite s'intéresser à la manière dont s'effectue véritablement l'expérience de la musique, à ce qui lui permet d'occuper dans notre culture une place unique et singulière (Ridley [1995]: 3).

²² Lydia Goehr (1992) conteste néanmoins au nom de l'idée selon laquelle la musique est un objet culturel, que le mode d'être des œuvres musicales puisse être découvert par la même méthodologie que celle qui vaut pour la métaphysique en général.

prenant à la catégorie d'*œuvre*. Mais il a, dans les faits, trop négligé ce point d'appui relativement stable en choisissant de concentrer son attention, dans *The Philosophy of Music* sur la question de l'*authenticité* de l'interprétation musicale. Mais il nous semble qu'il s'agit d'une question pour laquelle l'ontologie reste déterminante et spécialement importante aujourd'hui.

La *fidélité* à l'œuvre est en effet toujours liée à une évaluation positive de la musique : Ridley le montre par la négative. Il faudrait en effet prendre en compte l'évolution de l'interprétation de la musique : plus le temps passe, plus nous sommes contraints de reconnaître que de nouvelles propriétés font partie de l'identité de l'œuvre. Un exemple qu'on peut proposer serait l'appoggiature des contrebasses au début de la *Marcia Funebre de l'Héroïque* de Beethoven²³, repris dans la suite du mouvement en n'étant plus présente sous la forme d'une appoggiature²⁴ : à force de l'entendre lorsqu'on réduit les effectifs orchestraux et/ou change la disposition des musiciens sur scène, conformément à l'évolution des recherches musicologiques, l'auditoire attend maintenant ce détail, prépare son écoute à cette apparition. Sa présence détermine ainsi, comme d'autres propriétés par le passé, la réussite de l'interprétation. L'importance croissante accordée à l'interprétation, en particulier depuis les débats sur l'*authenticité*²⁵ de l'interprétation du « répertoire », donne l'impression qu'un *tournant ontologique* de la critique musicale devrait s'imposer. L'un des paradoxes reste que cette « authenticité » se pratique surtout en Europe et se pense essentiellement outre-Atlantique. L'impression d'un gouffre (si on le pense comme un vide) ou d'un fossé (si on y voit une fortification) entre la théorie et la pratique demeure très forte dans le cas de la critique musicale, et la question brûlante de l'*authenticité* semble avoir ouvert la possibilité d'un échange. La critique musicale pourrait s'en faire le moyen. Mais elle devrait pour cela renoncer à la *réserve ontologique* qui semble de longue date inscrite dans sa propre pratique. Les raisons

²³ 2^{nde} mesure.

²⁴ Notamment mesure 57, *legato molto* (pour la version récente et « historiquement informée » du Minnesota Orchestra, dir. Osmo Vänskä, Bis Records AB, Åkersberga, juin 2005 2nd mouvement, à 3'32'') ; voir aussi sa reprise *legato* (*ibid.*, à 12'02). Le fait d'entendre le piccolo dans la première occurrence du thème principal du Finale de la *Cinquième symphonie*, attendu depuis la redécouverte de l'héritage des musiques de la Révolution Française, pourrait en être un autre exemple.

²⁵ Nous reprenons le terme d'*authenticité* directement en français, tout en étant conscient qu'il ne s'emploie pas exactement au même sens dans les deux langues.

d'être optimiste contrebalancent ainsi l'apparent pessimisme de notre analyse. Et l'on peut voir dans l'intérêt croissant du public pour l'authenticité des interprétations une exigence qui devrait à terme conduire à un progrès. Les critiques sont en effet pour des raisons éthiques, économiques, mais aussi par personnalité et vocation, au service des demandes du public. Comme le rappelle Stephen Davies : « If ontology is to be other than a philosopher's game, it must reflect the "what"s and the "why"s informing the esteem that draws us to art works »²⁶.

D'une manière assez amusante, Peter Kivy reprend dans la préface de son livre *Authenticities*²⁷ l'image de philosophes ergotant sur des questions très abstraites, pendant que la « Rome de l'art » brûle. Il faut sans doute en retenir deux idées. D'une part, certains soutiennent, sans avoir forcément raison, que des débats trop abstraits mettent en danger la musique ; ce serait un risque couru par les œuvres comme les interprètes, car cette Rome qui brûle c'est celle de l'art, sinon celle du « Prix de Rome ». Mais, d'autre part, Kivy insiste plutôt dans son texte sur le fait que s'il y a bien un point, justement, pour lequel il est raisonnablement impossible d'être *contre l'ontologie*, c'est justement le problème de l'*authenticité* de l'exécution d'une œuvre musicale. Or c'est précisément à partir de ce problème que Ridley a voulu, à tort selon nous, remettre en cause la validité de l'ontologie de la musique. Ridley donne l'impression de le reconnaître indirectement lorsqu'il esquisse dans *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, la possibilité de réfléchir en termes de « truthfulness » plutôt que d'« authenticity ». Mais cette fenêtre semble trop étroite pour permettre d'échapper au problème de l'identité de l'œuvre.

3.1.2. *L'identité compliquée par l'interprétation, et l'exécution compliquée par ses moyens*

Pour Goodman, qui traite de l'œuvre d'art comme si elle n'en était pas une, il ne faudrait pas tenir compte de la signification de l'œuvre, pour obtenir une certitude sur son *identité*. Il est en effet discutable d'affirmer que la question de savoir « si l'on est bien en train d'entendre la *Cinquième symphonie* de Beethoven » ne se pose jamais. James Opie Urmsom choisissait de formuler la question un peu plus subtilement : on ne se demande jamais si on entend cette symphonie, ou, par exemple, les *Trois souris*

²⁶ Davies (2001): 9.

²⁷ Kivy (1995): X.

*aveugles*²⁸. Mais, pour un critique, la question n'est jamais celle de savoir si nous entendons cette œuvre *ou une autre*, mais bien *cette œuvre-ci*.

Le problème de la question de l'exécution authentique d'œuvres musicales, même pour les exécutions « historiquement informées », reste alors celui-ci : le simple respect de la notation ne suffit plus, car la pratique de ce répertoire n'y est pas inscrite. Ce point semble donner un avantage considérable à des positions comme celle de Levinson, qu'il faudrait opposer²⁹, comme *réaliste*, à une position *constructionniste* comme celle de Goodman. Cette question se trouve déjà en filigrane chez Hanslick, pour qui la *lecture muette de la partition*, n'est que le point de vue « du philosophe »³⁰. Le critique musical, lui, a affaire aux « formes sonores en mouvement » et à leur évaluation. Dans un article qui est une charge contre l'idée d'une exécution authentique de la musique du passé, James O. Young (1988)³¹, propose toute une série de définitions, dont la dernière conduit à se demander si l'interprétation authentique ne serait pas celle qui « fait vibrer l'air de la même manière qu'il l'avait fait en son temps, dans des conditions idéales, au moyen d'instruments authentiques »³². Et cette simple vibration de l'air permettrait effectivement à celui qui analyse les « formes sonores en mouvement », et elles seulement, de percevoir l'œuvre de la meilleure des manières.

Mais il faudrait se souvenir de la distinction opérée par Levinson, entre ce qu'on peut appeler chez le compositeur *l'intention catégoriale* (correspondant à une question du type : « quel genre d'œuvre le compositeur a-t-il voulu composer ? ») et *l'intention sémantique* (correspondant à des questions comme « qu'a-t-il voulu exprimer ? »)³³. On pourrait ranger dans cette seconde catégorie l'usage des trompettes par Lully dans ses opéras, exemple cité par Young à l'appui d'un de ses arguments. Il s'agit pour Young de noter que ces trompettes possédaient chez Lully un sens spécifique, une pompe perçue en son temps comme un type de *decorum* que nous ne pouvons et ne pourrions jamais

²⁸ In Shusterman (1989): 25 ss.

²⁹ En reprenant la distinction de Pouivet (1999): 208 ss.

³⁰ « Au point de vue philosophique, c'est la composition, telle qu'elle est écrite sur le papier, qui est l'œuvre achevée, et l'on ne tient pas compte de son exécution » (Hanslick [1854], trad.: 119).

³¹ Pour Young, l'exécution authentique est un idéal inatteignable et ne valant même pas la peine d'être recherché.

³² Young 1988: 82.

³³ Levinson 1996: 188-189.

vivre à l'identique³⁴. Young en conclut que l'idée d'une interprétation authentique est dépourvue de pertinence. Sans aller jusque là, nous soulignerons plutôt avec Levinson que la *compréhension de l'intention du compositeur*, dans des passages de ce type, doit avoir lieu pour qu'on puisse les reconnaître. De même, chez Hanslick, le formalisme adapté aux exigences de la critique ne saurait s'arrêter à la simple considération formaliste des formes sonores en mouvement, détachées des intentions réelles du compositeur.

Reste dès lors qu'une telle position *réaliste*, faisant entrer l'interprétation en ligne de compte, ne garantit plus absolument l'identité de l'œuvre comme cela peut être le cas dans une position comme celle de Goodman. Il serait alors tentant de distinguer entre les *instances* de l'œuvre et ses *performances*. Levinson entend ainsi par *instances* l'évènement sonore produit intentionnellement, en accord avec la détermination de l'œuvre par le compositeur et parfaitement conforme au *son* de l'œuvre et à sa *structure* sonore. Les *performances* (ou *exécutions* en français) ne sont alors que plus ou moins des *instances* de l'œuvre, car elles n'y parviennent souvent que dans une certaine mesure. Seules celles qui sont parfaites sont des *instances*, ce qui veut dire que bien des exécutions de l'œuvre n'en sont pas des *instances*. Le problème reste toujours celui de savoir jusqu'où peut aller l'interprétation d'une œuvre. La distinction proposée par Levinson, si elle le fait avancer, ne le résout pas³⁵.

3.1.3. Le « cercle anti-ontologique »

C'est pourquoi on observe notamment chez Young ou surtout Ridley (mais d'une manière très différente), un curieux jeu circulaire qui mène de l'ontologie à la question de l'*évaluation* : on tend à s'éloigner de questions comme celle de savoir si une œuvre devrait être jouée en utilisant les instruments de son temps, en soulignant que le point important reste la production, à terme, d'une exécution couronnée de succès, c'est-à-dire rencontrant le goût du public.

³⁴ Young 1988: 80. Pour Young, même un « musicologue omniscient » ne saurait déterminer quelles interprétations peuvent être qualifiées d'*authentiques*. Young se fait de l'usage des trompettes chez Lully une idée assez simpliste.

³⁵ Levinson (1987): 76.

Mais masquer les questions ontologiques de ce type³⁶ derrière l'évaluation n'est pas satisfaisant. C'était déjà pour une part, comme on a pu le voir chez Hanslick, un simple masque destiné à servir la critique sans trop desservir la philosophie.

Puisqu'une exécution, même profondément engagée dans la quête d'un style « authentique », doit être confrontée au goût du public, même pour Young³⁷, c'est à la critique de rendre aujourd'hui ce que la philosophie lui a donné. La critique doit ainsi accepter de s'engager sur ce plan ontologique, car cette tâche de la réflexion n'est pas menée à son terme par les musiciens. Ce point positif est aussi le mur au pied duquel se trouve la critique musicale. Ce qui pourrait ainsi sembler être une bonne nouvelle pour la philosophie de la musique, n'en est pas forcément une pour la critique. Car il n'est pas dit qu'elle parvienne à accomplir cette tâche pour sortir d'une réserve qui, après l'avoir si longtemps aidée, l'affaiblit aujourd'hui dangereusement.

3.2. Contre les réserves du discours sur la critique : quelques directions programmatiques pour réfléchir sur la critique musicale

Avant de conclure, il nous semble possible de proposer une esquisse de ce que pourrait être une réflexion sur la critique musicale. Nous le faisons à présent car c'est aussi pour nous une manière de revenir sur le parcours que nous avons suivi.

Il nous semble qu'on peut distinguer trois manières dont un discours critique peut faire naître la réflexion philosophique aujourd'hui :

- 1) par la lecture directe d'une critique actuelle, vécue comme un exercice quotidien, sorte de « prière du matin » du mélomane ;
- 2) en mettant en perspective la critique des temps passées ;
 - 2a) avec les discours philosophiques sur la musique valides aujourd'hui ,
 - 2b) avec les œuvres qui font partie de ce que nous appelons aujourd'hui le « répertoire » ;
- 3) en étudiant d'un regard plus historique le rôle que les discours du passé (contemporain de la création des œuvres formant aujourd'hui notre « grand

³⁶ Levinson (1990): 393-408, reste lui attaché à la présence du ou des instruments d'origine dans l'exécution. On peut lui opposer les auteurs qui restent attachés aux *sons* avant tout, pour lesquels il suffit que les sons soient justes, que ce soient les bons et qu'ils soient présentés dans le bon ordre (Kivy, [1988]: 75-94), ou ceux des « sonicistes » qui, comme Dodd, s'en tiennent aux sons mais aussi aux *timbres* des instruments (Dodd, [2007]: 201-239).

³⁷ Young 1988: 84.

répertoire »³⁸) ont pu avoir, de ceux qui étaient leurs contemporains jusqu'à nous. Ceci permettrait en retour de voir comment une certaine « sédimentation » pourrait avoir persisté jusqu'à aujourd'hui : il s'agirait de retrouver dans notre répertoire *l'imprégnation* ou *l'empreinte* d'une certaine manière de penser la musique, léguée par la pratique de la critique :

3a) d'un côté, dans les œuvres s'étant maintenues au répertoire jusqu'à aujourd'hui,

3b) et de l'autre, dans ce que nous comprenons aujourd'hui sous le nom de « critique musicale ».

Nous avons surtout porté notre regard sur les deux visages de la seconde option (2a et 2b) dans ce texte, en tentant d'adopter ponctuellement la troisième perspective.

Nous souhaitons insister sur l'importance de lire les corpus de critique en les prenant au sérieux, c'est-à-dire en retrouvant leur organisation interne. La difficulté que pose le discours sur la critique tient à l'objet même qu'il faut étudier. Son organisation interne n'est jamais « profonde », et il faut plutôt avoir beaucoup parcouru sa surface pour la retrouver. Un des modèles de ce type d'approche de la critique musicale, bien qu'il n'ait pas été directement mû par une perspective philosophique, pourrait être le travail d'Emmanuel Reibel sur la presse musicale française³⁹.

Le parcours que nous avons proposé de suivre s'est donc surtout attaché au second point, en soulignant la manière dont le travail critique peut s'opposer aujourd'hui à l'ontologie de l'œuvre musicale. L'une des « violences » que la critique musicale peut faire à la philosophie tient au statut très particulier qu'elle occupe si on la met au regard des préoccupations d'un discours plus savant, disons-le « universitaire », sur la musique.

En suivant donc cette perspective 2a, nous avons tenté de nous attacher au corpus philosophique que constituent les articles de critique d'Eduard Hanslick, si on les lit au regard de son *magnum opus* universitaire, *Du Beau dans la musique*. Cette perspective « anti-ontologique », essentiellement négative, demandait selon nous qu'on la mette au regard des articles de critique. Leur lecture attentive ouvrirait vers le troisième point de vue qu'on peut adopter sur la critique musicale, car c'est bien une certaine conception de la musique que révèlent ces articles ; en l'ancrant dans des œuvres précises, ils ouvrent le chemin à cette troisième voie qui retrouverait les vestiges d'une pensée

³⁸ Nous ajoutons cet adjectif d'une manière un peu ironique car il faudrait envisager cette notion sous un angle critique.

³⁹ Reibel (2005).

« discrète » de la musique dans ces œuvres musicales (3a) et dans ce que nous comprenons aujourd'hui sous le nom de critique musicale (3b).

4. *Un mot de conclusion décliné en trois paradoxes*

Citons, avec David Hurwitz, l'un des critiques musicaux les plus lus aujourd'hui :

Forget about the period instrument aspects of this recording. *The claim that some of the musicians use instruments that were actually played in orchestras of Liszt's time is nothing but a gimmick; it's not the instrument that makes the performance, it's the player. The claim that this represents "The Sound of Weimar" is pure puffery, and frankly I'm very tired of it and all such similar nonsense. So let's get that out of the way and move on. It's not a selling point*⁴⁰.

Ce texte est extrait d'une critique, très positive par ailleurs, pointant la vanité de cet usage des instruments d'époque, car ce serait *le musicien* et non *l'instrument* qui jouerait la musique. Il y a donc bien des enjeux ontologiques derrière notre « répertoire » et les critiques qui le gardent. L'idée selon laquelle il faudrait procéder à une *révision* du répertoire n'est pas celle que nous voulions développer aujourd'hui. Il nous semble néanmoins qu'elle mériterait amplement d'être posée. Ce premier paradoxe est donc celui d'un éloge qui tait l'un de ses motifs de satisfaction : l'usage d'instruments d'époque.

On pourrait aussi citer en exemple, à titre de deuxième paradoxe, les critiques dithyrambiques reçues par la réédition récente des Symphonies de Beethoven sous la baguette de Carl Schuricht, avec la Société des Concerts du Conservatoire. On loue en cette intégrale la dernière qui ait été donnée avec des *instruments à vent faits à la main*, c'est-à-dire ayant chacun un son particulier :

La qualité unique des instruments de l'orchestre : les instruments à vent en bois de facture française, encore réalisés à la main, offraient chacun une sonorité différente, et, partant, un ensemble de sonorités colorées et très diversifiées – à notre époque où l'industrie des instruments à vent propose des produits sans problème d'émission mais uniformes, on peut s'estimer heureux si l'harmonie permet encore d'entendre le son individuel des flûtes, des hautbois, des clarinettes et des bassons, et non un son qui ressemble à celui d'un harmonium à pédales au coloris uniforme et entièrement fondu. Avec les instruments français, Schuricht obtient – ce qui convient particulièrement bien à Beethoven – une palette

⁴⁰ Source : site *Classicstoday.com*, <http://www.classicstoday.com/review/a-tasteful-set-of-liszts-hungarian-rhapsodies-for-orchestra/>. Nous soulignons.

de couleurs, une transparence et un équilibre sonore qu'il ne pouvait guère trouver ailleurs – une comparaison avec d'autres orchestres le montre clairement ⁴¹.

On lira au regard de ce texte un extrait d'un article de David Hurwitz consacré à ces mêmes enregistrements. Le critique américain loue d'une manière très forte la tradition beethovénienne de son et d'interprétation, due au fait que *"the ensemble had as its basis the professors and students of the singularly hermetic Paris Conservatory, it maintained an unbroken performance tradition"*⁴². Mais le critique n'ira jamais jusqu'à avouer que c'est à la présence d'instruments « presque originaux », c'est-à-dire faits à la main, que ce son doit une bonne part de sa pertinence. C'est sur ce type de point qu'un engagement plus net devrait être pris. Car on use bien ici d'une ontologie sans la formuler explicitement. Ceci constitue notre second paradoxe.

Il ne s'agit pas pour nous de pointer, comme a pu le faire par exemple Nicolas Slonimski⁴³, les incohérences et contradictions constitutives des critiques. Ici, le critique frappe justement par sa cohérence, due à une conception de l'interprétation qu'il refuse de développer plus avant. Se réfugiant derrière la tâche de l'évaluation, le critique use pourtant bien d'une ontologie de la musique.

La vigueur de ces débats sur ces questions dans la sphère anglo-saxonne peut être lue en filigrane dans cette recension par le *British Journal of Aesthetics* du livre *Authenticities* de Peter Kivy :

⁴¹ Notice de Benjamin-Gunnar Cohrs, traduit de l'allemand en 2012 par Sophie Liwszyc, disque EMI, ASIN : B008I15774. Nous soulignons.

⁴² Nous soulignons. Voici d'autres extraits de ce même article : « I have always felt that this orchestra's sonority – the lean but gutsy strings, nimble woodwinds, and piercing brass with plenty of trumpet vibrato – comes closer to a true Beethoven sound than any Viennese or period instrument group. [...] You can hear these qualities plainly in evidence at the opening of the Finale of the Fifth Symphony (sound clip attached). Just listen to how "decompacted" the textures are, and this is where Schuricht's genius as a conductor comes into play. His concerns for precise rhythm, ensemble clarity, and for bringing out important details such as (in this example) Beethoven's bass lines, go right to the orchestra's strengths, while serving Beethoven equally well. Other versions may sound more majestic, more conventionally noble, but has anyone ever captured the music's parade-ground, rabble rousing, revolutionary qualities as do Schuricht and his players here? This set, then, remains a landmark in the history of Beethoven interpretation, and the best-sounding link in a chain that, more than any other performance tradition in any other country, takes us back to the time of the composer himself » (David Hurwitz, *ClassicsToday.com*). Nous soulignons.

⁴³ Slonimsky (1953).

The consistent theme running through Kivy's book is the need for interpretation as the personal authenticity and authority of the performer against the ideology both of the composer as genius and of the puritanical devotion to the authority of the text of the early music devotees.

Ce thème de l'authenticité reste toujours présenté comme une porte d'entrée dans l'ontologie de la musique, comme un « point brûlant » des débats d'aujourd'hui. Mais, de plus, du point de vue anglo-saxon, la réflexion sur la nouvelle pratique de la musique baroque ou du répertoire classique reste aussi un débat plus ouvert que sur le continent. Face à la tendance à faire à son sujet des affirmations tranchantes, il reste à espérer que les critiques prennent enfin la parole. C'est le troisième paradoxe sur lequel nous devons nous arrêter : le pays où ce qu'on appelait encore il y a quelques années le mouvement « baroque » est le moins bien ancré reste aussi celui où l'on forge les meilleurs outils pour ces questions, du point de vue philosophique.

Bibliographie

- Croce, B., 1929: *Aesthetica in Nuce*, in *Essais d'esthétique*, trad. de Tiberghien, Gallimard, Paris, 1991.
- Davies, S., 2001: *Musical works and performances, a philosophical exploration*, OUP, Oxford.
- Davies, S., 2007: *Critic's Reasoning – Replies to Arguments Suggesting that Critic's Strong Evaluations could not be Soundly Deduced*, in Davies, S., *Philosophical Perspectives on Art*, OUP, Oxford.
- Dodd, J., 2007: *Works of Music: an essay in Ontology*, OUP, Oxford.
- Goehr, L., 1992: *The Imaginary Museum of Musical Works*, OUP, Oxford, 2007.
- Goehr, L., 1998: *The Quest for Voice: on Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Clarendon Press, Oxford.
- Gracyk, T., 1996: *Rhythms and noise: an Aesthetics of Rock*, Duke University Press.
- Hanslick, E.: *Sur l'Impression subjective de la musique et sa place dans l'esthétique*, [*Über den subjektiven Eindruck der Musik und seine Stellung in der Aesthetik*, "Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Wiener Zeitung", 25/7, 1/8 et 18/8 1853], éd. J. Labia in Maigné C. (éd.) *Le Formalisme esthétique, Prague et Vienne au 19^e siècle*, Vrin, Paris, 2013, p. 177-213.
- Hanslick, E., 1854: *Du beau dans la musique*, trad. de Bannelier, C. Bourgois, Paris, 1986.
- Kivy, P., 1988: *Orchestrating Platonism*, in *The Fine art of Repetition*, CUP, Cambridge, 1993, p. 75-94.
- Kivy, P., 1993: *The Fine Art of Repetition*, CUP, Cambridge.

- Kivy, P., 1995: *Authenticities, Philosophical Reflexions on Musical Performance*, Cornell UP, Ithaca & London, 1998.
- Kivy, P., 2001: *New Essays on musical understanding*, OUP, Oxford, 2005.
- Levinson, J., 1987: *Evaluating Musical Performance*, "Journal of Aesthetic Education", vol. 21, N°1, Univ. of Illinois, p. 75-88.
- Levinson, J., 1990: *Authentic Performance and Performance Means*, en *Music, Art and Metaphysics*, OUP, Oxford, 2011, p. 393-408.
- Levinson, J., 1996: *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca.
- Maigné, C. (éd.), 2013: *Le Formalisme esthétique, Prague et Vienne au 19^e siècle*, Vrin, Paris.
- Pouivet, R., 1999: *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Jacqueline Chambon, Nîmes.
- Pouivet, R., 2010: *Philosophie du Rock*, PUF, Paris.
- Reibel, E., 2005: *L'écriture de la Critique Musicale au temps de Berlioz*, H. Champion, Paris.
- Ridley, A., 2003: *Against Musical Ontology*, "The Journal of Philosophy", 100 (4), 2003, p. 203-220.
- Ridley, A., 1995: *Music, Value and Passions*, Cornell University Press, Ithaca.
- Ridley, A., 2004: *The Philosophy of Music. Themes and Variations*, EUP, Edinburgh.
- Roger, A., 2001: *La forme, le schème et le symbole* in Pinto E. (éd.), *Formalismes, jeu de formes*, Publications de la Sorbonne, Paris.
- Shusterman, R. (éd.), 1989: *Analytic Aesthetics*, OUP, Oxford.
- Sharpe, R.A. recension de P. Kivy, *The Corded Shell*, "British Journal of Aesthetics", 1982, vol. 22 (1), p. 81-82.
- Slonimsky, N., 1953: *Lexicon of musical invective, critical assaults on composers since Beethoven's time*, W.W. Norton, London, New York, 2000.
- Young, J. O., 1988: *The Concept of Authentic Performance*, "British Journal of Aesthetics", 28 (3), p. 228-238.