

Avant-propos
**La critique musicale au XX^e siècle :
un premier arpentage**

Timothée PICARD

Cet ouvrage examine différents aspects de la critique musicale occidentale au xx^e siècle répartis comme suit : 1. « Théories, conceptions et comparaisons avec les pratiques critiques des autres arts » ; 2. « Figures, formes et genres » ; 3. « Spécificités nationales et culturelles » ; 4. « Jazz, rock et musiques actuelles ». Il est le résultat d'un programme collectif de recherche mené entre 2013 et 2016 dans le cadre d'une délégation auprès de l'Institut universitaire de France¹.

**UN CHAMP DE RECHERCHE
EN PLEIN ESSOR**

Lorsque ce programme a été lancé, la critique musicale du XIX^e siècle jouissait certes déjà d'un certain nombre de travaux de référence², mais il n'en allait pas encore tout à fait de même pour le siècle suivant, qui constitue toujours à l'heure actuelle un chantier de recherche en plein développement³. Certains apports et méthodes établis par les spécialistes des siècles passés pouvaient être transposés ; d'autres devaient être inventés. Plusieurs organes de presse phares avaient déjà fait l'objet d'examens attentifs⁴, tandis que de nombreux autres étaient en cours de dépouillement et de numérisation, donnant lieu à des premières études monographiques prometteuses, mais rendant pour l'heure encore difficiles les travaux théoriques, synthétiques ou comparatistes de grande ampleur. Il fallait en outre ajouter à cet

état des lieux une spécificité française : un certain retard pris dans le domaine des études des musiques dites populaires, fort heureusement en voie de rapide résorption aujourd'hui⁵.

Réunissant ponctuellement ou de manière continue plus d'une centaine de chercheurs et de praticiens, jeunes ou confirmés, français ou étrangers, et relevant de disciplines diverses – lettres, langues, musicologie, esthétique, sociologie, histoire, sciences politiques, etc. –, ce programme a donc eu pour ambition de proposer un premier arpentage de ce champ de recherche particulièrement dynamique. Les questions qui ont permis de le quadriller étaient simples, visant à rendre compte de spécificités géographiques et historiques susceptibles d'évoluer : quelles sont les principales conceptions et théories de la critique musicale au xx^e siècle ? Quels sont ses acteurs types, et quels formes et genres de critique musicale pratiquent-ils ? Enfin : quelles sont les spécificités propres à telle aire linguistique et culturelle considérée ? Si, pour des raisons de cohérence et de compétences, le présent programme s'en est tenu, sauf exceptions ponctuelles, aux cultures occidentales (Europe et Amériques), la multiplicité des visages qu'est susceptible de revêtir la musique au xx^e siècle (classique, jazz, rock⁶, électronique, etc.), de même que les formes diverses que peut prendre la critique musicale spécialisée ou généraliste, jusqu'à sa dématérialisation en fin de période avec l'essor des nouvelles technologies⁷, ont été en revanche largement prises en considération.

Le programme ayant été porté par un littéraire spécialisé dans l'étude des relations entre littérature, musique et histoire des idées, il a été entendu qu'une attention particulière serait accordée à tout ce qui engage directement des questions d'écriture : réflexions sur la possibilité ou l'impossibilité d'écrire sur la musique; étude des déclarations à caractère programmatique et des aspirations qui leur sont sous-jacentes; invention en conséquence de plusieurs types d'écritures de la musique; réflexions sur les styles et registres de ces écritures, les différents genres de critique pratiqués, les caractéristiques formelles des journaux et revues dans lesquels ces critiques s'intègrent et sur lesquelles ils influent, etc. À cet égard, chacun des principaux moments du programme s'est employé à panacher les approches : approche monographique de telle ou telle figure de critique; approche monographique de telle ou telle revue pouvant ou non mettre en œuvre une polyphonie de pratiques; approche sur la courte durée (naissance d'une revue), moyenne durée (vie d'une revue) ou longue durée (études des constantes et métamorphoses à long terme de la critique musicale, en lien avec les mutations du monde de la presse en général); réflexion sur tel ou tel genre spécifique; approche comparée de plusieurs organes de presse, au sein d'une même aire culturelle et linguistique ou de plusieurs aires distinctes, en synchronie comme en diachronie; analyses de différentes écritures pour une même musique, pour un même artiste, etc. Tout propos engageant explicitement une conception ou une théorie de la critique a fait l'objet de la plus grande attention, en particulier lorsqu'il relève de la métacritique.

Enfin, de manière complémentaire, on s'est intéressé à tout ce qui est susceptible de présider à la formulation d'un jugement de goût, de même qu'à toutes les notions clefs – de type esthétique, idéologique, politique, imagologique, etc. – amenées à structurer les systèmes de valeurs.

Il faut redire ici combien ce champ de recherche en est encore à un état adolescent, et combien il est donc difficile, alors que les corpus n'ont pas encore tous été étudiés et maîtrisés, de parvenir à des visions d'ensemble et des études de synthèse. Ceci explique le fait que les études monographiques consacrées à telle figure ou telle revue ont largement dominé le propos. Cela permet aussi

de comprendre un certain nombre de lacunes. D'abord, l'approche s'est avérée dans l'ensemble majoritairement franco-centrée et ce, pour des raisons certes aisément compréhensibles : dans ses premiers temps, le projet a été activé à partir des réseaux de recherche les plus anciens et les plus proches. D'autres raisons sont plus étonnantes, comme par exemple le fait que nos collègues anglais travaillent davantage sur la critique musicale francophone que sur leur propre production nationale⁸. Dans le même ordre d'idée, un nombre trop important d'aires culturelles et linguistiques ont été négligées en faveur de la seule Europe occidentale : citons notamment la Russie, l'Europe du Nord et de l'Est ou l'Amérique du Sud. Et, pour toutes les aires considérées, certaines périodes ont été étudiées en détail tandis que d'autres étaient davantage négligées : même la France en a pâti, avec une surreprésentation de la première moitié du siècle au détriment de la seconde – ou, tout au moins, des années 1950-1980⁹. On peut également trouver que, malgré notre vigilance, la place des femmes a été largement passée sous silence¹⁰. Par ailleurs, il a été difficile de faire de manière fluide la jonction entre tous les genres musicaux : s'il existe quelques spécialistes des rapports entre la musique classique et le jazz à un moment donné, aucun d'entre nous n'était capable de penser tout ensemble la musique classique, le jazz, le rock et les musiques actuelles afin d'effectuer les comparaisons et rapprochements qui s'imposent. Ces autocritiques n'ont pas d'autre but que d'inviter les chercheurs à poursuivre l'aventure.

DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE (ET VICE-VERSA) : L'ÂGE D'OR DE LA CRITIQUE

Le premier temps de l'ouvrage a été construit à partir de trois événements : une première journée d'étude intitulée « Philosophies de la critique musicale¹¹ »; une seconde journée portant sur « La critique musicale, de la théorie à la pratique¹² »; enfin un colloque consacré aux « Théories et conceptions de la critique musicale, comparées aux pratiques critiques des autres arts¹³ ».

La journée « Philosophies de la critique musicale » a eu pour ambition de voir quelles théories

la philosophie a pu formuler sur la critique musicale; quel discours tel philosophe en particulier a pu tenir sur son compte; la façon dont le discours philosophique a pu imprégner le discours musical; enfin quelques cas particuliers de grands philosophes critiques musicaux. La seconde journée a eu pour fonction de creuser la question du lien qu'engagent théorie et pratique de la critique. Pour cela, il s'est agi de confronter avec leurs pratiques les discours théoriques, esthétiques et philosophiques tenus par des compositeurs, des littéraires, des musicologues et des critiques professionnels. Pour ce faire, trois questions ont été privilégiées : dans quelles mesures les principes énoncés sont-ils – ou peuvent-ils être appliqués – en fonction du statut professionnel du critique?; en quoi la réflexion théorique oriente-t-elle la critique?; enfin – question relevant de la méthode sociologique : peut-on parler d'« individualisme méthodologique » à propos de la pratique de la critique musicale? Dès lors, cette journée a tenté de mieux cerner le profil socioprofessionnel des critiques musicaux français au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Elle a étudié la place du facteur temporel dans l'économie de la critique musicale. Enfin, elle a essayé de montrer à la fois la force et les limites de l'opposition entre critique *subjective* et critique *objective*.

Dans leur sillage, le colloque « Théories et conceptions de la critique musicale, comparées aux pratiques critiques des autres arts » s'est fixé quatre objectifs. Le premier était conceptuel et définitionnel : il s'est agi de circonscrire la nature et le champ de la critique musicale considérée comme notion et comme pratique. Deux types d'approches ont pu alors être envisagées. La première était tout d'abord essentiellement théorique : il s'agissait d'appréhender la critique musicale en se demandant ce qu'elle est – ce qu'elle peut ou ce qu'elle doit être – d'un point de vue philosophique et esthétique. Le cas échéant, les intervenants ont pu proposer leurs propres théories philosophiques et esthétiques de la critique musicale. La seconde approche était davantage musicologique : il s'est agi de retracer et d'interroger l'histoire de la notion et de ses définitions, en France et dans les principaux pays occidentaux. L'enjeu était de dégager un dénominateur commun, mais aussi de rendre compte de différences

notables et parfois inconciliables suivant les aires culturelles et linguistiques considérées. Ces différences de conceptions avaient alors pour finalité de mieux comprendre la divergence des pratiques. En toute logique, le deuxième enjeu du colloque a été l'approche problématisée des principales théories et conceptions de la critique musicale au XX^e siècle. L'accent a été porté sur les moments où les débats théoriques se sont faits intenses et féconds, opposant des conceptions résolument divergentes de la critique musicale, et les interventions restituant sur la longue durée l'évolution de telle conception de la critique ou tel courant de pensée critique, de même que toutes les études à caractère comparatiste mettant en rapport des évolutions communes ou divergentes suivant les aires culturelles et linguistiques considérées.

Le troisième enjeu du colloque a été l'étude des manières dont les conceptions de la critique musicale s'articulent à des pratiques : la façon dont la conception peut – ou non – engager un genre de critique, une forme de revue, ou un style d'écriture spécifique; la manière dont la critique musicale en général, ou la revue spécialisée dans le domaine musical en particulier, du fait de la périodicité et de la polyphonie qui les caractérisent, peuvent revêtir la forme d'un laboratoire de propositions théoriques doublées d'expérimentations d'écritures. Soit parce que telle figure est amenée à forger progressivement sa conception au gré de sa pratique critique; soit parce qu'une revue rend compte de débats contradictoires confrontant plusieurs plumes, porteuses de conceptions et de pratiques divergentes. On souhaitait par là ne perdre de vue ni la matérialité des organes de presse, ni les enjeux stylistiques, génériques et formels propres à la critique musicale. À cet égard, on a accordé la plus grande importance aux propos de type métacritique.

Enfin l'ensemble du colloque a été animé par une ambition comparatiste : il s'est agi en effet de mettre en rapport les théories, conceptions et pratiques de la critique musicale et celles inhérentes à d'autres pratiques artistiques : littérature, beaux-arts, cinéma¹⁴, etc. C'est que le comparatisme interartistique, souvent habité par le souci implicite d'élaborer ou de reconsidérer un système des arts, est en effet inhérent à la culture occidentale, et habite inévitablement toute réflexion critique et

métacritique. Mais c'est aussi que ce colloque souhaitait rendre compte d'une réalité historique : au XX^e siècle, les critiques musicaux sont très souvent critiques dans un autre domaine artistique ; les revues dans lesquelles les critiques musicales sont publiées peuvent accueillir des discours critiques engageant d'autres arts, avec lesquels elles entrent en résonance ; telle revue musicale et telle revue consacrée à un autre art peuvent voir pour des raisons diverses leurs histoires étroitement intriquées, etc.

Au-delà de la critique musicale, ce colloque souhaitait en effet apporter sa contribution à une réflexion plus globale portant sur la critique en général, en un siècle où non seulement la critique mais encore la critique de la critique sont parvenues à leur âge d'or¹⁵.

QUI A LE DROIT D'ÉCRIRE SUR LA MUSIQUE ET COMMENT ?

La deuxième partie, « Figures, formes et genres » de la critique musicale, a été composée à partir de trois journées d'études et d'un colloque : une première journée a été consacrée aux « Écrivains critiques musicaux¹⁶ » ; une seconde dévolue aux « Compositeurs critiques¹⁷ » ; une troisième journée était intitulée : « Les figures de la critique musicale : conflits et rivalités¹⁸ » ; enfin le colloque portait sur les « Genres et formes de la critique musicale¹⁹ ».

La journée consacrée aux « Écrivains critiques musicaux » a reposé sur une double interrogation : pourquoi une revue musicale recherche-t-elle la collaboration d'un écrivain ? Comment un écrivain parle-t-il de musique dans un périodique spécialisé ou dans la presse généraliste ? L'enjeu a donc été de réfléchir à la relation qui se noue entre un objet (la musique), une écriture (littéraire) et un mode de diffusion (la revue, l'hebdomadaire ou le quotidien), étant entendu que chacune de ces composantes – tout comme la notion même d'écrivain²⁰ – soulève un problème de définition et de périmètre. L'objectif a également été de vérifier l'hypothèse selon laquelle si la presse musicale fait appel à un écrivain, c'est pour proposer un autre discours que celui du musicien et du musicologue : un type d'écriture dit littéraire

– ou poétique – tantôt valorisé tantôt discrédité suivant les époques et les pays. En effet, la pratique littéraire s'accompagne parfois d'une valorisation de la figure du dilettante, voire de l'amateur, au détriment d'une analyse trop technicienne, réputée insensible au caractère supposément ineffable de la musique. Pour autant, avec le développement de l'esthétique musicale, il est arrivé aussi que l'on s'insurge contre les travers de l'impressionnisme métaphorique dans lequel tomberaient parfois les écrivains.

Miroir de la précédente, la journée consacrée aux « Compositeurs critiques » s'est intéressée à la question de la légitimité fluctuante que connaît cette figure, entre attribution d'une autorité suprême et procès d'un acteur à la fois juge et partie. Les questions qui ont structuré cette journée ont été les suivantes : quelles motivations – financières, polémiques, esthétiques, médiatiques – poussent d'une part le musicien à devenir critique musical, d'autre part la presse à solliciter sa collaboration ? Par ailleurs, les compositeurs sont-ils, en raison de leur compétence technique et de leur connaissance interne du métier, les meilleurs critiques musicaux ? Quelle est dès lors la nature du discours qu'ils livrent en tant que critiques ? Enfin : ont-ils une plume nécessairement moins affûtée que les *littérateurs* ? L'accent a été particulièrement porté sur les points suivants : la place et le rôle de l'analyse musicale au sein des critiques de compositeurs ; la valeur spécifique des jugements portés par un compositeur ; l'intrication entre écriture critique et pratique musicale, activité critique et carrière musicale ; ou encore les différences liées aux aires culturelles et aux époques considérées.

La journée intitulée « Les figures de la critique musicale : conflits et rivalités » prolongeait les deux précédentes mais en concentrant le propos sur les débats qui ont vu s'opposer deux ou plusieurs figures types de la critique musicale, à commencer par les archétypes du *littéraire* et du *technicien*, mais aussi, plus précisément : le philosophe, l'écrivain, le compositeur, l'amateur, le dilettante, l'interprète, le musicographe, le mélomane, le journaliste, l'universitaire, le blogueur, etc., et en essayant de comprendre ce qui se jouait lors de telles scènes conflictuelles en matière de conception et pratique de la critique. Au centre des polémiques, on trouve alors presque toujours : les com-

pétences revendiquées par les uns et par les autres comme nécessaires à l'élaboration d'un discours légitime sur la musique ; et les divergences de vues sur ce qui doit constituer l'objet de discours sur la musique, sur les méthodes, les outils, les styles et les formes d'écriture auxquels peuvent recourir les commentateurs. Il a bien entendu fallu tenir compte de certaines variantes : l'époque, le pays ou le genre musical considéré. L'ambition de cette journée a donc été de contribuer à l'élaboration d'une typologie des discours critiques en fonction du profil de leurs auteurs, et d'ébaucher une réflexion générale sur la dimension métacritique du discours sur la musique, du xx^e siècle à nos jours.

Enfin, l'enjeu du colloque « Genres et formes de la critique musicale » a été d'interroger la pratique des genres et des formes de la critique musicale au xx^e siècle selon des perspectives à la fois poétiques, historiques et analytiques. En effet, que ce soit dans les journaux ou les revues, l'attention portée à la musique passe par des genres formalisés. Si le compte rendu de concert ou de spectacle est sans doute la forme la plus pratiquée par l'ensemble de la presse, il ne faut pas négliger : la forme de l'entretien, qui attend les années trente pour se généraliser ; la chronique discographique, particulièrement importante à partir de l'essor du jazz ; sans oublier les articles événementiels, portraits ou hommages suscités par un anniversaire ou un décès. À ces matrices communes aux presses générale et spécialisée, il convient d'ajouter, pour les revues musicales, la place faite aux éditos, aux chroniques régulières, au courrier des lecteurs, aux nouvelles ; tandis que les articles plus développés dessinent la diversité des approches scientifiques mouvantes du fait musical : histoire de la musique, avec ses principaux acteurs, ses genres, ses instruments, ses rapports avec les autres arts, mais aussi analyse musicologique proprement dite, pédagogie musicale, ethnomusicologie, physiologie, psychologie ou sociologie de la musique, etc.

Les participants ont donc étudié à l'échelle d'une revue ou d'une époque, l'évolution et le renouvellement des pratiques, l'influence de telle ou telle personnalité dans le maniement des catégories ou la politique éditoriale des différentes publications. Ils ont aussi montré à partir de

genres comme la critique de concerts ou la critique d'opéras, avec ses inévitables jugements de valeur, l'évolution des approches de la musique en fonction des auteurs, des publications et du public visé, mais aussi de la vie musicale elle-même, avec ses vedettes, son répertoire, ses polémiques et ses débats.

Par le prisme des genres et formes de la critique musicale, c'est donc toute une histoire de la musique au xx^e siècle qui a été revisitée, à travers les discours que l'on tient sur elle.

UNIVERSALISME ET PARTICULARISMES, DIALOGUE CULTUREL ET ASPIRATIONS IDENTITAIRES

Le troisième temps, intitulé « Approches par aires culturelles », a reposé sur cinq manifestations : une journée intitulée « la référence à l'origine dans la presse et les écrits musicaux de la première moitié du xx^e siècle²¹ » ; puis trois journées et un colloque consacrés respectivement à la critique musicale dans le monde germanique²², en Italie²³, dans les mondes hispanophone et lusophone²⁴, enfin dans le monde anglophone²⁵. Parmi les enjeux communs à ces différentes journées, il s'est agi d'établir la manière spécifique qu'a chaque espace de définir la légitimité de la critique musicale et les compétences du critique musical ; les formes de médiation qu'elle effectue en fonction des musiques, des publics, des époques et des idéologies dominantes – relevant le plus souvent du politique dans la première moitié du siècle et de l'économique dans la seconde, avec l'essor de l'industrie culturelle de masse ; enfin de construire et concrétiser la typologie des différentes figures amenées à produire un discours sur la musique et des différents types de méthodes, de formes et de styles critiques²⁶.

En préambule à cette réflexion sur les spécificités de la critique musicale en fonction des aires culturelles et linguistiques considérées, la première journée a visé à mettre en lumière l'importance qu'ont eue la quête des origines en général, et la réflexion sur les identités nationales en particulier, dans la presse et les écrits musicaux de la première moitié du xx^e siècle.

La journée sur la critique musicale dans le monde germanique a confirmé l'interdépendance particulièrement forte entre réflexion critique et production artistique dans cet espace. Si les discours sur la musique ont, comme on sait, joué un rôle déterminant dans l'exceptionnel développement de la vie musicale allemande, et s'il se développe très tôt une critique musicale *poétique* due à des écrivains ou à des artistes, comparable à certains phénomènes observés en France, ce sont, depuis le XIX^e siècle et la professionnalisation de la critique musicale, des types de discours dérivés de la philosophie esthétique qui dominent. Toutefois, la journée a mis l'accent sur un phénomène de coupure croissante – elle n'est pas propre à cet espace mais fortement théorisée en son sein – entre la critique de la production musicale, qui s'est spécialisée et professionnalisée, et la critique de l'interprétation, moins rigoureuse et destinée à un public élargi, parfois sous l'influence du marketing des institutions et de l'industrie musicale, et revêtant de manière croissante les travers de la promotion. On voit également émerger une critique des institutions et des manifestations musicales. Les interventions ont panaché approches par revues (*Melos*, *Anbruch*, *Sozialistische Zeitung für Kunst und Gesellschaft*), figures (Schönberg, Adorno, Dahlhaus, Diederichsen) et périodes (République de Weimar, RDA).

Lors de la journée consacrée à la critique musicale en Italie²⁷, il est apparu que, dans ses premiers temps au moins, celle-ci a été particulièrement tributaire de tout ce qui est lié à l'unification nationale tardive du pays et au cliché imagologique selon lequel l'Italie serait la nation musicale par excellence. C'est ainsi peut-être que s'explique la propension de la critique musicale italienne à la mythographie, dès lors que certaines grandes figures musicales nationales sont en jeu. D'abord soucieuse de façonner une génération de compositeurs nationaux et destinée à un cercle restreint de connaisseurs et de musiciens, la critique musicale italienne a peu à peu développé des ambitions pédagogiques. Si bien que, durant tout le XX^e siècle, elle a pris en compte – et s'est employé à répondre à – un besoin particulièrement fort, tant du côté du grand public, que de la recherche musicologique de pointe. Cette journée a en effet particulièrement insisté sur la question

des publics de la musique et de la réception de la critique musicale. Parmi les autres spécificités italiennes qu'il a fallu prendre en considération, citons : la critique musicale à l'époque fasciste ; le cas de la chanson d'auteur (*cantautore*), avec ses caractéristiques esthétiques et sa vision du monde propre ; la rupture, plus grande qu'ailleurs, entre une presse musicale exigeante et un journalisme non spécialisé gagné par le *people*. Là aussi, les interventions ont alterné études des revues (*La Critica musicale*, *La Rassegna musicale*), des genres musicographiques (la chronique), des genres musicaux (la chanson d'auteur) et de figures majeures de la critique (Pizzetti, Savinio, Mila ou Baricco).

La journée sur la critique musicale dans les mondes hispanophone²⁸ (Espagne, Cuba) et lusophone (Portugal, Brésil) s'est essentiellement concentrée sur le premier tiers du XX^e siècle. Faute de participants pour représenter les autres périodes (par exemple le franquisme et le post-franquisme en Espagne), la majorité des communications a été consacrée à la question du développement et de l'affirmation d'une école nationale dans ses rapports ambivalents avec les avant-gardes européennes. Durant cette période, la critique musicale a été le cadre d'intenses débats entre projets esthétiques et politiques concurrents, engageant ce faisant sa nature et sa fonction. Elle a noué un lien étroit avec la création, comme en témoigne le nombre important de compositeurs critiques. Les interventions ont croisé approches par notions structurantes (nationalité, modernité, etc.), revues (*La Revista musical*, *La Voz*), et figures (Turina, Mantecón, Salazar en Espagne, Freitas Branco et Lopes-Graça au Portugal, Villa-Lobos au Brésil ou Carpentier à Cuba).

Enfin, le colloque sur la critique musicale dans le monde anglophone a décliné le même type de problématiques selon les spécificités propres à cet espace, en particulier une manière autre d'aborder la question de la modernité musicale que l'Europe continentale²⁹. Pour les États-Unis, ce sont aussi : un rapport ambivalent – complexe d'infériorité ou de supériorité – avec tout ce qu'incarne cette dernière, et une plus grande fluidité entre les différents genres de musique. Parmi les objets abordés, on recense : des revues représentatives (*The Chesterian*, le fanzine punk *Sniffin'Glue*) ; des grandes figures de critiques, qu'ils soient compo-

siteurs (Thomson, Copland), écrivains (Hughes) ou représentants du « nouveau journalisme » (Robert Christgau).

CRITIQUE ET LÉGITIMATION DES MUSIQUES POPULAIRES

Sous le titre « La critique musicale du jazz, du rock et des musiques actuelles », la dernière partie tire sa matière de trois manifestations : un colloque consacré à « la critique de jazz³⁰ » et deux journées d'études consacrées respectivement à « la critique rock » et à « la critique des musiques actuelles³¹ ».

Aux yeux des initiateurs de ce programme, il était en effet essentiel d'inclure l'étude de la critique musicale des musiques dites « populaires » – avec toutes les précautions qui s'imposent pour ce terme et les objets qu'il recouvre³² – en interaction avec les autres types de musiques, d'autant que, tout au long du siècle, cette mise en contact donne lieu à de nombreux commentaires – favorables ou inquiets – dans la critique elle-même. Si, au fil des différentes manifestations du programme, nous avons donc pris soin de ne pas cloisonner les différents genres musicaux, il nous a cependant semblé nécessaire, pour plus de cohérence scientifique et de lisibilité éditoriale, de consacrer certains moments et une partie spécifiques à ces musiques.

Le colloque « La critique de jazz » est parti du constat que le jazz a particulièrement été un *événement de discours*. Dès sa naissance, il a engendré quantité de commentaires. En jeu, évidemment, la question raciale, suscitant revendications et enquêtes sur le jazz comme apport ou comme problème. Mais, peu à peu, la controverse, qui ressurgit certes à chaque bouleversement majeur, cède cependant la place au commentaire. Le jazz favorise alors le renouvellement de formes musicographiques et journalistiques établies – entretien, enquête, monographie, compte-rendu de concert, etc. – et l'émergence de formes critiques inédites : récit de tournée, chronique de disque puis discographie, et donc de nouveaux types d'écritures.

L'un des enjeux de ce colloque a en effet été de mesurer si le jazz a ou non suscité une refondation des théories et pratiques de la critique musicale

– cadres, méthodes, styles, figures, à la fois pour la presse qui lui est consacrée, et pour les revues spécialisées ou généralistes antérieures –, en tenant compte d'un dialogue de part et d'autre de l'Atlantique et d'éventuelles spécificités nationales. Le colloque a donc abordé de nombreuses revues spécialisées ou non (*La Revue musicale*, *Jazz magazine*), des figures de compositeurs, d'écrivains ou de journalistes critiques majeurs (Milhaud, Hodeir, Vian ou Dongala), des genres musicographiques (la discographie), des espaces spécifiques (le Canada, l'Italie) ou des problématiques connexes comme les croisements entre les presses jazz et cinéma, le rapport entre l'écoute et l'écriture du jazz, etc.

Les participants à la journée sur « la critique rock » ont porté leur attention sur la question de l'invention – réelle ou fantasmée – d'une « écriture rock » spécifique, sur les valeurs dont celle-ci se veut porteuse, en lien avec le problème de la valorisation discutée de la musique rock elle-même, dans un rapport dialectique entre culture et contre-culture. Ce fut l'occasion d'examiner les liens engagés avec l'école du *New Journalism* américain, quelques figures fondatrices ou centrales de la critique rock qui ont pour caractéristique de donner au dandysme de nouveaux traits (Lester Bangs, Alain Pacadis, Yves Adrien) ou encore des formes de presse spécifiques comme le fanzine.

Cette journée a été prolongée par une étude de « la critique des musiques actuelles ». Il s'est agi de voir si la fragmentation des styles musicaux après l'âge d'or du rock a ou non engendré une fragmentation des pratiques critiques, avec l'émergence d'une critique qui serait spécifique, par exemple, au hip-hop, à la techno, etc. Cette journée a également tenu compte de l'évolution des supports de la critique musicale, notamment depuis l'essor d'Internet qui permet – ou non – de réinventer les formes de la critique et, surtout, renouvelle et rend poreux le rapport entre critique et création, entre espace critique et domaine de production – quand les institutions musicales elles-mêmes sollicitent la parole critique –, tout en facilitant également le retour en force de l'amateur critique. Ont ainsi été évoqués des sites comme *Pitchfork* ou *The Drone*, la question du rôle joué par les forums Internet et des questions comme la présence des stéréotypes de genres dans la presse musicale contemporaine.

Cette partie s'achève sur l'examen d'un cas d'école particulièrement instructif : la réception en France de l'attribution du prix Nobel de littérature à Bob Dylan en 2016. Outre le fait qu'il permet d'évoquer le genre spécifique de la critique musicale de la chanson, il permet de ressaisir nombre des problématiques qui ont traversé l'ensemble de l'ouvrage : sur les relations entre musiques savantes et populaires, le partage des arts, les différents lieux de la critique, ou les rapports entre musique et discours, au centre de toute réflexion métacritique.

Ce dernier temps a pu, plus encore que les autres, bénéficier des témoignages de nombreux critiques musicaux représentant plusieurs générations, hommes et femmes, et s'exprimant à travers des supports variés : presse papier, sites Internet, blog, forums, etc. Ils disent leur confiance ou – davantage – leurs inquiétudes quant aux mutations et au devenir de la critique musicale.

REMERCIEMENTS

Ce programme n'aurait pu être mené à bien sans la collaboration scientifique et le soutien institutionnel précieux d'un petit groupe de collègues compétents et impliqués : Aurélien Bécue, Jean-François Candoni, Claude Coste, Valérie Dufour, Michel Duchesneau, Céline Frigau Manning, Vincent Giroud, Martin Guerpin, Philippe Gumplowicz, Julien Labia, Thomas Le Colleter, Pascal Lécroart, Emmanuel Parent, Danièle Pistone, Emmanuel Reibel, Yannick Séité et Noémie Vermoesen ; qu'ils soient ici vivement remerciés, ainsi que leurs équipes d'accueil et universités respectives. Je remercie également l'Institut universitaire de France d'avoir rendu ce travail possible, l'université Rennes 2, le CELLAM, et sa cellule recherche, en particulier Laurence Bouvet-Lévêque, pour leur aide logistique.

Notes

1. Il a donné lieu à un partenariat entre l'université Rennes 2 (CELLAM, ERIMIT, HCA), et les universités Sorbonne Nouvelle (CEREG), Grenoble 3 (Traverses – E.CRI.RE), Paris Sorbonne (OMF et IReMus, CRLC), Évry-Val d'Essonne (RASM/SLAM), Paris Diderot (CERILAC), de Franche-Comté (CIMartS – ELLIADD), Paris Ouest Nanterre (Littérature et Poétique), Paris 8 (EA 1573 Scènes du monde/EA 4385 Laboratoire d'études romanes), l'ANR « Pouvoirs des arts », *Volume !, la revue des musiques populaires*, l'université de Montréal (OICRM) et l'université libre de Bruxelles.

Voir en particulier les travaux fondateurs d'Emmanuel Reibel depuis *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz* (Paris, Honoré Champion, 2006) jusqu'au programme DICTECO (« Dictionnaire des écrits de compositeurs » [<https://dicteco.huma-num.fr/>] (consulté le 4 nov. 2018), en passant par nombre d'articles décisifs ; voir aussi : BARA Olivier, CAVE Christophe et THÉRENTY Marie-Ève (dir.), *Presse et Opéra, 1750-1880. Croisements, échanges, représentations*, dossier en ligne *Médias 19*, décembre 2017 [<http://www.medias19.org/index.php?id=23905>] (consulté le 4 nov. 2018). Par ailleurs, le groupe de recherche « Francophone Music Criticism » (1789-1914), piloté par Katherine Ellis et Mark Everist, a permis une considérable progression des connaissances dans le domaine de la presse française [<https://music.sas.ac.uk/fmc.html>] (consulté le 4 nov. 2018). Dans ce cadre, la presse française des

années 1870-1914 semble faire l'objet d'un traitement privilégié depuis l'ouvrage pionnier de Christian Goubault, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914* (Genève, Slatkine, 1984).

3. Grâce aux travaux là aussi décisifs de Michel Duchesneau (et, plus généralement, de membres très actifs de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique – OICRM – de l'université de Montréal) sur la presse musicale française de la première moitié du xx^e siècle et de Valérie Dufour (et plus largement du Laboratoire de musicologie et de l'équipe Philixte de l'université libre de Bruxelles) sur les écrits d'artistes (voir par exemple DUCHESNEAU Michel, DUFOUR Valérie et BENOIT-OTIS Marie-Hélène [dir.], *Écrits de compositeurs ; une autorité en questions*, Paris, Vrin, 2013). Sous l'impulsion de Danièle Pistone, l'Observatoire musical français de l'IReMus (université Paris-Sorbonne) a également joué un rôle essentiel dans ce développement (voir notamment PISTONE Danièle [dir.], *Regards sur la presse musicale française, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Observatoire musical français, 2015).

4. Yves Balmer et Hervé Lacombe viennent par exemple de diriger et faire paraître une somme exemplaire sur la *Revue française de musicologie*. BALMER Yves et LACOMBE Hervé (dir.), *Cent ans de musicologie en France : histoire intellectuelle de la Revue de musicologie*, vol. 1 : *Structuration nationale et interactions internationales*,

Revue de musicologie, 103/2, 2017; vol. 2 : *Mutations thématiques et évolutions méthodologiques*, *Revue de musicologie*, 104/1, 2018.

5. Les travaux de Catherine Rudent ou la magnifique entreprise de *Volume ! La Revue des musiques populaires*, créée en 2001 par Samuel Étienne, Jérôme Guibert et Marie-Pierre Bonniol, ont joué ici un rôle essentiel (pour cette dernière, voir en particulier le vol. 5, n° 1, « La presse musicale alternative », 2006). Depuis, des programmes et réseaux très dynamiques ont pris leur envol, par exemple sur la chanson (« Chanson. Les ondes du monde », lancé notamment par Joël July à l'université Aix-Marseille), ou sur le mouvement punk (« Punk is not dead! » – PIND, projet « ANR » mené par Luc Robène et Solveig Serre).
6. Sur le sujet, voir par exemple MANSIER Thomas, *Identité du rock et critique spécialisée*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication soutenue à l'université Lumière Lyon II, 2004; BERTHOMIER Maud, *De la musique et des mots. La critique rock à l'aune de la littérature (1966-1975)*, thèse de doctorat en littératures comparées soutenue à l'université de Poitiers, 2012.
7. Sur le sujet, voir par exemple « La critique musicale à l'ère digitale », émission animée par David Christoffel sur la RTS, le 2 oct. 2018 [<https://www.rts.ch/play/radio/versus-ecouter/audio/la-critique-musicale-22-aleredigital?id=9851564&station=a83f29dee7a5d0d3f9fccdb9c92161b1afb512db>].
8. Voir notamment KELLY Barbara L. et MOORE Christopher (dir.), *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*, Woodbridge, Boydell Press, 2018.
9. Voir aussi ILLIANO Roberto et LOCANTO Massimiliano (dir.), *Music Criticism 1950-2000*, Turnhout, Brepols, 2019.
10. Le 21 mai 2019, Antoine Guillot se demandait sur France Culture, à l'occasion de l'accueil réservé à un film de Céline Sciamma projeté au Festival de Cannes, et en écho à une étude du collectif « 50/50 pour 2020 » : « La critique a-t-elle un sexe ? »
11. Le 6 novembre 2013, Paris Sorbonne Nouvelle, organisée avec Julien Labia, CEREG, université de la Sorbonne Nouvelle, et Jean-François Candoni, ERIMIT, université Rennes 2.
12. Le 13 mars 2015, Montréal, organisée avec Michel Duchesneau, OICRM, université de Montréal.
13. Les 1^{er}-2 octobre 2015, université libre de Bruxelles, et 19-20 novembre 2015, université Rennes 2, organisé avec Valérie Dufour, LaM, FNRS-université libre de Bruxelles.
14. Il faut dire que, parallèlement à ce programme, les travaux portant sur la presse en général, et les discours critiques en particulier (beaux-arts, cinéma, théâtre, littérature, etc.) se sont multipliés. Voir par exemple CHEVREFILS DESBIOILLES Yves, *Les Revues d'art à Paris : 1905-1940*, préf. de Françoise Levailant, Paris, Ent'revues, 1993; PLUET-DESPATIN Jacqueline, LEYMARIE Michel et MOLLIER Jean-Yves (dir.), *La Belle Époque des revues : 1880-1914*, Paris, Édition de l'IMEC, 2002; LUCBERT Françoise, *Entre le voir et le dire : la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, PUR, 2005; BURY Mariane et LAPLACE-CLAVERIE Hélène (dir.), *Le miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2008; VAUGEOIS Dominique et RIALLAND Ivanne (dir.), *L'écrivain et le spécialiste : écrire sur les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècles*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010; FROISSART PEZONE Rossella et CHEVREFILS DESBIOILLES Yves (dir.), *Les Revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, avec la collaboration de Romain Mathieu, préface de Pierre Wat, Rennes, PUR, 2011; GROSSMAN Evelyne, MAJOREL Jérémie et SCLAUNICK Elisa, *Les Facultés de juger (critique et vérité)*, Paris, Textuel, 2011; CLÉDER Jean et FIANI Antony (dir.), *Regard sur la critique et les revues de cinéma en France*, Caen, Lettres modernes Minard, 2012; LÉVRIER Alexis et WRONA Adeline (dir.), *Matière et esprit du journal : du Mercure galant à Twitter*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2013; LUCET Sophie (dir.), *Pour une préhistoire des revues de théâtre*, *Revue d'histoire du théâtre* n° 259, 2013/3; MARTIN Jean-Pierre (dir.), *Critiques de la critique*, *Les Temps modernes*, n° 672, janvier-mars 2013; LYON-CAEN Gilles (dir.), *La Critique de cinéma à l'épreuve d'internet*, L'avérune, L'Entretiens, 2014; CHARDIN Philippe et ROUSSEAU Marjorie (dir.), *L'écrivain et son critique : une fratrie problématique*, Paris, Éditions Kimé, 2014; NAESSENS Ophélie et DANIELLOU Simon (dir.), *Quand l'artiste se fait critique d'art : échanges, passerelles et résurgences*, Rennes, PUR, 2015; WALLON Emmanuel (dir.), *Scènes de la critique : les mutations de la critique dans les arts de la scène*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2015; STEAD Évanghélia et VÉDRINE Hélène (dir.), *L'Europe des revues*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2 vol., 2008 et 2018; PENNANECH Florian, *Poétique de la critique littéraire. De la critique comme littérature*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 2019; BROGNIEZ Laurence, DESSY Clément et SADOUN-EDOUARD Clara, *L'Artiste en revues. Arts et discours en mode périodique*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2019.
15. Au point de susciter chez certains le désir qu'advienne une ère « postcritique ». Voir SUTTER Laurent de (dir.), *Postcritique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2019.

16. Paris Sorbonne, 21 novembre 2013, organisée avec Claude Coste (Traverses – E. CRI. RE, Grenoble 3) et Danièle Pistone (OMF – Paris Sorbonne).
17. Paris Ouest Nanterre, 5 février 2015, organisée avec Emmanuel Reibel (« Littérature et Poétique », Paris Ouest Nanterre).
18. Paris Sorbonne, 22 janvier 2015, organisée avec Martin Guerpin (IReMus – OICRM, Paris Sorbonne).
19. Besançon, 6-7 novembre 2014, organisée avec Pascal Lécroart (CIMartS – ELLIADD, université de Franche-Comté).
20. TADIÉ Jean-Yves (dir.), *La Littérature française : dynamique et histoire*, Paris, Gallimard, 2007.
21. Université Évry-Val d'Essonne, 16 janvier 2014, organisée avec Philippe Gumplowicz (RASM/SLAM, université Évry-Val d'Essonne).
22. Université Rennes 2, 28 novembre 2013, organisée avec Jean-François Candoni (ERIMIT puis CELLAM, université Rennes 2).
23. Cité universitaire, 5 juin 2015, organisée avec Céline Frigau Manning (EA 1573 scènes du monde/EA 4385 Laboratoire d'études romanes, Paris 8-IUF)
24. Université Paris Sorbonne, printemps 2016, organisée avec Thomas Le Colleter (CRLC, Paris Sorbonne).
25. Fondation franco-américaine, Cité universitaire, 10 juin 2016, organisée avec Vincent Giroud (université de Franche-Comté).
26. Rappelons ici l'apport inestimable de sources numérisées que représente le « Retrospective Index to Music Periodicals (1760-1966) » [<https://www.ripm.org/index.php>]. Voir aussi les deux bases de données : BaDaCri (« Banca dati della critica musicale italiana 1900-1970 ») et Permusica (« Periodici musicali del Novecento 1900-1970 »).
27. Sur ce sujet, voir aussi CAPRA Marco et NICOLODI Fiamma (dir.), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Marsilio, Casa della Musica, 2011.
28. La recherche espagnole est très active dans le domaine de la critique musicale; voir par exemple CASCUDO Teresa (dir.), *Nineteenth-Century Music Criticism*, Turnhout, Brepols, 2017; BALLESTER Jordi, GAN QUESADA Germán (dir.), *Music Criticism 1900-1950*, Turnhout, Brepols, 2018.
29. Parmi les ouvrages d'envergure dans l'espace anglophone, signalons DINGLE, Christopher (dir.), *The Cambridge History of Music Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019 (même si *music criticism* désigne ici davantage les *écrits sur la musique* en général que la *critique musicale* au sens strict).
30. Université Paris Diderot, organisé avec Yannick Séité (CERILAC), 6-7 février 2014.
31. Respectivement : université Rennes 2, 3 avril 2013, organisée avec Aurélien Bécue et Noémie Vermoesen (CELLAM) et université Rennes 2, 7 avril 2014, organisée avec Aurélien Bécue et Noémie Vermoesen (CELLAM), Emmanuel Parent (HCA), et *Volume!*, *La revue des musiques populaires*.
32. Sur ce sujet, voir l'apport essentiel de Philip Tagg et, par exemple, GUIBERT Jérôme, « De l'originalité du travail de Philip Tagg, pionnier des *popular music studies* », in *Géographie, musique et postcolonialisme, Volume! La revue des musiques populaires* n° 6, 1-2 2008, p. 162-167.