

Ce que l'on croit entendre

Note sur la survenance des propriétés esthétiques des œuvres musicales

Alessandro Arbo

Quel est l'objet d'une critique musicale ? La musique, certes, mais est-ce que la musique que j'entends est celle que le compositeur a écrite, celle que l'interprète joue ? Et si les qualités que j'entends, et qui me font apprécier une musique, dépendaient de mes connaissances du contexte historique – si mon savoir transformait mon percevoir – serait-il alors impossible d'identifier ce qui cause mon expérience esthétique ? Le musicologue et philosophe Alessandro Arbo essaie d'éclaircir ces questions qui menacent le fond de toute critique.

Les études d'ontologie ont souvent relancé un argument qui n'est pas anodin lorsqu'on réfléchit sur l'exercice de la critique musicale : pour juger correctement d'une œuvre (ou d'une performance), il est opportun, voire même nécessaire, de commencer par l'identifier d'une manière correcte. On dira que ce n'est pas une thèse mais un constat digne du maréchal de La Palisse. Et pourtant, une telle évidence est loin de faire l'unanimité : pour certains philosophes, nos évaluations sont liées à une expérience qui n'a pas besoin d'éclairer la nature ou l'identité de son objet.¹ Ce débat trouve ses origines dans une réflexion sur la portée et les limites de la notion d'expérience esthétique, mais aussi sur les conséquences de l'application (souvent trop schématique) d'un critère repris de la théorie des symboles de Nelson Goodman.² Nous n'entrerons pas ici dans cette discussion, mais commencerons par souscrire à la position de ceux qui reconnaissent qu'une forme d'identification de l'objet constitue une condition préalable nécessaire à un jugement correct de celui-ci.³ Il convient donc d'examiner : 1) la pluralité des dispositifs avec lesquels les œuvres et les performances peuvent coïncider aujourd'hui ; 2) le fonctionnement des propriétés auxquelles on doit l'émergence de leurs traits saillants dans les (multiples) contextes de leur réception et de leur évaluation. Les deux pistes sont fécondes pour la recherche ; mais ce ne sera qu'à la deuxième que nous consacrerons cet article.

UNE EXPÉRIENCE DE PENSÉE

Dans un essai paru en 1980, « What a Musical Work Is », Jerrold Levinson présente cette curieuse expérience de pensée : « Une œuvre identique quant à sa structure sonore au *Pierrot lunaire* de Schönberg (1912), mais composée par Richard Strauss en 1897, serait esthétiquement différente de l'œuvre de Schönberg. Appelons cette œuvre *Pierrot lunaire**. Comme œuvre straussienne, *Pierrot lunaire** suivrait de près le *Requiem allemand* de Brahms, serait contemporaine des *Nocturnes* de Debussy et serait considérée comme l'étape suivante dans le développement de Strauss après *Ainsi parlait Zarathoustra*. En tant que tel, elle serait même plus *bizarre*, plus *inquiétante*, plus *angoissante*, plus *mystérieuse*, que l'œuvre de Schönberg, puisqu'elle serait perçue comme prenant le contre-pied d'une tradition musicale, d'un ensemble de styles habituels et de l'œuvre de Strauss à l'égard de laquelle les caractéristiques musicales de la structure sonore impliquée dans le *Pierrot lunaire* apparaîtraient doublement extrêmes. »⁴

Le raisonnement sert à souligner la faiblesse de la thèse (platonicienne) selon laquelle une œuvre coïnciderait avec un type abstrait, correspondant à une structure sonore « pure ». ⁵ L'argument est le suivant : si « les attributs esthétiques

et artistiques d'une œuvre musicale dépendent en partie du contexte musico-historique global où se trouve le compositeur quand il compose son œuvre, et s'ils doivent être appréciés en fonction de ce contexte »⁶, alors ce qui se présente comme *la même structure sonore*, si elle est produite dans deux contextes différents, ne désigne pas *la même œuvre*.⁷ Autrement dit, aborder le *Pierrot lunaire* comme une simple structure sonore – sans rien savoir sur la fin du romantisme, l'atonalité, la deuxième école de Vienne, etc. – est toujours possible ; mais ce que l'on vise alors n'est pas (encore) l'œuvre de Schönberg. Pour saisir correctement cette dernière – pour l'identifier ontologiquement – il est indispensable de posséder des connaissances relatives à son contexte de production.

Perçue comme œuvre de Strauss, *Pierrot lunaire** serait « plus bizarre, plus inquiétante, plus angoissante, plus mystérieuse, que l'œuvre de Schönberg ». Mais en quel sens pouvons-nous vraiment l'affirmer ? En connaissant les œuvres de Strauss – ou plus précisément les œuvres que Strauss écrivait en 1897 – et avec un minimum de connaissance de l'œuvre de Schönberg, nous dirions que *Pierrot lunaire** est en effet plutôt bizarre : un langage aussi prompt à défier les principes de la tonalité n'est pas dans les cordes de Strauss. Nous hésiterions en revanche à dire qu'elle est plus angoissante, plus inquiétante et plus mystérieuse. Peut-être cet ensemble de propriétés nous apparaîtrait-il plus insolite chez Strauss que chez Schönberg : mais nous serions somme toute enclins à dire qu'elles apparaissent dans l'un et l'autre cas. Comment expliquer alors l'impression signalée par Levinson ?

Une œuvre musicale « sonne » comme angoissante ou mystérieuse parce que, dans son ensemble ou dans certaines de ses parties, elle possède des propriétés qui la rendent angoissante ou mystérieuse. Pour répondre à cette question, il

faut donc approfondir l'analyse de ces propriétés, qu'il est convenu de qualifier d'« esthétiques ». En quoi consistent-elles au juste et comment fonctionnent-elles ?

LA DOCTRINE DE LA SURVENANCE

On répond communément qu'elles « surviennent » sur les propriétés physico-phénoménales des objets visés – propriétés, qualités ou concepts qui, à partir des travaux de Frank Sibley⁸, sont définis de manière simplement négative comme « non-esthétiques ». Distinctes des propriétés non-esthétiques, les propriétés esthétiques en dépendent ontologiquement. Ainsi, une phrase comme « cette ligne est rose » se réfère à une propriété non-esthétique ; « cette ligne est délicate » ou « cette ligne est gracieuse », à une propriété esthétique. On constate aisément qu'être délicat ou gracieux est lié à la présence de certains traits ou qualités non-esthétiques : la ligne est par exemple courbe, ou elle a une couleur plutôt nuancée ou atténuée. Les propriétés esthétiques ne sont pas régies par des conditions positives : même si l'on constate que la grâce d'un dessin survient à travers ses lignes courbes et ses couleurs nuancées ou atténuées, la présence de ces dernières ne saurait nous garantir la présence d'une telle qualité (une ligne peut être courbe et rose sans être gracieuse). On peut tout au plus, comme le suggère Sibley, repérer des conditions négatives : une ligne en dents de scie et d'une couleur criarde ne pourra pas être gracieuse. On arrive ainsi à déterminer un principe général :

Deux objets (par exemple, deux œuvres d'art) qui diffèrent *esthétiquement* diffèrent nécessairement *non-esthétiquement* (c'est-à-dire qu'il ne peut pas y avoir deux objets qui soient esthétiquement *différents* mais non-esthétiquement *identiques* : dès qu'on établit les propriétés non-esthétiques d'un objet, on établit également ses propriétés esthétiques).

Cette description – que les philosophes postérieurs à Sibley ont nommée doctrine de la survenance – a le mérite d'éviter deux erreurs opposées : 1) le physicalisme ou le psychologisme, qui consiste à réduire les propriétés esthétiques à des propriétés objectives de type physique ou perceptif ; 2) le relativisme culturaliste (ou idéaliste), pour lequel les propriétés esthétiques seraient tout simplement « projetées » sur les objets par les sujets. Reconnaître que les propriétés esthétiques « surviennent » sur les propriétés non-esthétiques revient à admettre qu'elles en *dépendent ontologiquement* : en d'autres termes, qu'elles appartiennent aux choses du monde extérieur, et non simplement à notre esprit. Par ailleurs, observer qu'elles ne sont pas régies par des conditions positives signifie admettre leur *différence conceptuelle* par rapport à ce que l'on appelle la « base de survenance ».

On a reproché à cette théorie de ne pas être suffisamment éclairante,¹⁰ dans la mesure où elle s'avère incapable d'expliquer *pourquoi* les propriétés esthétiques surviennent, étant donné que ce qui définit leur survenance n'est rien d'autre qu'une co-variation et qu'il est impossible d'en tirer la moindre règle. Il n'en reste pas moins vrai qu'elle constitue (pour le

5. Valse de Chopin.

The image shows a musical score for a 'Langsamer Walzer (Op. 46-50)'. It is arranged for multiple instruments: Flöte (Flute), Klarinette in A (Clarinet in A), Bass-Klarinette in B (Bass Clarinet in B), Rezitation (Recitation), Klavier (Piano), Fl. (Flute), Kl. (Clarinet), and (A). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, pp, ppp, p espress.), articulation (p legato espress., dolciss.), and performance instructions (ohne Pedal, begleitend). The lyrics are in German: 'Wie ein blasser Tropfen Bluts färbt die Lippen eines Kranken.'

Schönberg, Strauss ou même Chopin ? Extrait du cinquième poème du *Pierrot Lunaire*, op. 21 d'Arnold Schönberg © domaine publique

moment) la description la plus efficace dont nous disposions pour rendre compte de ce qui se passe dans notre expérience. Elle a encore l'avantage de signifier clairement que toute sorte d'objet – que ce soit naturel ou artificiel – peut se prêter à une telle survenance : tableaux, paysages, événements naturels, sons, musiques, etc.

Cependant, on dira que les qualités esthétiques du *Pierrot lunaire* ne sont pas tout à fait similaires à celles d'un paysage nocturne. Mais en quel sens exactement ?

LA QUESTION DE LA BASE DE SURVENANCE

Focalisons notre attention sur la base de survenance. Cette base contient, ainsi que nous l'avons rappelé, les propriétés non-esthétiques. Or, celles-ci comptent, comme l'observe Levinson,¹¹ non seulement les propriétés phénoménales (« structurelles ») et physiques (« sub-structurelles »), mais aussi les propriétés contextuelles (c'est-à-dire les propriétés où apparaissent les relations entre l'objet et le contexte artistique et culturel dans lequel il a été produit). La base de survenance des propriétés esthétiques du *Pierrot lunaire* contient donc *plus d'éléments* que la base de survenance d'un paysage nocturne (tout mystérieux et angoissant qu'il puisse déjà nous sembler). Quand nous aurons pris en compte ces propriétés, il nous sera possible de saisir de nouveaux aspects, ainsi que des similitudes ou des relations entre formes et pratiques artistiques (comme le caractère un peu « abstrait » d'une mélodie de Schönberg, facile à mettre en relation avec les lignes d'une œuvre de Kandinsky).

Cette description est convaincante, même s'il convient selon nous de considérer attentivement la distinction entre les propriétés contextuelles et les propriétés structurelles (et sub-structurelles). Si l'ensemble des propriétés structurelles peut être défini d'une manière plus ou moins stable, celui des propriétés contextuelles est par nature plus variable. Ainsi, la découverte de nouvelles relations peut changer notre manière de considérer une œuvre ; la révision des catégories de genre utilisées pour exprimer ces relations (baroque, rococo, *country*, *heavy metal*, *grunge*, etc.) peut également les faire varier considérablement. Quant aux propriétés structurelles, on remarque qu'elles regroupent des cas différents, dans la mesure où elles sont susceptibles, pour être correctement reconnues, de requérir des compétences plus ou moins poussées : si entendre un son comme fort ou faible est plus perceptif que cognitif, il n'en va pas de même pour la distinction entre, par exemple, entendre un accord comme une sixte allemande ou l'entendre comme une septième de dominante (ce que nous sommes invités à faire lors d'une modulation enharmonique).

Un autre point mérite à notre avis d'être examiné avec attention. Si en un sens particulier entendre quelque chose comme une œuvre (musicale) requiert la connaissance de propriétés contextuelles, en un sens plus général il a déjà besoin du tissu de croyances dans lequel de telles connaissances sont enracinées : nous devons croire que ce que nous

entendons est de la musique produite par quelqu'un avec une certaine intention. Cet aspect ressort nettement dans la théorie de la « double survenance » échafaudée par Roger Pouivet.¹² Si les propriétés esthétiques surviennent sur les propriétés physico-phénoménales, on peut légitimement douter du caractère direct d'une telle survenance – et cela justement dans le cas qui nous intéresse ici, celui des œuvres :

Les propriétés esthétiques surviennent sur des propriétés intentionnelles, comme celle de croire avoir affaire à un tableau, par exemple. Autrement dit, pour qu'une œuvre ait une propriété esthétique, disons d'être triste, il faut que le tableau soit triste. Il faut aussi qu'une personne possédant la croyance qu'il s'agit d'un tableau puisse attribuer cette propriété à ce tableau.¹³

Il convient alors de prendre en compte le caractère relativement plus « étroit » de la base de survenance des propriétés esthétiques et son élargissement au niveau des propriétés intentionnelles.¹⁴ Pour compléter encore le cadre, il faut ajouter les propriétés esthétiques de type évaluatif – comme « beau » – qui « surviennent sur les propriétés esthétiques non évaluatives, classificatoires (« symphonique »), affectives (« poignant »), historico-esthétiques (« baroque ») ». L'ensemble prend cette forme :

- 4) propriétés esthétiques évaluatives
- 3) propriétés esthétiques
- 2) propriétés intentionnelles (croyances, émotions)
- 1) propriétés physico-phénoménales.¹⁵

Nous souscrivons à cette explication, à un détail près. Parler de « double survenance » est efficace à condition de s'en tenir à une vision verticale de la survenance (où l'on pourrait presque parler d'une double « strate » ou d'un double niveau). Elle devient en revanche plus équivoque si l'on pense que les propriétés esthétiques surgissent *à la fois* sur deux bases¹⁶ : celle constituée par les propriétés physico-phénoménales, et celle constituée par le tissu de nos croyances. Car les propriétés intentionnelles ne représentent pas vraiment, à notre sens, une base en elle-même ; elles sont susceptibles d'orienter et, dans une large mesure, de conditionner notre saisie des propriétés physico-phénoménales, sans pouvoir agir de manière autonome comme base de survenance.

Revenons à l'exemple du *Pierrot lunaire* : si les caractères de mystère et d'angoisse se manifestent dans ce que nous entendons *via* nos connaissances de l'œuvre de Schönberg (ou de Strauss), c'est parce que le simple mélange de sonorités et de vocalismes que l'on pourrait saisir sans disposer des bonnes connaissances contextuelles possède déjà (au moins jusqu'à un certain point) ces propriétés : les entendrions-nous si elles étaient absentes et si quelqu'un se limitait à nous transmettre la croyance en leur existence ? Voilà qui paraît improbable et, en tout cas, facile à réfuter : qui aurait le courage de soutenir que, en vertu de croyances acquises, la phrase introductive des violoncelles et contrebasses de l'« Allegro maestoso » (I) de la *Symphonie n° 2* de Mahler sonne « tendre » ?

OBJECTION ET RÉPONSE

On pourrait ici objecter que cela n'est pas toujours aussi évident. Prenons *Imaginary Landscape N° 4* de John Cage : un auditeur dépourvu de croyances et de connaissances adéquates – un Testadura tiré des galeries d'art et abandonné à sa chaîne hi-fi ou aux oreillettes de son lecteur mp3 – pourrait croire qu'il s'agit d'une expérience technologique avec la radio ; l'existence même d'une œuvre lui échapperait. Irions-nous affirmer que, même dans ce cas, les propriétés artistiques surviennent sur la base constituée par les propriétés physico-phénoménales via le tissu de connaissances et de croyances relatives à l'origine de l'artefact ? Le fait est que les propriétés physico-phénoménales sont ici aléatoires : si un changement à ce niveau s'accompagne d'un changement au niveau des propriétés esthétiques, comment pouvons-nous déclarer viser la même œuvre, ou une œuvre qui a les mêmes propriétés artistiques ? On pourrait alors à la place soutenir que celles-ci dépendent entièrement (ou presque) de notre tissu de croyances, en faisant jusqu'à un certain point abstraction des propriétés physico-phénoménales de l'objet musical. Ce serait un peu comme dans le cas du *ready made* de Duchamp : nous sommes disposés à voir dans un urinoir une œuvre, parce qu'un artiste (célèbre) nous a invités à le faire à un moment donné de l'histoire de l'art. On aurait donc affaire à une surveillance de type sémantique plutôt que perceptif, qui agit directement à partir de propriétés intentionnelles et contextuelles.

Il est possible d'opposer deux remarques à cette objection. Avant tout, la situation que nous venons de citer n'est pas commune : même s'il est arrivé que l'art et la musique d'avant-garde aient proposé ce genre d'expériences, elles demeurent quand même exceptionnelles. Quand nous visons des aspects ou des valeurs symboliques dans une musique, nous éprouvons généralement de l'intérêt (et du plaisir) à les voir surgir de la base physico-phénoménale, et ne leur restons normalement pas indifférents. Arrêtons-nous un instant sur ce point : l'indifférence n'est jamais totale et les qualités de l'objet comptent, malgré le caractère aléatoire de leur combinaison. Le paysage imaginaire de Cage est formé par des sons explicitement choisis parmi ceux qui sont perçus comme des « bruits » ou des « signaux » engendrés par des radios : des parasites considérés comme étrangers à l'expression musicale. *Fontaine* de Duchamp est un urinoir placé à l'envers : même si l'artiste a prouvé qu'au fond les propriétés de l'objet trouvé ne comptent pas vraiment, il reste qu'un urinoir possède – grâce à ses formes mêmes et à la fonction à laquelle il est censé répondre normalement en tant qu'artefact non artistique – un pouvoir iconoclaste plus grand que, par exemple, celui d'un vase d'argile. Même une œuvre d'avant-garde doit sélectionner ses matériaux, si elle veut se présenter comme audacieuse ou anti-conventionnelle.

La conclusion que l'on peut tirer de ces observations est que le tissu – toujours variable et extensible – de croyances et de connaissances contextuelles se présente moins comme une *base* que comme une sorte de *catalyseur* ou d'*enzyme* intervenant dans la survenance indirecte que nous

Kritiken von einst – critiques d'antan

Theodor W. Adorno (1903–1969)

Frankfurter Opern- und Konzertkritiken:

Dezember 1928 (Ausschnitt)

Erstdruck in: *Die Musik*, Jahrgang 21, Heft 3 (1928/29), S. 229.

Das Theodor W. Adorno zu den grossen Kritikern der Neuen Musik zählt, bedarf keiner Erwähnung: Über Jahre hinweg kommentierte er mit spitzer Feder, in monatlichem Takt, den Frankfurter Konzert- und Opernbetrieb der 1920er Jahre. Der Zweiten Wiener Schule eng verbunden, zeigt sich Adorno in diesen Texten jedoch keineswegs als blinder Apologet.

[...] Weit stärkerer Impuls kam diesmal von der Sprechbühne; im Neuen Theater gab es Brechts Dreigroschenoper mit der Musik von Weill. Von den Verdiensten der Dichtung ist hier nicht zu reden; wohl aber von den grauen, verräucherten Songs, die hinter ein paar Tönen vermauert bleiben; von den Balladen, grau verräuchert und überschrien, wie sie die amorphe, drängende, aufrührerische Masse des Lumpenproletariats rufen. Wie fern mir zunächst eine Musik liegt, die nicht aus dem aktuellen Stande des musikalischen Materials die Konsequenzen zieht, sondern durch die Verwandlung des alten geschrumpften Materials zu wirken sucht: bei Weill ist solche Wirkung so schlagend und original gewonnen, dass vor der Tatsache der Einwand verstummt. Gewiss, auch bei Weill eine Wiederkehr; aber keine um der Stabilisierung willen, sondern eine, die die dämonischen Züge der abgestorbenen Klänge aufdeckt und nutzt. So falsch also sind die Dreiklänge geworden, dass wir, wenn wir welche schreiben, sie gleich selber falsch setzen müssen, damit sie sich enthüllen. Das alles ist mit einer Kultur, mit einer technischen Sicherheit und Ökonomie und – eine neue Errungenschaft Weills – mit einem instrumentalen Vermögen gebracht, dass mit der Gemütlichkeit auch der letzte Zweifel an das aufrührerische Recht solcher Gebrauchsmusik schwindet: Gebrauchsmusik, die sich auch wirklich gebrauchen lässt. Weill hat eine Region, die Strawinsky erschloss, um sie scheu alsogleich wieder zu verlassen, mit Mut und Sicherheit betreten: die, darin Musik aus der Nachbarschaft des Wahnsinns ihre sprengende, erhellende Macht gewinnt. Die völlige Destruktion der Opernform in Nummernbrocken ist dem höchst angemessen. Seit Bergs *Wozzeck* scheint mir die Dreigroschenoper, nach einmaligem Hören, das wichtigste Ereignis des musikalischen Theaters: tatsächlich beginnt so vielleicht die Restitution der Oper durch Wahrheit.

In: Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften VI*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 137–138.

vions lorsque nous entendons quelque chose comme une œuvre musicale. Autrement dit, lorsque nous adressons à quelqu'un la requête d'entendre quelque chose comme une œuvre musicale, nous lui *demandons d'intégrer dans son expérience des propriétés contextuelles susceptibles d'orienter son attention vers la (bonne) base de survenance.*

LA LIMITE DU CONTEXTE

Revenons à l'exemple du *Pierrot lunaire* auquel s'est intéressé Levinson. Le caractère « angoissant » et « mystérieux » de ses traits n'en devient que plus intéressant quand on sait combien l'expressionnisme et plus généralement la culture viennoise du début du siècle dernier (il suffit d'évoquer des noms comme ceux de Freud, Schnitzler, Schiele) avaient voulu explorer les zones d'ombre de la psyché, en allant au-delà des territoires parcourus par le romantisme allemand. Voilà pourquoi ce qui pourrait apparaître comme des traits angoissants identiques se chargent d'une signification différente dans le cas de Strauss, dont l'œuvre est plus volontiers associée aux catégories du romantisme et du post-romantisme (même si sa familiarité avec la culture viennoise et son intérêt pour les zones d'ombre de la psyché ne sont certainement pas à négliger). Il n'en reste pas moins vrai qu'un changement de catégories ou de croyances (tout radical qu'il puisse être) ne suffira pas à nous les faire entendre comme joyeuses, de la

même manière qu'il ne nous fera pas entendre comme angoissantes les premières mesures de la « Jupiter » : même en étant sûrs que Schönberg voulait exprimer la joie et Mozart un sentiment tragique de l'existence, nous ne pourrions affirmer entendre ces qualités dans leurs œuvres (ou entendre la musique du premier comme joyeuse, du deuxième comme tragique).

Il faut donc souligner, avec Levinson¹⁷, que la perception des propriétés expressives comme la perception des propriétés artistiques d'une œuvre musicale doit être en partie examinée en fonction de nos connaissances contextuelles – c'est-à-dire que de telles propriétés ne peuvent pas être considérées comme survenant entièrement sur les propriétés physiques et phénoménales de l'objet. Cependant nous devons préciser que l'effet produit sur les propriétés expressives par la conscience de la position historique de l'œuvre s'avère généralement moins prononcé que l'effet produit sur les propriétés artistiques. Que l'on connaisse ou non l'impératif kantien, l'idée d'héroïsme et l'histoire de Napoléon, le début de la *Troisième symphonie* de Beethoven est « imposant », avec des connotations qui pourraient éventuellement varier entre l'« impétueux », le « brusque », le « solennel », le « triomphant » ; mais on ne pourra jamais l'entendre comme « élégant » ou « affectueux ». Se tromper sur les propriétés de deuxième niveau – et déceler par exemple dans ces caractères la présence d'un geste comique ou d'une parodie iconoclaste – serait une erreur catégorielle qui compromettrait l'identification de l'œuvre et le jugement que nous portons sur elle.



Préparer les propriétés intentionnelles : Johannes Kreidler présente son œuvre *Fremdarbeit*. © Peter Cook

- 1 Cf. A. Ridley, « Against Musical Ontology », *The Journal of Philosophy*, 100/4 (2003), p. 203-220.
- 2 On peut s'en faire une idée grâce la brillante discussion sur le paradoxe de la fausse note de Goodman proposée par B. Sève, *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013, p. 298-310.
- 3 Nous avons argumenté en faveur de cette hypothèse dans A. Arbo, « Jugement esthétique et ontologie musicale », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 45/1 (2014), p. 3-19.
- 4 J. Levinson, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », in *L'art, la musique et l'histoire*, trad. par J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, L'éclat, 1998, p. 52-53.
- 5 C'est la thèse défendue par N. Woltersdorff, *Works and Worlds of Art*, Oxford, Clarendon Press, 1980 ; P. Kivy, « Platonism in Music: A Kind of Defense », *Grazer Philosophische Studien*, vol. 19 (1983), p. 109-129, et J. Dodd, « Defending Musical Platonism », *British Journal of Aesthetics*, 42 (2002), p. 380-402.
- 6 Levinson, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? », p. 51.
- 7 C'est aussi la thèse de K. Walton, « Not A Leg To Stand On The Roof On », *The Journal of Philosophy*, 70/19 (1973), p. 725-726, liée à une expérience de pensée analogue.
- 8 F. Sibley, « Les concepts esthétiques », in D. Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 41-69.
- 9 J. Levinson, « Aesthetic Supervenience », in *Music, Art and Metaphysics*, New York, Oxford University Press, 2011², p. 135.
- 10 R. Wicks, « Supervenience and Aesthetic Judgment », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 (1988), p. 509-11 ; cf. l'efficace synthèse de F. Focosi, « Due livelli di sopravvenienza estetica », in L. Russo (dir.), *Premio Nuova Estetica, Aesthetica Preprint. Supplementa*, 23 (April 2009), p. 159-160.
- 11 Levinson, « Aesthetic Supervenience », p. 135-136.
- 12 R. Pouivet, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010², p. 155-178.
- 13 *Ibidem*, p. 162.
- 14 *Ibidem*, p. 164.
- 15 *Ibidem*, p. 175.
- 16 Cf. R. Pouivet, *Philosophie du rock*, Paris, Puf, 2010, p. 58.
- 17 Levinson, « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? ».