

## QU'EST-CE QU'UNE ŒUVRE MUSICALE ?

Sandrine Darsel

Il semble facile a priori de reconnaître les entités qui relèvent du domaine musical : les *Sonates* de Mozart, *Starway To Heaven* de Led Zeppelin, les *Métamorphoses* de Richard Strauss, *Who's Next* des Who, *Supplique pour être enterré à la plage de Sète* de Brassens, *Pearl* de Janis Joplin, *B. Day* de Beyoncé sont des œuvres musicales. Mais leur mode d'existence semble quant à lui assez complexe. En effet, une œuvre musicale serait répétable : à partir du moment où elle est créée, elle peut être jouée en différents endroits au même moment ou dans un même lieu à différents moments. Mais comment est-il possible qu'une œuvre musicale puisse être une entité unique tout en étant exécutée plusieurs fois et différemment ? Peut-on concilier le caractère permanent de l'œuvre et le caractère transitoire des exécutions ? Comment comprendre la relation entre une œuvre (*Sonates pour Piano*), son compositeur (Haydn) et ses interprètes (Paul Badura-Skoda, Alfred Brendel, Glenn Gould, etc.) ? L'œuvre musicale est-elle le journal intime du compositeur ou bien est-elle complètement indépendante de son contexte de création ?

Ainsi, la musique pose la question du type d'entité qu'elle est et de sa spécificité ontologique et fonctionnelle. Comment se fait-il que le *Carnaval de Vienne* de Schumann puisse être entendu au même moment en des endroits différents ? Et d'autre part, peut-on dire que c'est bien la même œuvre qui est jouée alors que les interprétations musicales diffèrent d'un point de vue qualitatif ? Peut-on d'ailleurs rassembler sous un même terme des œuvres aussi différentes que les chants bretons comme *Les gars de Locminé*, le *Scherzo n°2* de Chopin, *Ma plus belle histoire d'amour* de Barbara, *Hit The Road Jack* de Ray Charles, *Atmosphères* de György Ligeti, *I Don't Feel Like Dancing* de Scissors Sisters ? Ne sont-elles pas des entités radicalement différentes ? N'est-ce pas *in fine* une erreur de catégorie d'attribuer le statut d'œuvre musicale à autre chose qu'à ce que l'on considère habituellement comme de la bonne musique, celle qui suppose une interprétation musicale et qui n'implique pas pour condition de production d'être faite en studio ?

Or, si l'entreprise définitionnelle de la musique n'a cessé de susciter un intérêt profond et permanent, le problème du statut ontologique des œuvres musicales reste peu traité. D'où la question récurrente : l'étude du statut ontologique de la musique n'est-elle pas une entreprise vaine, dépassée et stérile ? N'est-ce pas se perdre dans des questionnements vides de sens ? En somme, faire de la philosophie de la musique est déjà assez déroutant, alors se préoccuper de l'ontologie des œuvres musicales, ce serait au mieux un passe-temps inutile, au pire un détournement des affaires « sérieuses » que

sont l'analyse du jugement esthétique et celle de la signification musicale. Le but de cet article est au contraire de révéler le caractère indispensable d'une ontologie de la musique.

L'ontologie, comme branche de la métaphysique, a pour objet d'étude ce qui existe ou croyons exister. L'ontologie des oeuvres musicales relève de l'ontologie régionale (ontologie de l'art) appliquée à un domaine particulier, la musique. Elle vise à rendre compte de la nature de l'œuvre musicale, de son mode d'existence et de son critère d'identité. Ainsi entendue, elle doit relever les défis du quotidien musical ou tout au moins doit-elle tenter de répondre à ce chapelet de « pourquoi » d'enfants :

- Pourquoi mon neveu Alexandre dit-il qu'il joue le *Nocturne n°3* de Liszt alors que ça ne ressemble pas du tout à ce que j'écoute sur mon CD de Liszt ?
- Pourquoi dit-on de Gainsbourg que c'est un grand compositeur alors qu'il a copié plusieurs pièces classiques comme les *Études* de Chopin ?
- Pourquoi un tableau est-il toujours fixé dans un endroit alors qu'une oeuvre musicale peut être écoutée dans plusieurs lieux en même temps ?
- Qu'est-ce qu'*interpréter* une oeuvre musicale ? Cela veut-il dire la déformer ?
- Pourquoi Glenn Gould joue-t-il avec sa partition ? Si c'est un artiste, ne devrait-il pas être complètement libre ?
- Pourquoi ma grand-mère me répète-t-elle que ce que j'écoute dans mon baladeur n'est pas de la musique ?

Ces multiples questions posent des problèmes proprement ontologiques :

- A) Quelle sorte de chose est une œuvre musicale ? Est-ce un objet mental, physique, ou ni l'un ni l'autre ? Une entité abstraite universelle pouvant être multiplement instanciée ou bien une entité concrète particulière ?
- B) Comment rendre compte du fait que la propriété d'être une œuvre musicale soit attribuée à des entités si différentes ? Autrement dit, les œuvres musicales sont-elles d'une même espèce ?
- C) Qu'est-ce qui contribue à l'identité d'une œuvre musicale ? Qu'est-ce qui fait qu'une œuvre musicale est la même à travers le temps et ses multiples occurrences ?

En résumé, une ontologie musicale est confrontée au paradoxe de la musique introuvable : les oeuvres musicales sont omniprésentes et pourtant échappent à une cartographie ontologique simple. Une tension du point de vue méthodologique existe. Il y a en effet deux manières d'appréhender les questions ontologiques : soit la reconstruction des entités ordinaires que sont les œuvres musicales à partir du sens

commun, soit la révision de leur statut en vue d'un projet d'ontologie formelle générale. Il s'agira ici d'étudier cette alternative méthodologique et de jeter les bases d'une ontologie descriptive et non révisionniste de la musique. La thèse défendue est que l'ontologie des œuvres musicales relève d'une ontologie populaire laquelle porte sur nos croyances quotidiennes au sujet des œuvres musicales.

Je procéderai tout d'abord à l'analyse de trois options ontologiques qui s'écartent du sens commun, respectivement les conceptions mentaliste, platoniste radicale et nominaliste. Toutes trois mettent en cause l'idée commune selon laquelle une œuvre musicale est une entité particulière concrète laquelle possède plusieurs propriétés (essentielles ou accidentelles). Selon la conception mentaliste, les œuvres musicales sont considérées en tant qu'entité mentale. La conception platoniste radicale quant à elle, affirme que les œuvres musicales sont des structures sonores éternelles exécutables. Enfin, d'après la conception nominaliste, les œuvres musicales sont un ensemble de marques entretenant certaines relations syntaxiques et sémantiques. Sous ces trois formes, l'ontologie de la musique est indépendante d'une théorie de la connaissance des œuvres musicales.

Il s'agira ensuite de remettre en cause ce présupposé méthodologique commun aux trois hypothèses que sont le mentalisme, le platonisme radical et le nominalisme. À partir de là, je proposerai une ontologie populaire des œuvres musicales qui tente de rendre compte de la variété des œuvres musicales constitutives de notre expérience quotidienne de la musique : s'il n'y a pas de différence ontologique basique entre les œuvres musicales, il importe toutefois de révéler les spécificités ontologiques musicales caractérisées par les conditions de production et de réception de l'œuvre musicale considérée. L'analyse détaillée de ces fonctionnements spécifiques permettra de mettre en évidence les critères d'identité des espèces d'œuvre musicale. Enfin, il s'agira de répondre aux défis quotidiens posés dans cette introduction, et par là de tester la pertinence de l'ontologie proposée.

Le but de cette investigation est de donner un aperçu synoptique des tentatives d'analyse ontologique de la musique. Cet article consiste à exposer en quelques pages une discussion complexe qui mobilise l'esthétique contemporaine. Cette introduction qui permettra d'envisager les forces et faiblesses de chacune des approches, jettera les bases d'une investigation précise de chacun des problèmes abordés.

## **I. Le révisionnisme en ontologie de la musique**

Je rappelle brièvement la distinction méthodologique faite en introduction : soit la question de l'ontologie de la musique est traitée de manière révisionniste, soit cette question est traitée de manière descriptive. Dans le premier cas, le statut ontologique des œuvres musicales est étudié indépendamment de ce que nous disons et pensons ordinairement des œuvres musicales. Ce qui guide la réflexion est une question

ontologique générale (celle du rapport du monde et l'esprit ou celle de la réalité des universaux). Les oeuvres musicales sont un « laboratoire philosophique » pertinent pour traiter ces problèmes philosophiques généraux. Cela induit forcément la remise en cause ou tout au moins la mise entre parenthèses du discours et de la pratique musicale ordinaire. Dans le second cas, il s'agit de comprendre le mode d'existence des oeuvres musicales en prenant appui sur les présuppositions implicites de la pratique, de la pensée et du discours musical populaire. Le but est alors de rendre compte au mieux des intuitions du sens commun à propos de la musique, ou encore de résoudre les contradictions du discours et de la pratique musicale.

La méthode révisionniste prend principalement trois formes :

A) *La conception mentaliste* : Les œuvres musicales sont considérées en tant qu'entité mentale<sup>1</sup>. Cette hypothèse part du présupposé idéaliste selon lequel le monde dépend de l'esprit.

B) *La conception platoniste radicale* : les œuvres musicales sont des universaux spécifiques, des structures sonores exécutables. Cette idée dérive du principe selon lequel les universaux (entités répétables substantielles ou non substantielles) constituent la structure ultime de la réalité.

C) *La conception nominaliste* : les œuvres musicales sont un ensemble de marques ou inscriptions particulières. Cela découle de la proposition selon laquelle il n'y a que des particuliers (substantiels ou non, concrets ou abstraits).

### **A. La conception mentaliste**

Selon cette hypothèse, une œuvre musicale est un objet idéal existant dans l'esprit de l'artiste qui l'a composée. Une œuvre musicale n'est donc pas la combinaison particulière de sons que nous entendons : elle n'est pas une entité matérielle. La négation de la matérialité des œuvres d'art en général (y compris les œuvres musicales) est soutenue par Collingwood<sup>2</sup> : une œuvre d'art n'est pas un artefact, une chose perceptible fabriquée par l'artiste mais elle existe de manière complète dans l'esprit de l'artiste en tant que création de l'imagination.

---

<sup>1</sup> La question ontologique générale est la suivante: quel est le rapport entre le monde et l'esprit ? La question du statut de l'entité mentale (répétable ou non) reste ouverte.

<sup>2</sup> R.G. Collingwood, *The Principles Of Art*, London, Oxford University Press, 1981.

L'existence d'une œuvre musicale ne nécessite pas qu'elle soit réalisée, il suffit qu'elle soit dans l'imagination du compositeur. La création repose sur l'élaboration imaginative d'une œuvre alors que la fabrication impose un plan sur une matière première<sup>3</sup>. L'acte d'imaginer est un acte conscient et volontaire qui a pour objet une entité imaginée (indifférente à la distinction entre le réel et le non réel). Or, cette proposition n'est pas satisfaisante puisque pour le sens commun, l'œuvre musicale est une collection réelle de sons et non une chose imaginée. Néanmoins, d'après la théorie mentaliste, du point de vue du degré d'existence de l'œuvre musicale, celle-ci ne possède pas un déficit en tant qu'objet imaginé. Une œuvre musicale imaginée existe : elle est dans l'esprit de son créateur. La nature d'une œuvre musicale est donc d'être un objet privé pour une expérience introspective.

### – *Question d'identité*

Puisqu'une œuvre musicale a pour nature d'être une entité mentale conçue par un auteur spécifique, son critère d'identité est cette structure musicale projetée, imaginée par tel compositeur. La structure sonore concrète et physique ne détermine pas l'identité d'une pièce de musique. La conception mentaliste défend dès lors une théorie subjectiviste de la structure musicale :

(CI) La structure musicale est l'expression de la conception imaginée (une sorte de sensation mentale) par le compositeur<sup>4</sup>. Une œuvre musicale est une projection de l'esprit de l'artiste.

Le critère d'identité d'une œuvre musicale est donc intentionnel en tant que visée pure d'une conscience (celle de l'auteur)<sup>5</sup>. Une œuvre musicale n'est pas identique aux interprétations réelles, ni à l'objet matériel concret qu'est la partition, ni aux expériences psychiques du compositeur ou de l'auditeur. Elle se situe hors de la réalité et du temps : c'est la conséquence des actes intentionnels du compositeur et/ou de l'auditeur<sup>6</sup>, l'expression de la volonté de l'artiste. De là s'ensuit le problème de l'identité d'une œuvre musicale :

---

<sup>3</sup> La création musicale consiste à penser consciemment et volontairement une œuvre musicale, et non de la faire techniquement. Le compositeur n'agit pas en vue de la réalisation d'une fin ultérieure, il ne suit pas un plan ni ne transforme une matière.

<sup>4</sup> L'expression se caractérise par trois aspects : la conscience, l'individualisation et la clarification.

<sup>5</sup> Cette conception est développée par R. Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, trad. D. Smoje, Paris, C. Bourgeois, 1989. La caractéristique intentionnelle d'une œuvre musicale (objet idéal) vient de ce qu'elle ne doit pas être confondue avec un objet réel.

<sup>6</sup> Ce sont deux versions possibles de la thèse mentaliste. Selon Collingwood, il faut prendre en compte uniquement les intentions du compositeur, alors qu'Ingarden propose de prendre en compte celles du compositeur et de l'auditeur (*Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.31).

« Les œuvres musicales qui dans la vie nous semblent des choses universellement connues, avec lesquelles nous communiquons quotidiennement comme avec de bons amis et qui constituent une des parties évidentes du monde culturel qui nous entoure sont devenues (...) des choses entièrement énigmatiques dont l'essence et l'existence nous est totalement obscure »<sup>7</sup>.

Mais si l'œuvre musicale n'est pas un événement sonore, quel est le statut des sons musicaux que nous considérons généralement comme le propre de la musique ? La combinaison de sons que nous entendons n'est qu'un moyen pour communiquer l'œuvre mentale : c'est un pont entre l'esprit du créateur et l'esprit du public. L'auditeur ne peut donc pas se contenter d'écouter passivement l'exécution mais il doit la réélaborer au moyen de son imagination afin d'accéder à l'œuvre proprement dite : l'œuvre musicale mentale. L'expérience musicale est une expérience de l'imagination : elle ne peut être réduite à l'expérience sensible, au plaisir sensuel ressenti lorsqu'on entend des sons. La thèse mentaliste implique donc l'hypothèse du *concert intérieur* fait par l'auditeur : nous n'allons pas à un concert, mais nous devons faire le concert!

#### – *Objections et réponses*

Toutefois, trois problèmes se posent. Premièrement, même si l'on reconnaît le rôle joué par les intentions de l'auteur pour déterminer l'identité de l'œuvre, il n'est pas nécessaire d'aboutir à l'hypothèse suivant laquelle une œuvre musicale n'est rien d'autre qu'un objet intentionnel. D'ailleurs, on peut douter de l'opposition établie entre objet réel, concret, et objet intentionnel, abstrait : le caractère intentionnel d'une œuvre musicale n'implique pas la thèse mentaliste suivant laquelle une œuvre musicale est une structure pure visée. Deuxièmement, si pour l'artiste, la relation entre l'expérience interne (la projection imaginée de telle œuvre musicale) et son extériorisation est fortuite, comment peut-elle être indispensable, nécessaire pour le spectateur ? Troisièmement, comment savoir si l'expérience de l'artiste et celle du spectateur sont identiques ? Comme le concède Collingwood lui-même, rien ne permet d'assurer avec certitude la correspondance de ces deux expériences intérieures puisque l'auditeur ne peut entretenir de lien direct avec l'œuvre musicale. La valeur objective de l'idée imaginée par l'auditeur n'est pas garantie.

Les principales difficultés auxquelles elle se heurte sont donc doubles : elles concernent le statut ontologique de l'œuvre musicale, ce qu'elle est, et la manière d'y accéder. En effet, de la subjectivité des pièces de musique découle l'évanouissement ontologique des œuvres musicales. Étant donné que la musique se réduit à son contenu (l'expression d'une intention) et a pour critère d'identité un contenu mental visé, le support matériel devient sans importance. Or, on peut très bien affirmer la non réduction

---

<sup>7</sup> R. Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.15.

d'une œuvre musicale à ses propriétés physiques sonores sans admettre pour autant la négation de la propriété d'être une structure sonore physique. L'intuition préthéorique à propos du caractère essentiel de la structure sonore est très fortement enracinée : qu'une œuvre musicale possède une structure sonore va de soi même si cette combinaison peut prendre différentes formes, de la plus simple à la plus complexe, de la plus basique à la plus originale (une structure de silences par exemple). De plus, la production musicale suppose non seulement une initiation générale aux événements sonores et à leurs multiples organisations possibles (intensité, durée, timbre, etc.) mais aussi un cycle d'acquisition de procédés techniques comme ceux attachés aux instruments de musique par exemple<sup>8</sup>. Enfin, la condition de perceptibilité constitue une condition nécessaire, bien que non suffisante, pour toute œuvre musicale.

## B. La conception platoniste radicale

Il s'agit ici de considérer l'œuvre musicale en tant qu'universel (entité abstraite) pouvant être multiples fois réalisée. La réalisation possible de l'œuvre musicale fait partie intégrante du statut ontologique spécifique de toute entité universelle. Le problème de l'immatérialité des œuvres musicales considérées en tant qu'entités mentales semble donc dépassé. En outre, la stratégie platoniste radicale rend assez bien compte de la conception mathématique de la musique, conception largement diffusée : la musique, en tant que réalité mathématique<sup>9</sup>, n'est pas localisée dans la réalité physique ; elle a une existence indépendante à la fois de la conscience de l'homme et du monde physique.

### – *L'œuvre musicale comme type structurel éternel ("The sonicism")*

Si on se place selon la perspective réaliste radicale, quelle sorte d'entité est l'œuvre musicale ? Cette conception (défendue par Nicholas Wolterstorff, Julian Dodd et encore Peter Kivy) part du constat selon lequel l'œuvre musicale et ses exécutions ne partagent pas toutes leurs propriétés :

- Certains prédicats, comme "avoir la tonalité do mineur", peuvent être prédiqués à la fois de l'œuvre – l'*Opus III* de Beethoven – et de toutes les exécutions de l'œuvre.
- D'autres prédicats, comme "être une occurrence", ou bien "pouvoir être exécuté plusieurs fois", ne sont pas attribuables à la fois à l'œuvre et à ses exécutions.

---

<sup>8</sup> B. de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris, Gallimard, 1979, p. 398.

<sup>9</sup> La musicalité d'une structure sonore proviendrait des rapports numériques spécifiques entre les sons. En effet, les règles de la consonnance qui régissent la musique sont le résultat de rapports de proportions mathématiques simples et universels.

Du fait que les propriétés d'une œuvre musicale ne sont pas réductibles à celles de ses exécutions, alors l'œuvre musicale n'est pas identique à ses exécutions. Les exécutions sont des événements ayant des propriétés spatio-temporelles, les œuvres musicales des universaux spécifiques, i.e un type structurel (un type de structure sonore) répétable susceptible de plusieurs occurrences ou exécutions dans le monde spatio-temporel. Et une exécution (celle du *Quatuor à cordes n°5* d'Haydn par le quatuor Tatrai) participe au type structurel le *Quatuor à cordes n°5* d'Haydn, c'est-à-dire une séquence spécifiée de sons avec toutes les caractéristiques audibles que sont la mélodie, le timbre, le rythme, l'harmonie, la dynamique, les éléments d'articulation, le tempo.

La distinction réelle entre l'œuvre musicale et ses exécutions repose sur la distinction entre une espèce et ses exemples : une espèce ne possède pas ses exemples de manière essentielle (les exemples d'une espèce varient à travers le temps et les mondes possibles (l'identité d'une espèce n'est pas établie par la spécification des exemples de l'espèce). D'où les deux principes suivants :

A. *Le principe de l'existence d'une espèce* : l'espèce K existe si et seulement si la propriété de cette espèce existe.

B. *Le principe de l'appartenance à une espèce* : une entité x est un exemple à t de l'espèce K si x à t a la propriété d'être une k.

Ainsi, *Mantra* de Stockhausen ne dépend pas quant à son existence d'une exécution concrète particulière. Par contre, les exécutions musicales ne sont ce qu'elles sont (des exécutions de *Mantra*) que parce qu'elles appartiennent à cette espèce particulière : le type structurel sonore pur qu'est *Mantra*. Dès lors, le type structurel qu'est l'œuvre musicale constitue une norme pour ses exemplaires : il indique ce que doit être une occurrence pour être une exemplification correcte du type. Cette norme n'est pas nécessairement évaluative : il importe de distinguer entre le jugement affirmant que telle occurrence et telle autre sont des exécutions (correctes) de la même œuvre et le jugement affirmant que la première est meilleure par rapport à la seconde. La norme de classification n'est pas fonction de la norme d'évaluation à l'intérieur de l'espèce. La relation entre l'œuvre et ses exemplifications n'est donc pas symétrique : les dernières dépendent de la première et non inversement. En effet, l'œuvre musicale existe indépendamment de toutes ses exécutions possibles alors que celles-ci en dépendent (ontologiquement et sémantiquement).

Par ailleurs, les œuvres musicales en tant qu'universaux sont éternelles : elles ne viennent pas à l'existence et ne se retirent pas de l'existence<sup>10</sup>. Cette idée fait l'objet d'un consentement assez vif si l'on consulte autour de nous les amateurs de musique.

<sup>10</sup> Les universaux sont des entités indépendantes de l'esprit et compris par opposition avec les particuliers. Un particulier est unique et non répétable car il ne peut être dans plus d'un lieu au moment t ; il est aussi matériel et localisé spatio-temporellement. À l'opposé, un universel est répétable et entièrement présent dans chacun de ses exemplaires ; il est aussi immatériel et éternel. Toutefois, la question des propriétés d'un universel est une question débattue : certains résistent ainsi en disant qu'il y a des particuliers non matériels (sense-data), d'autres en dehors de l'espace et du temps (nombres) ou encore des universaux non éternels. Je m'en tiendrai ici à la conception présentée ci-dessus.



Ne dit-on pas que les oeuvres de Mozart, Bach ou Schubert sont des pièces hors du temps ? L'affirmation de leur caractère éternel ne fait que renforcer la grandeur de cette musique. Toutefois, il semble plus difficile d'admettre que *Week-end* de Lorie n'est pas venu à l'existence le jour où cette chanson a été composée, ni celui où elle a été enregistrée ou diffusée. Or, suivant l'hypothèse platoniste, cette chanson existe depuis toujours ; elle s'est réalisée au travers de ses exemplifications à partir de 2003, exemplaires qui se font actuellement de plus en plus rares au grand bonheur des parents désabusés par les goûts musicaux de leurs chérubins! Pourtant, qu'ils ne se réjouissent pas trop vite : *Week-end* est une oeuvre éternelle, dépourvue de propriétés spatio-temporelles, qui existe indépendamment de toutes ses exécutions possibles. C'est la contrepartie nécessaire du platonisme radical : toute oeuvre musicale est un universel éternel, quelle que soit sa qualité. Dès lors, il ne sert à rien de brûler tous les exemplaires de la partition de *Week-end*, de détruire le master-tape et l'ensemble de ses copies: *Week-end* est indestructible et continuera d'exister malgré ces attaques funestes!

Mais si les œuvres musicales sont éternelles, en quoi consiste l'action de composer une œuvre musicale ? Le compositeur découvre mais ne crée pas une œuvre musicale : « le compositeur peut être créatif dans sa sélection, mais il n'est pas un créateur »<sup>11</sup>. En effet, l'œuvre musicale en tant que type structurel existe avant toute composition. Par exemple, lorsque les Beatles ont « créé » *Let it be*, ils n'ont fait que choisir l'œuvre parmi plusieurs structures sonores possibles : *Let it be* existait avant même que quiconque y ait pensé ; cette oeuvre existait dans "le monde des universaux" et un jour, quelques musiciens, plus aventureux que leurs confrères, l'ont découverte comme Colomb découvrit l'Amérique! Autrement dit, être compositeur ne signifie pas amener à l'existence quelque chose de nouveau (qui n'existait pas avant) dans la sphère musicale, mais simplement sélectionner une structure sonore afin d'établir les principes réglant la nature et la formation des exemplaires de l'œuvre. La découverte, à la différence de la création, affecte seulement la modalité épistémologique et non ontologique d'un objet : un objet découvert est déjà là en tant qu'il n'est pas actualisé par sa découverte ; les modifications principales apportées par la découverte consistent dans les relations épistémiques de ceux qui viennent à connaître cet objet. Or, cette idée va à l'encontre d'une de nos croyances principales par rapport aux arts : l'artiste crée une œuvre qui n'existait pas avant.

« Les œuvres musicales doivent être telles qu'elles n'existent pas avant l'activité de composition du compositeur mais sont amenées à l'existence par cette activité »<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> N. Wolterstorff, *Works And Worlds Of Art*, Oxford, Clarendon Press, p.89.

<sup>12</sup> J. Levinson, *Music, Art And Metaphysics*, II, 4, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

– *Critère d'identité*

Une oeuvre musicale en tant que type structurel universel n'a pas un critère d'identité intentionnel. En effet, l'oeuvre n'est pas réductible à sa découverte puisqu'elle existait avant. Mais le critère d'identité physique n'est pas pour autant pertinent : l'oeuvre musicale est autre chose que ses exécutions musicales. Les réalisations concrètes ne sont pas l'oeuvre mais une « image » de l'oeuvre. Quel est alors le critère d'identité d'une pièce de musique?

(CI) Une oeuvre musicale en tant que type structurel abstrait a une identité structurelle. C'est la structure abstraite qui détermine uniquement son identité.

Par conséquent, les rapports structurels sont une condition nécessaire et suffisante pour distinguer deux oeuvres musicales entre elles ainsi que pour distinguer une réalisation musicale correcte d'une autre, incorrecte. Les rapports structurels peuvent être de différents ordres, les plus courants étant l'harmonie, la mélodie et le rythme<sup>13</sup>. Voyons les conséquences concrètes de l'application de ce critère structurel à travers l'exemple suivant: *Étude n°12 opus 10* de Chopin. Cette oeuvre a une structure tripartite de la forme ABA avec une coda :

---

<sup>13</sup> En aucun cas ces trois formes d'organisation ne constituent des conditions nécessaires et suffisantes pour qu'une oeuvre soit une oeuvre musicale. Il s'agit simplement de décrire brièvement les types d'organisation musicale les plus fréquents.

<b>Parties</b>	<b>Relations structurelles</b>	<b>Tonalité et spécificité harmonique</b>	<b>Nombre de mesures</b>
<b>Partie A</b>			28
- Introduction		Dominante de do mineur	8
- Section 1		Degré I, II, et V/VI Glissement chromatique	10
- Section 1'	Répétition des 5 premières mesures, Modification des 5 dernières	Degré I, Modulation en sib majeur	10
<b>Partie B</b>			12
- Section 1	Construite sur le motif de l'introduction	Modulation par quintes et tierces vers fa mineur	8
- Section 2	Modification rythmique de la partie supérieure	Fa mineur (degré IV de Do), Degré II de do mineur	4
<b>Partie A'</b>			28
- Introduction	Identique à la partie A		8
- Section 1	Identique à la partie A et ornements		10
- Section 1''	Modification des 4 dernières mesures par rapport à la section 1' de A	Modulation vers mib majeur	10
<b>Coda</b>			16
- Section 1	Découpée en 2 parties et présence du motif de la section 1'' de A'	Modulation vers do mineur, Cadence	8
- Section 2	Construite sur l'introduction	Accords de dominante, Cadence plagale	8

Si l'on considère que l'identité d'une oeuvre est structurelle, alors ce tableau suffit pour distinguer cette oeuvre de toute autre et aussi de classer parmi ses exemplaires, ceux qui sont corrects de ceux qui ne le sont pas. Autrement dit, ce tableau est la carte d'identité de l'*Étude n°12 opus 10* de Chopin. Pourtant, le fait d'identifier telle oeuvre par sa structure musicale (comme d'identifier S.D. par sa carte d'identité) n'implique pas nécessairement que le critère d'identité d'une oeuvre soit cette structure. Par ailleurs, on peut contester le caractère suffisant de ce critère pour déterminer la rectitude d'une réalisation concrète : peut-on vraiment dire qu'il suffit de respecter la structure pour jouer correctement l'oeuvre ? Au contraire, l'instrumentation (la réalisation d'une oeuvre musicale au moyen de tel (s) instruments de musique) n'est-elle pas essentielle<sup>14</sup> ? Et qu'en est-il de l'intention du musicien de jouer cette oeuvre ? Doit-on lui accorder une importance particulière dans le processus de production d'une oeuvre musicale<sup>15</sup> ? Enfin, imaginons que cette même structure musicale soit « découverte » dans un autre contexte par un autre compositeur : n'y aurait-il pas deux oeuvres différentes et non pas une seule ?

– *Une oeuvre musicale est-elle un universel ?*

Force est donc de reconnaître que la conception platoniste radicale demeure confrontée à de nombreuses difficultés. En premier lieu, cette conception laisse ouverte la possibilité d'œuvres musicales non exécutées. Mais alors, quel peut être le rapport de l'auditeur à cette œuvre ? Est-ce un rapport intelligible impliquant une faculté intellectuelle supérieure ? Cette idée suppose une inversion de notre rapport habituel à la musique : la perception sensible. C'est à travers des exécutions ou des enregistrements, c'est-à-dire des particuliers concrets, que nous avons accès aux œuvres musicales. Ne pourrait-on pas échapper à cette objection en soutenant qu'une oeuvre musicale non exécutée n'est pas accessible ? Mais alors, cela revient à admettre la transcendance des oeuvres musicales par rapport à nos capacités de reconnaissance. Or, l'existence d'une oeuvre musicale ne suffit pas : c'est une entité relationnelle qui suppose de pouvoir être appréhendée<sup>16</sup>.

En second lieu, à supposer que les œuvres musicales sont seulement des structures sonores, alors, si deux compositeurs – distincts et situés dans un contexte différent – déterminent la même structure sonore, ils composent la même œuvre selon la position platoniste radicale. Or, comme le suggère Walton<sup>17</sup>, supposons que les exécutions d'un

---

<sup>14</sup> L'instrumentation renvoie aux musiciens qui utilisent des instruments de musique (soit comme moyens de performance, soit comme outils dans la production). L'idée selon laquelle il faut tenir compte des instruments de musique se distingue de deux formes de platonisme: le « sonicisme » selon lequel l'identité d'une oeuvre musicale est sa structure sonore et le « sonicisme timbral » qui inclut dans la structure sonore le timbre).

<sup>15</sup> Cette idée sera défendue à la page 28.

<sup>16</sup> Pour l'analyse de cette idée, voir page 21 et suivantes.

<sup>17</sup> K. Walton, « Not A Leg To Stand On The Roof On », in *The Journal of Philosophy*, 70/19, 1973, pp.

quatuor à cordes martien, *l'opus 132* de Ludwig Van Marthoven, sont identiques d'un point de vue acoustique avec les exécutions de *l'opus 132* de Beethoven par le quatuor à cordes de Budapest. Ces exécutions, quoique identiques d'un point de vue acoustique, sont les exécutions de deux œuvres différentes : le quatuor de Budapest a exécuté l'œuvre de Beethoven et le quatuor de Martapest, l'œuvre de Marthoven. Il n'y a pas une œuvre musicale qui serait exécutée par deux quatuors, mais bien deux œuvres musicales différentes<sup>18</sup>. Ainsi, l'ensemble des propriétés déterminantes d'une œuvre musicale ne se réduit pas à celles de sa structure sonore : mettre entre parenthèses l'influence du jazz sur les œuvres de Gershwin, celle de la musique espagnole sur *Alborada del gracioso* de Ravel et celle de la musique médiévale sur les œuvres de Fauré serait tout simplement une erreur de catégorie. Les œuvres musicales sont des entités qui dépendent essentiellement, quant à leur identité, de leur contexte de production<sup>19</sup>.

### C. La conception nominaliste

La conception nominaliste défendue de manière exemplaire par Nelson Goodman dans *Langages de l'art 20* tente de dépasser les faiblesses des deux premières conceptions révisionnistes que sont le mentalisme et le platonisme radical. En effet, elle maîtrise les difficultés ontologique et épistémologique du premier modèle mentaliste. Les œuvres musicales ont un statut ontologique stable : ce sont des entités existantes concrètes (elles possèdent des propriétés spatio-temporelles) et particulières (singulières), que l'on peut connaître directement. En outre, l'avantage du système nominaliste (à la différence de l'option ontologique platoniste) est qu'il s'abstient de s'engager par rapport à l'existence d'autres choses que des particuliers.

#### – *Nominalisation de la musique*

La construction nominaliste des œuvres musicales met en évidence deux idées principales :

- 1) l'appartenance ou non à un système notationnel
- 2) le fonctionnement symbolique esthétique.

#### → *Système notationnel ?*

---

725-726 : cet article est une discussion critique de la thèse soutenue par P. Ziff dans « The Cow On The Roof », in *The Journal of Philosophy*, 70/19, 1973, pp.713-723.

<sup>18</sup> Cette expérience de pensée est une transposition du célèbre paradoxe du *Don Quichotte* de Cervantès écrit à l'identique (du point de vue orthographique) par Pierre Ménard.

<sup>19</sup> Pour une défense du contextualisme, voir p.25 et suivantes.

<sup>20</sup> N. Goodman, *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Nîmes, J.Chambon, 1990.

Les œuvres musicales sont un ensemble de marques (particuliers concrets) entretenant certaines relations syntaxiques (relations entre marques) et sémantiques (relations entre marques et un domaine d'interprétation). Suivant ces relations syntaxiques ou sémantiques, une œuvre musicale est soit notationnelle soit non notationnelle. Par exemple, le *Trio pour clarinette, piano et violoncelle* de Brahms qui est une œuvre musicale notée renvoie au système notationnel, et non les improvisations musicales de Django Reinhardt. Le critère d'identité des œuvres musicales dépend des caractéristiques du système : ce qui se conforme aux exigences du système notationnel a un critère d'identité orthographique (le respect des marques c'est-à-dire de la notation, garantit l'identité de  $x$ ) et ce qui ne s'y conforme pas, un critère d'identité historique (l'histoire de production assure l'identité de  $x$ ).

Mais qu'est-ce qu'un système notationnel ? Toutes les répliques d'une marque déterminée sont équivalentes du point de vue syntaxique. Par exemple, toutes les marques *do* indépendamment de leur forme spécifique (imprimée, notée par tel ou tel compositeur, écrite par un apprenti musicien) sont équivalentes du point de vue syntaxique. C'est le *réquisit syntaxique de disjointure*<sup>21</sup>. De là, procède la deuxième caractéristique syntaxique : aucune marque ne peut appartenir à plus d'un caractère. Ainsi, telle marque *do* appartient seulement au caractère *do* et non *si* ou *ré*. C'est le deuxième réquisit de la *différenciation finie*. À ces deux réquisits syntaxiques s'ajoutent trois réquisits sémantiques. Le premier réquisit sémantique pour un système notationnel est qu'il soit *non ambigu* : une marque est dite ambiguë si elle possède des concordants différents à des moments ou contextes différents ; une marque n'est pas ambiguë si le rapport de concordance est invariant. Telle marque *si* ne peut pas renvoyer au son *si* et en même temps au son *do*. Le deuxième réquisit est celui de la *disjointure sémantique*<sup>22</sup>. Ainsi, telle marque *la* renvoie nécessairement au son *la*, telle marque *si* au son *si*, etc. Enfin, le troisième réquisit sémantique est celui de la *différenciation finie*<sup>23</sup>. Une marque-de-note n'a pas une multiplicité de classes-de-concordance<sup>24</sup>, d'où la détermination de chaque domaine d'interprétation d'une marque-de-note ; les domaines d'interprétation de chaque marque-de-note ne peuvent pas se recouvrir.

La notation musicale standard, laquelle a pour fonction d'identifier certaines œuvres musicales, offrirait un cas familier et remarquable de ce qu'est un système notationnel. Et les deux difficultés majeures – l'existence de certaines redondances (dans une partition de piano, par exemple, les évènements sonores concordent pour mi

<sup>21</sup> Cette première caractéristique a pour fonction d'assurer la substituabilité des marques appartenant au même caractère.

<sup>22</sup> « Dans un système notationnel, les classes-de-concordance doivent être disjointes » N. Goodman, *Langages de l'art*, p.184.

<sup>23</sup> « Pour tout couple de caractères  $K$  et  $K'$  tels que leurs classes-de-concordance ne sont pas identiques, et pour tout objet  $h$  qui ne concorde pas avec les deux, il doit être théoriquement possible de déterminer ou bien que  $h$  ne concorde pas avec  $K$  ou bien que  $h$  ne concorde pas avec  $K'$  » N. Goodman, *Langages de l'art*, p.188.

<sup>24</sup> La classe-de-concordance d'une marque-de-note est son extension dans le monde (le son).

bémol, ré dièse, fa double bémol, etc.) et la présence d'indications qui ne sont pas purement notationnelles (la basse chiffrée, la cadence libre, les indications verbales de tempo, etc.) – ne constituent pas *in fine*, un obstacle pour considérer la notation musicale standard comme un système notationnel<sup>25</sup>. Ce qui compte, c'est que la notation musicale standard assure une loi de correspondance stricte entre les partitions qui sont des objets symboliques et les exécutions correctes de ces partitions :

« La partition au sens goodmanien, représente l'unique cas où la notationalité est logiquement consistante ; c'est parce qu'elle est un caractère univoquement interprétable, c'est-à-dire un caractère qui a pour concordant une classe d'exécutions strictement déterminée. (...) Ainsi, la partition musicale courante est une prescription efficace d'évènements sonores »<sup>26</sup>.

### – *Identité orthographique ou historique*

L'appartenance d'une œuvre musicale au système notationnel – ce qui n'est pas une nécessité puisque certaines œuvres musicales ne sont pas notationnelles – détermine son identité : celle-ci est purement notationnelle, c'est-à-dire que son critère ne comporte pas d'information causale ou historique. D'où le statut dit "allographique" de la musique notationnelle : ce qui compte c'est la correction orthographique, c'est-à-dire l'identité physique stricte des exécutions musicales par rapport à la partition. À l'inverse, une œuvre musicale qui ne satisfait pas les réquisits syntaxiques et sémantiques de la notationalité a un critère d'identité historique : son identité dépend du fait qu'elle soit produite par un artiste particulier dans des circonstances particulières. En ce sens, l'histoire de production est cruciale pour l'identité de l'œuvre dite "autographique".

(CI) Si une oeuvre musicale est notationnelle, son identité est orthographique (et donc physique).

(CII) Si une oeuvre musicale n'est pas notationnelle, son identité est historique.

Ainsi, *18 Happenings in 6 Parts* est une oeuvre musicale qui ne respecte pas les réquisits syntaxiques et sémantiques. Ce qui fait son identité de *18 Happenings in 6 Parts* est son contexte de production: elle a été produite par Allan Kaprow en 1959. Et ce qui distingue cette oeuvre de *Atlas Eclipticalis* (autre oeuvre musicale qui ne respecte pas les réquisits) est que ces deux oeuvres n'ont pas la même histoire : la deuxième a été composée par John Cage en 1961-1962. L'origine constitue donc le seul et unique point de référence pour établir l'identité d'une pièce de musique.

<sup>25</sup> N. Goodman, *Langages de l'art*, p.191.

<sup>26</sup> J. Morizot, *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes, J.Chambon, 1996, p.144.

En outre, admettre le critère d'identité physique orthographique pour les oeuvres notationnelles n'est pas sans conséquence par rapport à la pratique musicale en général. D'une part, deux exécutions qui supposent être l'exécution de la même œuvre – les *Variations Goldberg* jouées "parfaitement"<sup>27</sup> par Peter Serkin et les *Variations Goldberg* jouées par tel apprenti musicien avec une seule fausse note – doivent être finalement considérées comme deux œuvres différentes puisqu'elles divergent eu égard à une note. De même, deux enregistrements qui supposent être la même œuvre – le CD remasterisé *Living In The Material World* de George Harrison que j'ai acheté et le disque de mon père sorti en 1973 – ne sont pas identiques, car les événements sonores ont subi quelques modifications du fait de la remasterisation. En ce sens, le critère d'identité physique est strict puisqu'il n'admet aucune fausse note, aucune variation ou modification de la structure musicale. D'autre part, étant donné le caractère suffisant de l'identité physique, alors on doit conclure que les *Douze variations sur « Ah vous dirais-je maman »* de Mozart jouées par André Prévin et l'entité sonore produite par un singe lequel taperait par inadvertance sur un clavier la suite de sons à l'identique sont une seule et même œuvre musicale.

#### D. Changement de méthode

Le point commun entre les trois options ontologiques que sont le mentalisme, le platonisme radical et le nominalisme est d'ordre méthodologique : toutes trois s'écartent du sens commun et reconstruisent les entités ordinaires que sont les œuvres musicales. Ainsi, l'ontologie de l'œuvre musicale est indépendante (au moins au départ) de notre expérience musicale. Elle n'a pas pour but d'assurer la signification des énoncés quotidiens sur les œuvres musicales<sup>28</sup>. Il s'agit à chaque fois de tester un principe ontologique général dans le domaine de la musique. L'ontologie appliquée est donc la conséquence d'une ontologie formelle. Toutefois, le problème posé par cette méthode est qu'elle encourage une forme de relativisme en tant que la reconstruction des œuvres musicales relève d'un choix ontologique premier (en faveur de la réduction ou non du monde à l'esprit, de l'existence des universaux ou seulement des particuliers). Et ce choix ne se justifie que par la fécondité de la construction. On pourrait ainsi repenser le statut de l'ontologie « appliquée » : ne serait-elle pas première d'un point de vue logique au sens où elle informerait ensuite l'ontologie générale formelle ?

---

<sup>27</sup> Il y a correspondance exacte entre l'exécution modèle ou la partition et l'exécution du musicien.

<sup>28</sup> C'est en ce sens que les conceptions analysées ci-dessus sont révisionnistes. Il ne s'agit pas de dire qu'elles aboutissent à certaines révisions de la conception musicale commune (ce qui est le cas des conceptions descriptivistes : le sens commun est la norme de l'investigation philosophique mais il n'est pas nécessairement justifié d'où un équilibre réfléchi entre l'ontologie descriptive et la sens commun). Ce ne sont pas non plus des théories éliminativistes affirmant la nécessité de réviser et remplacer le discours ordinaire à propos des œuvres musicales. Plus simplement, ces conceptions ne prennent pas le sens commun comme norme.



## II. Le descriptivisme en ontologie de la musique

Comme je l’ai dit précédemment, choisir l’option méthodologique descriptiviste c’est prendre pour point de départ le discours et la pratique musicale. Que dit-on exister lorsque l’on dit par exemple “J’écoute la *Ballade n°3* de Chopin” ? Du fait qu’elle peut être entendue dans plusieurs endroits au même moment, cela signifie-t-il qu’elle a un statut particulier ? Apparemment, pour rendre compte facilement de ce “don d’ubiquité”, il faudrait la considérer comme une entité abstraite. Est-ce le cas ? Mais alors, que fait-on des “performances musicales” particulières concrètes qui sont localisées spatio-temporellement ? Quel lien ont-elles avec l’entité abstraite que serait la *Ballade n°3* de Chopin. Par ailleurs, est-ce la même chose de dire “J’écoute la 3<sup>ème</sup> *Ballade* de Chopin” et “J’écoute l’improvisation de Keith Jarett” ou encore “J’écoute *The Wall* de Pink Floyd” ? Ces phrases nous engagent-elles de la même manière ontologiquement ? N’y a-t-il pas au contraire des différences énormes entre la 3<sup>ème</sup> *Ballade* de Chopin, l’improvisation de Keith Jarett et *The Wall* de Pink Floyd, auquel cas il faudrait abandonner toute tentative d’élaboration d’une théorie ontologique unique valant pour toutes les oeuvres musicales ?

Plusieurs solutions se présentent comme descriptivistes. J’ai choisi de traiter uniquement l’une d’entre elles du fait de son exemplarité : le platonisme modéré de Jerrold Levinson. Cette conception prend pour point de départ les propositions suivantes :

- 1) Les oeuvres musicales sont des entités abstraites car multiples : apparemment il y a une différence essentielle entre une oeuvre musicale et une oeuvre picturale. Par exemple, l’*Arabesque n°1* de Debussy semble douée du don d’ubiquité puisqu’elle peut être entendue en différents lieux au même moment, alors que *Guernica* de Picasso n’occupe qu’un seul lieu au moment t. Cette oeuvre peut être reproduite mais ces reproductions ne sont pas le tableau. Les oeuvres musicales permettraient donc que plusieurs exécutions qualitativement différentes en différents endroits au même moment puissent être des exécutions de la *même* oeuvre musicale<sup>29</sup>. Les oeuvres musicales sont donc considérés comme des abstracta : puisqu’elles peuvent avoir de multiples exécutions, elles ne peuvent être identifiées à un objet physique concret, aussi complexe soit-il<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Bien sûr, les oeuvres musicales ne font pas exception : elles ne sont pas les seules à être caractérisée par leur répétabilité, les oeuvres littéraires, les pièces de théâtre ou encore les chorégraphies auraient elles aussi cette spécificité. La répétabilité ne distingue donc pas la musique de tous les autres arts mais simplement les oeuvres musicales de la peinture.

<sup>30</sup> Cette distinction entre les arts multiples et les arts singuliers se fait à partir de l’application d’une distinction sémiotique – étude du fonctionnement des systèmes de signe – établie par Peirce entre “type”

- 2) Les oeuvres musicales sont créées.
- 3) Un abstractum ne peut pas être créé.

Le platonisme modéré tente de résoudre la contradiction apparente entre ces trois intuitions. Il s'agira d'analyser les forces et faiblesses de cette proposition et à partir de là, d'élaborer une autre conception laquelle remettra en cause l'intuition supposée (1).

### A. Le platonisme modéré

L'idée principale est la suivante: les oeuvres musicales appartiennent à la catégorie "arts multiples". Toutes les œuvres musicales sont multiples réalisables en cela qu'elles permettent plusieurs exécutions musicales qualitativement différentes de la même œuvre :

« un morceau de musique est une certaine sorte de type structurel et, en tant que tel, il est à la fois non physique et publiquement accessible »<sup>31</sup>.

Toutefois, une œuvre musicale n'est pas une structure sonore éternelle. Il faut tenir compte de trois aspects importants ordinairement attribués aux œuvres musicales :

- 1) L'instrumentation constitue une partie essentielle de ce qu'est une œuvre musicale.
- 2) Le contexte musico-historique fait partie intégrante de l'œuvre musicale.
- 3) L'acte de composition par telle(s) personne(s) ne peut être isolé de l'œuvre musicale.

Il s'agit donc de prendre en compte les conditions de production de l'œuvre musicale : elles sont essentielles, ce qui signifie qu'une œuvre musicale n'est pas identique à ses matériaux constitutifs (sa structure sonore).

---

et "token". Peirce introduit ces termes pour marquer la différence entre un mot compris comme quelque chose qui peut être inscrit ou prononcé de manière répétitive, et un mot compris comme une inscription ou une prononciation. Le premier est appelé "type", le deuxième "token". Les configurations physiques dans des énoncés entre guillemets – "fleur", "fleur", "fleur", "fleur" – sont des tokens, des occurrences individuelles dans le monde spatio-temporel. Le terme "token" désigne ainsi la présence à une place donnée d'une séquence donnée d'un élément matériel conçu comme la réalisation d'un signe susceptible d'avoir plusieurs occurrences ou mentions. Le type, ce que le dictionnaire définit, est une abstraction dans la mesure où il a des tokens comme instances. Le schème type/token interdit dès lors, toute confusion entre le signe et la réalité matérielle *hic et nunc*. Cette distinction entre type et token peut être employée par analogie, en vue d'une réflexion ontologique sur les œuvres d'art. cf. A. Burks, C. Hartshorne & P. Weiss (eds.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard University Press, 1958.

<sup>31</sup> J. Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, trad. J-P. Cometti & R. Pouivet, Paris, éd. De l'éclat, 1998, p.45.

– *L'instrumentation*

Une œuvre musicale est une structure sonore abstraite (S) à laquelle on adjoint des conditions d'instanciations (ME) : « S/ME ». On ne peut par exemple faire abstraction des orchestrations très inventives de Berlioz, lesquelles révèlent la fonction musicale du timbre : exécutées sur un piano, les harmonies berliozziennes semblent fades, dépourvues d'originalité. L'instrumentation n'est pas un simple attribut résiduel bien au contraire, les choix instrumentaux sont essentiels :

« Les œuvres musicales doivent être telles que des moyens spécifiques ou de productions sonores en soient des parties intégrantes »<sup>32</sup>.

Deux arguments peuvent être allégués en faveur du caractère essentiel de l'instrumentation :

1) Les compositeurs ne laissent pas les moyens de production des modèles sonores dans l'indétermination complète. Et même si de nombreuses œuvres sont écrites “pour divers instruments”, il n'en reste pas moins que ces œuvres ne peuvent être exécutées par n'importe quel instrument : le *Clavecin bien tempéré* de J-S. Bach ne peut être restreint au répertoire du clavecin mais reste néanmoins une œuvre pour clavier.

2) D'autre part, les propriétés esthétiques d'une œuvre musicale sont en partie fonction de la manière dont la structure sonore est reliée aux potentialités d'un instrument ou d'un groupe d'instruments<sup>33</sup>. L'instrumentation ne “colore” pas l'œuvre musicale, elle participe à son caractère esthétique.

– *Le contexte musico-historique*

En outre, l'identité d'une œuvre musicale est liée au contexte musico-historique d'un compositeur Co, à un temps t. Celui-ci comprend d'une part, le contexte musico-historique général – les facteurs pertinents pour n'importe quel compositeur à t<sup>34</sup> –, et d'autre part, le contexte musico-historique individuel – les facteurs pertinents pour la composition de l'œuvre à t<sup>35</sup>. Ainsi, deux œuvres musicales ayant une même structure

---

<sup>32</sup> J. Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.62.

<sup>33</sup> Cette proposition ne présuppose pas que les propriétés esthétiques soient essentielles. Ce qui importe c'est que telle œuvre musicale possède essentiellement ou non telles propriétés esthétiques. cf. J. Levinson, *Music, Art And Metaphysics*, p.221

<sup>34</sup> C'est-à-dire l'ensemble de l'histoire politique, sociale, culturelle antécédente à t, mais aussi l'ensemble du développement musical jusqu'à t, les styles prévalant à t, les influences dominantes à t.

<sup>35</sup> Autrement dit, les activités musicales des contemporains de Co à t, le style apparent de Co à t, le

sonore mais composées par deux individus distincts ne sont pas identiques : le contexte musico-historique est un élément individuant et non une propriété accidentelle.

En faveur du caractère essentiel du contexte de production, l'argument est le suivant:

i. Si une oeuvre  $O_1$  est composée dans un contexte  $C_1$ , tel que  $C_1$  est différent du contexte  $C_2$  dans lequel une oeuvre  $O_2$  est composée, alors  $O_1$  possède une propriété  $P$  telle que  $P$  est une propriété de  $O_1$  et pas de  $O_2$ , et  $O_2$  possède une propriété  $P'$  telle que  $P'$  est une propriété de  $O_2$  et pas de  $O_1$ .

ii. Selon le principe de l'indiscernabilité des identiques<sup>36</sup> : pour tout  $x$  et  $y$ , s'il y a une propriété  $P$  telle que  $P$  est une propriété de  $x$  et pas de  $y$  (ou vice versa), alors  $x$  n'est pas identique à  $y$ .

iii. Puisque  $C_1$  et  $C_2$  sont des contextes différents, alors  $O_1$  n'est pas identique à  $O_2$ .

iv. Puisque  $Co_1$  et  $Co_2$  sont des compositeurs différents, alors  $O_1$  n'est pas identique à  $O_2$ .

v. Par conséquent, il est impossible de composer une oeuvre musicale deux fois.

La critique principale à l'encontre de cette idée de contextualisation essentielle de l'oeuvre musicale a pour ressort l'évocation des nouvelles pratiques de composition musicale : le collage de différentes oeuvres musicales, le recours à de nouvelles technologies, la composition de musique dite d'ambiance. Ce type d'oeuvre musicale ne pourrait pas être considéré de manière contextuelle mais présentationnelle (le contexte est mis entre parenthèses)<sup>37</sup>. Cette objection est néanmoins auto-réfutante : l'appel aux nouvelles technologies et aux nouvelles pratiques de composition comme base de réduction de l'oeuvre musicale à une structure sonore pure rend compte de l'importance du contexte musico-historique dans lequel une oeuvre est composée. Autrement dit, la décontextualisation supposée des oeuvres musicales actuelles est intrinsèquement liée à un contexte musico-historique particulier.

### – *L'acte de composition comme création*

D'où l'idée selon laquelle une oeuvre musicale ne préexiste pas à l'activité de composition : l'acte de composition introduit une nouvelle entité dans le monde,

---

répertoire musical de  $Co$  à  $t$ , les oeuvres composées par  $Co$  jusqu'à  $t$ , les influences musicales opérantes sur  $Co$  à  $t$ .

<sup>36</sup> Ce principe selon lequel l'identité des choses donne l'identité des propriétés ne doit pas être confondu avec sa converse, le principe des indiscernables: l'identité des propriétés donne l'identité des choses. cf. D.M Armstrong, *Universals: An Opiniated Introduction*, chap.1, Boulder, Westview Press, 1989.

<sup>37</sup> J.A Fisher & J. Potter, « Technology, Appreciation And The Historical View Of Art », in *Journal Of Art And Aesthetic Criticism*, 55/2, 1997, pp.169-185.

l'œuvre musicale. Il importe donc de distinguer la structure S/ME qui est un type structurel éternel – « un type implicite » – de l'œuvre musicale proprement dite qui est un type structurel créé – « un type indiqué ».

– Un type implicite est une structure abstraite non contradictoire, consistante<sup>38</sup>.

– Une œuvre musicale est un type indiqué : elle vient à l'existence seulement quand elle est initiée, indiquée par un acte humain intentionnel. Elle est constituée d'un type implicite complexe (S/ME) tout en n'étant pas identique à ce type implicite<sup>39</sup>.

La différence entre un type implicite et un type initié peut être comprise par analogie avec la différence entre une phrase et une déclaration :

« Nous acceptons qu'une phrase donnée puisse faire différents énoncés quand elle est proférée dans des circonstances différentes. De la même façon, nous réalisons qu'une structure sonore/structure de moyens d'exécution offre différentes structures indiquées, ou œuvres musicales, si elle est indiquée dans différents contextes musico-historiques »<sup>40</sup>.

#### – *Une identité complexe*

Aucune œuvre musicale n'est identifiable simplement par sa structure musicale concrète<sup>41</sup>. Le critère d'identité des pièces de musique doit prendre en compte la nature des œuvres musicales, historique et contextuelle. D'où la complexité du critère d'identité d'une œuvre musicale. Plusieurs éléments doivent être pris en compte : la structure musicale, l'acte créatif unique historiquement positionné, l'instrumentation particulière indiquée, le titre, le contenu d'art (les propriétés esthétiques perceptibles – grâce, cohérence, exubérance, etc. –, les propriétés artistiques imperceptibles directement – la relation de l'œuvre avec d'autres œuvres comme son originalité, son caractère révolutionnaire, etc.–, les propriétés représentationnelles, les propriétés signifiantes<sup>42</sup>).

---

<sup>38</sup> « En les appelant des “types implicites”, j'entends suggérer que leur existence est implicitement garantie quand un cadre général de possibilités est donné » J. Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.65.

<sup>39</sup> Cette idée est analysée dans une perspective générale par L.R. Baker dans « Why Constitution Is Not Identity », in *The Journal Of Philosophy*, 94/12, 1997, pp.599-621.

<sup>40</sup> J. Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.67.

<sup>41</sup> J. Levinson, *Music, Art And Metaphysics*.

<sup>42</sup> La spécification du contenu d'art est faite par J. Levinson au chapitre 9 de *Music, Art, And Metaphysics*.

– *Atouts et défauts du platonisme modéré*

Cette conception possède deux atouts non négligeables :

- Les compositeurs conservent le statut de créateur (ce qui n'était pas assuré par la théorie platoniste radicale). Les œuvres musicales ne sont donc pas éternelles : elles peuvent exister et aussi cesser d'exister.
- Les œuvres musicales sont enracinées historiquement et ne peuvent être comprises qu'en référence à leur point d'origine. Ainsi les œuvres musicales ne sont pas des objets physiques mais elles ont une certaine objectivité du fait de leur inscription dans un contexte musico-historique.

Cependant, malgré ces avantages, certains défauts demeurent. Tout d'abord, admettre l'idée selon laquelle une œuvre musicale n'est pas une structure abstraite a-temporelle n'implique pas nécessairement de faire dépendre les propriétés de l'œuvre musicale de l'identité du compositeur. La spécification du compositeur peut être un redoublement inutile et même préjudiciable. En effet, la mise en évidence des conditions de production d'une œuvre musicale – l'activité compositionnelle, le contexte musico-historique, l'instrumentation – laisse peu de place au rôle non négligeable joué par les conditions de réception. L'expérience de pensée qu'est le "scénario de fin du monde" – tous les êtres humains ont disparu – montrent effectivement que malgré la présence matérielle des objets, les œuvres d'art en général et les œuvres musicales en particulier, disparaissent en l'absence de conditions de réception adéquate<sup>43</sup>. Les propriétés essentielles d'une œuvre musicale sont donc doubles<sup>44</sup> : celles qui relèvent des conditions de production (conditions nécessaires relatives aux origines d'une œuvre) et celles qui relèvent des conditions de réception (conditions nécessaires à la survie d'une œuvre)<sup>45</sup>. Et à propos des premières, il suffit de dire qu'une œuvre musicale est simplement liée à son contexte musico-historique de création.

---

<sup>43</sup> Le caractère apparemment contre-intuitif de cete conclusion découle de plusieurs confusions. Tout d'abord, lorsque nous envisageons ce scénario, nous avons tendance à adopter le statut d'un observateur. Or, le scénario de fin du monde exclut toute présence humaine (au sens d'une impossibilité effective et logique). Ensuite, notre incapacité à désigner ces objets *per se* sans les nommer comme oeuvre (*Desire* par exemple) explique l'aspect contre-intuitif de la conclusion. Enfin, la comparaison erronée entre les oeuvres et les artefacts comme les chaises, les lecteurs de CD ou les marteaux conduit à se méprendre sur le statut des oeuvres musicales (et des oeuvres d'art en général). Les conditions de survie des types d'artefact ne sont pas homogènes. Un lecteur de CD conserve sa fonction même si les conditions d'utilisation ne sont plus satisfaisantes. Mais l'oeuvre de Bob Dylan qui était *Desire* ne subsiste pas à la disparition de l'espèce humaine quoique l'objet matériel – le CD – persiste. De même, un panneau qui interdit de stationner continue d'exister alors que l'interdiction, elle, a disparu.

<sup>44</sup> P. Lamarque, « Propriétés des œuvres et propriétés des objets », in J.-P. Cometti (dir.), *Définitions de l'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2004, pp.27-42.

<sup>45</sup> Cette idée est développée de manière similaire par N. Goodman lorsqu'il distingue la réalisation d'une oeuvre d'art de son implémentation: la réalisation concerne tout le processus de production de l'oeuvre alors que son implémentation a à voir avec son fonctionnement (ce qui rend possible sa compréhension). cf. N Goodman, *L'art en théorie et en action*, trad. par J.-P. Cometti & R. Pouivet, Paris, De l'éclat, 1996.

En outre, cette option qu'est le platonisme (radical ou modéré) s'avère peu économique d'un point de vue ontologique : cette conception implique le réalisme modal (fort ou faible), c'est-à-dire qu'elle admet des *possibilia* non actualisés (avec les types implicites qui sont des objets complets – S/ME – mais non réalisés – l'actualisation dépend de l'indication par un auteur –)<sup>46</sup>. Deux raisons peuvent être alléguées en faveur de l'élimination des *possibilia*: l'impossibilité de les nommer par un terme singulier et leur inaccessibilité épistémologique s'ils ne sont pas instanciés. Et si le débat à propos de la réalité des choses possibles est loin d'être clos, il n'en reste pas moins que le réalisme modal pose problème. Ainsi admettre une conception platoniste par rapport aux œuvres musicales suppose au moins de clarifier le présupposé en faveur des *possibilia*.

Enfin, la variété ontologique des œuvres musicales n'est pas prise en compte dans l'analyse du statut ontologique des œuvres musicales par Levinson. Considérer comme paradigme de la musique, le *Quintet pour piano et violon en mi mineur opus 16* de Beethoven, c'est choisir un certain type d'œuvre musicale, les œuvres en vue de l'exécution directe, transmises par des partitions, et présentant un caractère dense (les propriétés normatives des œuvres musicales sont très détaillées) ; c'est choisir une œuvre musicale atypique plutôt qu'exemplaire. Dès lors, la réflexion proposée par Levinson sur l'ontologie de l'œuvre musicale s'avère difficilement généralisable à l'ensemble des œuvres musicales. Comment rendre compte alors, de la diversité des œuvres musicales : des musiques à traditions orales, des improvisations musicales, de la musique dite de variété, des œuvres musicales enregistrées en studio, du karaoké, etc. ?

## B. Une ontologie immanentiste d'accueil

Revenons aux trois intuitions qui constituent le point de départ des deux conceptions descriptivistes qui viennent d'être analysées :

- 1) Les œuvres musicales sont des entités abstraites car multiples.
- 2) Les œuvres musicales sont créées.
- 3) Un abstracta ne peut être créé.

À mon avis, la proposition (1) est incorrecte et mérite d'être repensée. En effet, toutes les œuvres musicales ne sont pas multiples. Si l'on considère les improvisations musicales, il semble que celles-ci fonctionnent comme les œuvres picturales : elles sont singulières. De plus, les œuvres musicales auxquelles on a accès premièrement par un enregistrement (la musique de variété, rock, etc.) vont à l'encontre de l'idée selon laquelle une différence qualitative entre les instances de l'œuvre ne compte pas, c'est-à-

---

<sup>46</sup> F. Nef, « La métaphysique du réalisme modal : Régression ou enjeu véritable ? », in *Revue Internationale de Philosophie*, 51/200, 1997, pp.231-250.

dire ne met pas en péril l'identité de l'œuvre. Lorsque j'achète l'album *Blood Sugar Sex Magic* des Red Hot Chili Peppers, j'attends d'avoir une copie exacte de l'original et non un enregistrement différent qualitativement. L'identité qualitative des enregistrements est un réquisit indépassable. Par ailleurs, le caractère multiple d'une oeuvre musicale n'implique pas son statut d'abstracta. La conception immanentiste permet de résoudre ce problème. Ce qui conduit à la dissolution du problème ontologique de la création artistique et du problème épistémologique de l'accès aux abstracta.

La contestation de cette liste d'intuitions premières modifie donc le point de départ de la recherche. Les difficultés ne sont pas là où on les pense. La difficulté première pour une ontologie descriptive vient d'un constat contradictoire, l'unité des oeuvres musicales et leur diversité :

- *J'attends l'amour* de Jenifer, *Mercedes Benz* de Janis Joplin, la musique bretonne traditionnelle jouée par Roland Beker, les *Variations Goldberg* de Bach, *After The Goldrush* de Neil Young, telle improvisation de Django Reinhardt sont toutes des œuvres musicales.

- Mais elles ont des fonctionnements différents : certaines sont singulières, d'autres non, et celles qui sont multiples permettent ou non une différence qualitative entre leurs occurrences.

Mon objectif est d'argumenter en faveur de l'idée selon laquelle il n'y a pas de différence basique entre les œuvres musicales : ce sont toutes des particuliers concrets substantiels. Pour autant, une investigation à propos du statut ontologique des œuvres musicales suppose de ne pas réduire le champ d'étude à un seul type de musique (le plus couramment la musique classique) et de révéler les spécificités ontologiques musicales. C'est donc une théorie ontologique non uniforme que je vais défendre. Ce qui motive ce choix est simple: cette version permet de concilier les deux constats présentés ci-dessus sans les réduire à une peau de chagrin.

### – *Nature commune*

Une œuvre musicale a pour mode d'existence d'être une entité :

- 1) *Particulière et non pas universelle* : une oeuvre musicale possède une « manière d'être musicale ». Mais cette « manière d'être musicale » doit être instanciée ; c'est une condition d'existence<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Il s'agit donc de lier le principe du réalisme (l'existence des universaux), le principe de l'instanciation (pour chaque universel U, il existe au moins un particulier tel qu'il est U) et le rejet des particuliers simples (un particulier sans considération de ses propriétés est une abstraction ; pour chaque particulier x, il existe au moins une propriété P tel que x est P). Ainsi, la particularité et l'universalité sont inséparables: les universaux ne sont rien sans les particuliers et inversement. On peut et on doit distinguer la



- 2) *Physique et concrète* : c'est un artefact humain et non une entité mentale, artefact qui ne s'identifie pas à sa structure sonore abstraite.
- 3) *Issue d'une action intentionnelle* : le compositeur, le musicien-interprète, l'improvisateur, le producteur, etc.

L'intuition (1) est donc contestée en prenant appui sur une conception immanentiste: seule telle œuvre musicale – qui est une entité individuelle concrète – existe ; ce qui fait de telle œuvre musicale ce qu'elle est, sa manière d'être, n'est pas séparé et ne subsiste pas en dehors de la chose elle-même. Par exemple, la chanson que j'écoute *The Logical Song* de Supertramp possède une manière d'être particulière, celle d'être *The Logical Song* avec des propriétés spécifiques (avoir été produite en 1979, parler de l'histoire d'un homme qui regrette la liberté de l'enfance, être jouée par un piano électrique Wurlitzer, etc...) ; l'ensemble des propriétés qui fait de *The Logical Song* l'œuvre qu'elle est ne subsiste pas indépendamment de cette œuvre particulière que j'écoute<sup>48</sup>. Une œuvre musicale n'est donc pas une entité universelle abstraite mais particulière concrète.

Par conséquent, *Le Carnaval de Vienne* de Schumann n'est rien d'autre que ses exécutions musicales particulières (en direct ou enregistrées). De même, *Grace* de Jeff Buckley n'est que l'ensemble des enregistrements audibles qui sont cette œuvre (CD, diffusion à la radio, vinyle, cassette, etc.).

### – *En faveur du contextualisme*

Le contextualisme esthétique est la thèse selon laquelle le contexte de production d'une œuvre musicale ne peut être mis entre parenthèses : une œuvre musicale est un artefact historiquement déterminé. Une analogie avec le langage permet de saisir précisément ce que l'on entend par contextualisme. Le sens d'une énonciation (« Il y a un chien ») par un sujet S dans les circonstances spatio-temporelles (s-t) est irréductible à l'énoncé *Il y a un chien*. La signification dépend en partie de l'acte d'énonciation : ce ne sera pas la même chose de dire *Il y a un chien* lorsqu'on a peur des chiens ou au contraire si on a une affection toute particulière pour ces animaux, si je viens d'entendre à la radio qu'il y a eu une attaque mortelle d'un individu par un chien ou si je cherche à entrer par effraction dans une maison... De même, le sens d'une œuvre musicale ne peut être appréhendé qu'en contexte : les *Sonates pour piano opus 2* de Brahms (1852),

---

particularité d'un particulier et ses propriétés. Mais c'est une distinction sans relation. Et s'il y a victoire de la particularité (seuls les particuliers peuvent agir), les particuliers n'agissent seulement qu'en vertu de leur manière d'être. cf. D.M Armstrong, *Universals and Scientific Realism, vol.1*, London, Cambridge University Press, 1978, p.115.

<sup>48</sup> Cette idée renvoie à la conception frégréenne de la fonction : la fonction consiste en une entité insaturée qui a besoin d'être complétée par un argument. Ainsi, si les propriétés relèvent du même règne ontologique que les objets, elles en diffèrent par leur incomplétude.

oeuvres de jeunesse, marquent une profonde influence de Liszt ; par contre, si Beethoven avait écrit la même structure sonore, l'oeuvre n'aurait pas eu cette propriété stylistique ; elle aurait été visionnaire, ce que n'est pas l'oeuvre de Brahms. La sonate imaginaire de Beethoven et celle de Brahms sont deux oeuvres distinctes.

Mais alors comment expliquer la force du littéralisme (la thèse anti-contextualiste dont les formes principales sont le structuralisme<sup>49</sup>, l'empirisme<sup>50</sup> et le formalisme<sup>51</sup>) ? Voici les deux principes appliqués à tout questionnement sur l'identité musicale :

- le système philosophique doit préserver le principe logique de l'indiscernabilité des identiques<sup>52</sup>.
- le système philosophique doit préserver les intuitions véhiculées à travers la pensée, la pratique, le discours ordinaire à propos de la musique.

L'énigme au coeur du problème de l'identité musicale est le cas des oeuvres musicales jumelles. Soit un compositeur Co qui crée une oeuvre musicale o avec une structure sonore S, dans le contexte de production C ; et un autre compositeur Co' qui crée une oeuvre musicale o' avec une structure sonore S, dans le contexte de production C'. Il s'agit de savoir si les deux oeuvres musicales sont identiques ou différentes, c'est-à-dire s'il y a une oeuvre ou deux oeuvres. La question est donc : o' est-elle identique à o ? De prime abord, il semble bien que oui : o et o' sont la même oeuvre car elles ont la même structure sonore. Toutefois, lorsqu'on considère de manière concrète (à partir d'exemples) cette énigme, nous avons l'intuition que o et o' sont deux oeuvres différentes. Il en est de même pour la littérature : d'un point de vue abstrait, l'identité orthographique semble suffire pour caractériser l'identité d'une oeuvre littéraire, mais dès que l'on considère des cas particuliers (réels ou fictifs<sup>53</sup>), l'identité d'un livre se complexifie.

Le principe logique peut-il décider, départager entre ces deux intuitions (les perspectives abstraite et concrète) ? Apparemment, il tend à renforcer la première intuition : puisque o et o' ont la même structure sonore, elles sont indiscernables. Toutefois, l'indiscernabilité concerne l'ensemble des propriétés de l'entité en question. Deux problèmes se posent :

a) Quelles sont les propriétés à prendre en compte : les propriétés essentielles uniquement ou encore les propriétés accidentelles ? Dans le second cas, o et o' ne sont pas identiques. Dans le premier cas, une question subsiste :

---

<sup>49</sup> L'identité de l'oeuvre repose sur sa structure (perceptible ou non).

<sup>50</sup> Les propriétés physico-phénoménales (qualités perceptibles) déterminent l'identité de l'oeuvre.

<sup>51</sup> La forme manifeste de l'oeuvre constitue l'élément décisif pour la question de son identité.

<sup>52</sup> Pour l'explicitation de ce principe, voir page 20.

<sup>53</sup> Voir la nouvelle de Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur de Don Quichotte » dans *Fictions*, trad. P. Verdoye, Ibarra et R. Caillois, Paris, Gallimard, 1965.

b) Si ce ne sont que les propriétés essentielles (version forte du principe de l'indiscernabilité des identiques), cela exclut-il automatiquement les propriétés extrinsèques ? Si les propriétés essentielles sont intrinsèques, alors o et o' sont identiques ; sinon, o et o' sont deux oeuvres différentes.

Il importe donc de se concentrer sur la question b) qui s'inscrit dans le contexte d'interprétation le plus strict du principe logique. L'exclusion des propriétés extrinsèques repose sur l'idée suivante : seules les propriétés intrinsèques sont réelles ; les propriétés extrinsèques sont des simili-propriétés. Pour échapper à l'objection littéraliste, il faut donc établir la réalité des propriétés extrinsèques : l'ensemble des propriétés réelles n'est pas équivalent à l'ensemble des propriétés intrinsèques réelles ; autrement dit, une propriété réelle n'est pas nécessairement intrinsèque. Considérons tout d'abord la distinction entre propriété intrinsèque et propriété extrinsèque. Une propriété intrinsèque est une propriété interne : le fait qu'un objet la possède dépend entièrement de ce que l'objet est en lui-même et de rien d'autre. Pour savoir si un objet x a la propriété F intrinsèquement ou pas, deux questions se posent<sup>54</sup> : x possède-t-il F uniquement en vertu de ce qu'est x ? x possède-t-il F en vertu au moins partiellement, de la manière dont x est relié à d'autres entités ? Kim définit ainsi une propriété intrinsèque<sup>55</sup> : F est une propriété intrinsèque d'une entité x si et seulement si x peut avoir F dans une condition d'isolement entier (aucun objet contingent distinct ne coexiste à x). À cela, Lewis objecte que l'isolement n'est pas une propriété intrinsèque. Ainsi, une propriété intrinsèque peut être possédée par l'objet qu'il soit isolé ou non, mais ce n'est pas l'isolement de l'objet qui fait qu'il possède cette propriété intrinsèque<sup>56</sup>. Par contraste, une propriété extrinsèque est une propriété non intrinsèque : x a la propriété G en vertu de la relation R que x a avec quelque entité distincte. Mais cette distinction entre intrinsèque/extrinsèque ne coïncide pas avec les distinctions essentiel/accidentel et réel/non réel.

Les arguments en faveur du contextualisme sont multiples. Tout d'abord, la signification d'une même forme musicale varie suivant les contextes de production : un crescendo, un accord de septième de dominante ou une cadence plagale n'auront pas la même signification si c'est une symphonie de Mozart, un opéra de Wagner, ou une pièce de Debussy. Et on peut étendre ce principe à la structure sonore en général. De plus, séparer l'oeuvre de son contexte, la concevoir de manière indépendante et ainsi considérer les propriétés contextuelles comme accidentelles, aboutit au déconstructionisme : l'idée selon laquelle l'oeuvre a un sens illimité et que l'interprétation est un libre jeu ouvert<sup>57</sup>. Ensuite, la réduction de l'oeuvre musicale à ses

---

<sup>54</sup> R. Francescotti, « How To Define Intrinsic Properties », *Noûs*, 1999, vol.33, n°4, p.590-609.

<sup>55</sup> J. Kim, « Psychophysical Supervenience », *Philosophical Studies*, 1982, vol.41, p.51-70.

<sup>56</sup> R. Langton & D.Lewis, « Comment définir l'intrinsèque ? », *Revue de métaphysique et de morale*, 2002, n°4.

<sup>57</sup> Cela aboutit à la négation de normes pour le discours critique (expert ou non) et à l'élimination de

propriétés intrinsèques ne rend pas compte de la considération particulière accordée à la musique (et à l'art en général) : "abstraits de leur contexte humain, les objets d'art ne requièrent pas plus notre attention que ne le font les formes ou les modèles naturels, et leur potentiel de signification n'est pas plus étendu"<sup>58</sup>. En outre, l'art contemporain suppose de prendre en compte les propriétés contextuelles comme essentielles. En effet, tout le monde a entendu dire à propos de 4''33 de John Cage : "J'aurai pu le faire" ou même "Je l'ai fait avant lui". Mais cette oeuvre (antérieure ou postérieure) n'aurait pas eu le même sens que celle de Cage, fruit d'un travail d'élaboration précis et située historiquement.

Par ailleurs, l'anti-contextualiste ne peut expliquer les phénomènes d'allusions, de citations, de parodies, de satires, de variations, de rejets, d'hommages<sup>59</sup>. L'emprunt musical n'est pas un emprunt ordinaire : si j'emprunte un livre à la bibliothèque, le livre ne change pas de nature (il reste toujours le même) alors que la mélodie, l'harmonie ou la structure sonore globale changeront de signification en s'insérant dans un nouveau contexte, même si celui-ci n'influe en rien sur leur identité formelle<sup>60</sup>. Enfin, l'appréhension d'une oeuvre musicale indépendamment de ses propriétés contextuelles est possible et peut même être source d'expériences réussies. Pour autant, seule la prise en compte de sa dimension historique permet d'appréhender l'oeuvre complètement et dans sa spécificité, comme oeuvre musicale : « l'approche aveugle d'une oeuvre, c'est-à-dire sans aucune perspective contextuelle ou cognitive, peut parfois être amusante ou procurer une riche expérience, mais l'oeuvre n'est pas alors approchée *en tant qu'oeuvre d'art*, comme résultant d'une activité expressive, communicationnelle et symbolique »<sup>61</sup>. Le contexte de production est donc essentiel pour résoudre le problème de l'identité musicale.

### – Critère d'identité d'une oeuvre musicale : physique et intentionnel

Une oeuvre musicale a un statut physique et public. Toutefois, l'identité d'une oeuvre musicale ne repose pas uniquement sur un critère physique : elle est aussi

l'idée d'une objectivité dans le débat esthétique : il n'y a pas d'interprétations correctes ou incorrectes de l'oeuvre musicale.

<sup>58</sup> J. Levinson, « Le contextualisme esthétique », *Esthétique Contemporaine*, textes réunis par J-P. Cometti, J. Morizot & R. Pouivet, Paris, Vrin, 2005, p.454.

<sup>59</sup> Voir par exemple le cas de *Purple Haze* de Jimmy Hendrix avec les emprunts très différents du Quatuor Kronos, de Nigel Kennedy ou de Frank Zappa.

<sup>60</sup> « Quand une compagnie de bois de charpente détruit des hectares de forêt dans le Kalimantan, la compagnie s'empare des arbres, et l'Indonésie les a perdus. Mais quand un compositeur américain écrit un concerto dans le mode pelog, l'Indonésie n'a rien perdu. Les seuls perdants, c'est nous, dans la mesure où nous nous montrons incapables d'identifier les différences qu'introduit le changement de contexte entre les "emprunts" américains et les originaux indonésiens » Marc Perlman cité par Daniel Charles in « Le pêle-mêle de Protée », *Musiques nomades*, Paris, Éditions Kimé, écrits réunis et présentés par Christian Hauer, 1998, p. 24.

<sup>61</sup> J. Levinson, « Le contextualisme esthétique », *Esthétique Contemporaine*, textes réunis par J-P. Cometti, J. Morizot & R. Pouivet, Paris, Vrin, 2005, p.457.

intentionnelle. C'est à partir d'une réflexion à propos de la genèse des œuvres musicales que l'on peut comprendre la connexion entre critère d'identité physique et critère d'identité intentionnelle. Une œuvre musicale est un artefact humain et non un effet naturel<sup>62</sup> : c'est l'œuvre d'un art de faire. Un artefact est un objet produit intentionnellement d'origine humaine.

Les intentions du producteur de l'œuvre musicale sont de deux types : catégoriales ou spécifiques. Elles portent sur les propriétés constitutives de l'œuvre – le type d'objet (une œuvre musicale en tant qu'espèce d'œuvre d'art<sup>63</sup>), son fonctionnement (une œuvre-interprétation, une œuvre-enregistrement, une œuvre-en-acte<sup>64</sup>), sa signification (exprimer la tristesse, représenter la condition humaine, etc.), sa structure (mélodique, harmonique, rythmique, etc.) –, et sur ses propriétés accidentelles (ornementation, reprise, jeu de scène, etc.).

L'affirmation de l'identité intentionnelle d'une œuvre musicale n'implique pas sa dématérialisation : l'impossibilité pour la musique d'exister hors de la sphère de l'intentionnalité humaine n'implique pas l'immatérialité des œuvres musicales. Une autre objection courante à l'encontre de l'hypothèse intentionnelle est la suivante : il n'est pas nécessaire que les intentions du compositeur soient pertinentes à l'égard des propriétés sémantiques de l'œuvre musicale. Les conventions publiques suffiraient pour déterminer le sens d'une œuvre musicale<sup>65</sup>.

Contre l'anti-intentionnalisme, je soutiens l'idée selon laquelle les intentions artistiques peuvent être, au moins partiellement, déterminantes vis-à-vis des propriétés sémantiques de l'œuvre : la signification d'une œuvre musicale n'est concevable que si l'œuvre musicale est reliée à l'activité intentionnelle d'un agent qui a créé cette œuvre dans un contexte donné. Contre l'intentionnalisme actuel radical – thèse selon laquelle les propriétés sémantiques d'une œuvre musicale sont fixées par les intentions actuelles de l'auteur en créant son œuvre<sup>66</sup> –, il importe de reconcevoir la référence à ces intentions : le contenu sémantique de l'œuvre musicale est déterminé par des intentions hypothétiques qu'un auditeur compétent et éduqué attribue à l'auteur actuel ou hypothétique<sup>67</sup>. Ainsi, la correction de l'attribution des propriétés sémantiques à une œuvre ne repose pas sur la correspondance avec les intentions sémantiques actuelles de l'auteur, mais sur le fait qu'elle donne la meilleure explication, la meilleure rationalisation de ce qu'est l'œuvre.

---

<sup>62</sup> Aristote, *Physique*, II, 192b, trad. P. Pellegrin, Paris, Flammarion, 2000.

<sup>63</sup> L'intention de faire une œuvre d'art peut être plus ou moins explicite. Par exemple, l'intention dans laquelle est créé le "raga" indien est principalement rituelle, mais cela ne signifie pas que toute préoccupation artistique soit absente de sa réflexion. Plusieurs intentions peuvent donc coexister.

<sup>64</sup> L'analyse de ces fonctionnements divers sera fait ensuite.

<sup>65</sup> M.C Beardsley & W. Wimsatt, « L'illusion de l'intention », in D. Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004.

<sup>66</sup> L'interprétation d'une œuvre musicale requiert donc la prise en compte de ces intentions actuelles.

<sup>67</sup> A. Nehamas, « The Postulated Author : Critical Monism As A Regulative Ideal », in *Critical Inquiry*, 8/1, 1981, pp.133-149.

De l'insuffisance du critère physique découle deux conséquences importantes. D'une part, des œuvres musicales peuvent être différentes même si elles ont une structure musicale identique. La *Symphonie en do mineur n°5 opus 67* (allegro con brio, premier mouvement) de Beethoven, la musique rap *Enjoy Yourself* de A+, et la chanson de variété française *La Pince à linge* de Francis Blanche ont toutes la même structure musicale générale. Il est pourtant possible de les distinguer : la *Symphonie n°5* a un caractère révolutionnaire et est pleine de puissance, la chanson de Blanche qui est une parodie de la symphonie, se veut humoristique, et celle du groupe A+ est une simple musique de fête légère et rapide. D'autre part, deux œuvres musicales ne sont pas nécessairement différentes même si elles possèdent une structure musicale différente. Prenons par exemple le *Kan ha diskan* (musique bretonne traditionnelle). C'est un chant a capella très rythmé qui peut être interprété différemment selon le style de danse : le style gavotte, fisel ou plinn ; les interprétations musicales du *Kan ha diskan* peuvent être très différentes du point de vue de la structure musicale même si c'est bien la même œuvre qui est interprétée<sup>68</sup>.

En résumé, toute œuvre musicale 1) en tant que particulier concret, est indépendante ontologiquement de son auteur (il peut être unique ou multiple, connu ou inconnu) 2) en tant qu'artefact, dépend causalement d'un auteur<sup>69</sup> et 3) dépend épistémologiquement d'une compréhension intentionnelle. La distinction ontologique entre les œuvres musicales et par là les différences de critère d'identité de ces œuvres repose sur la spécificité de leur mode de fonctionnement. Ce mode de fonctionnement est caractérisé par les conditions de production et de réception de l'œuvre musicale considérée. Or, il est possible de distinguer trois espèces de fonctionnement typique des œuvres musicales :

- 1) L'œuvre-interprétation : elle peut être interprétée en plusieurs endroits au même moment et est accessible à travers ses exécutions particulières correctes.
- 2) L'œuvre-enregistrement : elle suppose d'être un enregistrement et est accessible à travers l'enregistrement original et ses copies.
- 3) L'œuvre-en-acte : elle est une performance musicale unique localisée spatio-temporellement et est accessible à travers cette instance unique.

---

<sup>68</sup> Chaque interprétation performative du *Kan ha diskan* est une entité à part entière car complètement déterminée du point de vue de sa manière d'être. Mais chacune de ces interprétations a la même nature (le *Kan ha diskan*) laquelle comprend un ensemble de propriétés normatives (cette idée sera analysée dans les pages suivantes). De même, chaque homme est un individu à part entière possédant une identité personnelle. Mais chaque homme a la même nature, celle d'être un homme et non un singe ou un oiseau.

<sup>69</sup> Cette dépendance causale signifie que l'œuvre musicale a pour source ontologique un auteur (unique ou multiple, connu ou inconnu) : l'œuvre musicale n'aurait pu commencer à exister si l'auteur n'avait pas existé.

– *L’oeuvre-interprétation*

Son fonctionnement est le suivant : c’est une entité non singulière en ce qu’elle peut être interprétée<sup>70</sup> de manière multiple. Par exemple, *Didon et Enée* de Purcell est jouée à Chelsea en 1689, à Bangkok le 24 Avril 2007 et au même moment à Rennes. De plus, une œuvre-interprétation possède une manière d’être spécifique : elle est constituée d’une structure musicale de spécifications normatives et non normatives, créées dans le contexte musico-historique par un auteur A<sup>71</sup>. Cette structure est pour l’action, c’est-à-dire en vue d’une interprétation musicale. Ainsi, une œuvre-interprétation a pour condition de production un compositeur (situé dans un contexte spécifique) et au moins un musicien-interprète, et pour condition de réception au moins une exécution directe ou enregistrée<sup>72</sup>.

La distinction entre les spécifications normatives et non normatives de l’œuvre permet de rendre compte de la distinction entre les exécutions musicales d’une même œuvre: interprétations correctes et incorrectes de l’oeuvre. Seules les interprétations correctes sont des instances de l’œuvre. Les propriétés normatives sont des prescriptions conditionnelles pour l’interprétation musicale performative : « Si vous avez l’intention d’exécuter cette œuvre, il faut faire ceci et cela ». Ces propriétés sont transmises soit oralement, soit au travers d’une partition, soit au moyen d’une exécution musicale modèle.

Une oeuvre-interprétation a un degré de densité plus ou moins grand. Elle est dense si elle a un contenu très détaillé. Ainsi, le *Concerto pour piano n°23* de Mozart s’avère beaucoup plus détaillé du point de vue mélodique, rythmique, harmonique, instrumental, qu’une pièce comme *Jeux Vénitiens* de Lutoslawski sans barres de mesure, des rythmes libres et une durée approximative pour les différents instruments (timbres)<sup>73</sup>. Toutefois, on peut remarquer que même les œuvres denses présentent toujours un déficit de contenu par rapport aux exécutions riches en informations acoustiques : une interprétation de telle pièce implique d’une part le respect des prescriptions mais d’autre part des choix par rapport aux aspects indéterminés de l’œuvre (les cadences, le tempo, l’instrumentation, les ornements, les reprises, etc.). À l’inverse, une œuvre qui possède un petit nombre de propriétés déterminantes quant à son identité laisse une plus grande liberté au musicien : les détails de l’exécution sont le plus souvent interprétatifs et peu sont constitutifs de l’œuvre. Les standards de Jazz sont des exemples d’œuvres musicales fines. Par ailleurs, le cas de la musique aléatoire est

<sup>70</sup> Il s’agit de l’interprétation performative (faite par un musicien-interprète) et non de l’interprétation descriptive (faite par un critique-interprète).

<sup>71</sup> A est l’auteur impliqué de l’œuvre-exécution, c’est-à-dire sa source ontologique.

<sup>72</sup> Par exemple, les expériences de musique concrète par Pierre Schaeffer en avril 1948 dans le studio d’Essai de Radio-Paris sont gravées directement sur disques 78 tours.

<sup>73</sup> U. Michels, *Guide illustré de la musique*, trad. J.Gribenski & G.Léothaud, Paris, Fayard, 1995, p.549.

d'être par définition une œuvre fine. Par exemple, *Klavierstück XI* de Stockhausen est composée de 19 cellules musicales qui sont notées de façon irrégulière sur une feuille, l'interprète en choisit une au hasard, la fin de la cellule précise un tempo, une nuance et une attaque que le pianiste doit prendre en compte pour l'exécution d'une autre cellule prise au hasard.

Mais qu'est-ce qui fait que plusieurs interprétations différentes et uniques sont tout de même des exécutions d'une même œuvre ? À quoi reconnaît-on qu'une interprétation est correcte ou incorrecte ? Est-ce la même chose de parler d'exécution correcte, incorrecte et d'exécution authentique, inauthentique ? La question de la rectitude d'une interprétation diffère de la question de sa valeur esthétique : il ne s'agit pas de déterminer la meilleure exécution de telle œuvre ni de préciser les critères d'évaluation pour un tel jugement de valeur mais seulement de mettre en évidence les conditions nécessaires pour qu'une exécution compte comme instance d'une œuvre musicale particulière. Une interprétation performative correcte n'est pas un substitut de l'œuvre-interprétation mais *cette* œuvre. Lorsqu'on entend une interprétation correcte de la *Sonate pour violon n°1* de Bach par Isaac Stern, on entend l'œuvre. Mais que faut-il pour qu'une exécution musicale soit l'œuvre ? Deux conditions peuvent être dégagées<sup>74</sup> :

1. un degré approprié de correspondance entre l'exécution et les éléments constitutifs de l'identité de l'œuvre, et
2. l'intention du musicien de suivre la plupart des instructions spécifiées dans l'œuvre (une instance d'une œuvre musicale ne se réduit pas à une simple occurrence ayant toutes les propriétés acoustiques normatives spécifiées). On ne peut donc pas interpréter correctement une œuvre par inadvertance.

### – *L'œuvre-enregistrement*

Certaines œuvres musicales ne sont pas créées pour l'exécution (en direct ou en studio) mais pour la production d'un disque comme par exemple l'album *La religieuse* de George Brassens ou *Harvest* de Neil Young. Dans ce cas, l'enregistrement n'est pas un moyen pour entendre les exécutions mais l'œuvre elle-même. L'œuvre-enregistrement ne se transmet pas au moyen d'une exécution : elle se communique à travers des copies, c'est-à-dire des reproductions strictes du montage.

Une œuvre-enregistrement a dès lors le même statut qu'un film. L'enregistrement est l'œuvre dans les deux cas : l'œuvre est ce qui est entendu quand on écoute le CD ou ce qui est vu quand on regarde un film. Par ailleurs, l'œuvre est une construction à

---

<sup>74</sup> S. Davies, *Musical Works and Performances*, Oxford, Clarendon Press, 2004, p.5.



auteur multiple. Pour la musique sur bande, l'auteur multiple comprend le compositeur, les musiciens, les ingénieurs du son, le diffuseur, etc. Il en est de même pour le cinéma : les scénaristes, acteurs, techniciens, metteurs en scène, réalisateurs, producteurs, etc., interviennent tous dans la création d'un film. En outre, l'enregistrement musical ou cinématographique vise la multiplicité de l'identique : il préserve la singularité d'une séquence tout en garantissant la possibilité de faire l'expérience de cette séquence à de multiples reprises.

Néanmoins, nombreux sont ceux qui contesteraient la prise en compte de ce type de musique : ce n'est pas de la « vraie » musique ; la vraie, elle, se joue, s'interprète, se vit par le(s) musicien(s) et auditeurs, etc. Rien de tout cela avec les enregistrements : un CD ne peut pas être une oeuvre musicale tout simplement parce qu'il n'y a aucune action musicale (jouer devant un public ou dans un studio) qui est en train de se faire ! Ce que j'appelle les oeuvres-enregistrements ne seraient donc pas au sens propre des oeuvres musicales :

« La composition sur bande n'est pas de la musique parce que c'est par essence quelque chose d'autre que la musique telle qu'elle a été traditionnellement comprise »<sup>75</sup>.

La composition sur bande, bien qu'elle sonne comme la musique, ne fait pas partie de la catégorie «œuvre musicale».

Toutefois cette thèse est contestable : les œuvres musicales ne sont pas nécessairement des œuvres décrites par des partitions dont les occurrences sont des exécutions particulières de ces partitions. La musique sur bande, bien qu'elle ne se conforme pas au modèle classique, est de la musique. Pour autant, les œuvres-enregistrements sont ontologiquement distinctes des œuvres-interprétations : elles ont un mode d'existence particulier. La différence entre ces deux espèces d'œuvre musicale que sont la musique en vue d'une interprétation et la musique sur bande réside dans la manière de concevoir l'œuvre par rapport à l'enregistrement et aux musiciens :

- L'enregistrement d'une œuvre-interprétation a pour fonction de témoigner, de conserver l'œuvre musicale – cette œuvre préexiste à son enregistrement.
- À l'inverse, pour la musique sur bande, l'enregistrement est l'œuvre, l'œuvre est l'enregistrement ; elle n'existe pas avant son enregistrement<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> L. Ferguson, « Tape Composition : An Art Form In Search Of Its Metaphysics », in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42/1, 1983, pp.17.

<sup>76</sup> P. Gracyk dans *Rythm and Noise* insiste sur cette spécificité ontologique de la musique rock sur bande. La musique rock, qui recouvre plusieurs styles (pop, art progressif, alternatif, expérimental, blues, métal, punk,...) est une espèce distincte de musique requérant une explication ontologique qui diffère de celle proposée pour la musique classique exécutable. La musique rock ne se conforme pas au modèle exécutable/exécution : les œuvres musicales rock doivent être comprises largement comme des enregistrements.

De là, il s'ensuit que les musiciens ont un rôle différent : alors que pour les œuvres-interprétations les musiciens réalisent l'œuvre, pour les œuvres-enregistrements les musiciens fournissent seulement des moyens en vue de la réalisation de l'œuvre<sup>77</sup>.

Le fonctionnement d'une œuvre-enregistrement se distingue par quatre caractéristiques :

- Une œuvre-enregistrement est une entité concrète mais non singulière puisqu'elle permet un enregistrement multiple.

- Une œuvre-enregistrement est constituée d'une structure d'évènements sonores enregistrés dans le contexte C par un auteur multiple et des intervenants techniques. Elle a donc pour condition de production un auteur multiple (situé dans un contexte spécifique) comprenant un producteur, un ou plusieurs compositeurs, des musiciens et aussi des techniciens.

- Elle a pour condition de réception un enregistrement : l'œuvre musicale est l'enregistrement.

- C'est un ensemble dense de symboles auditifs, c'est-à-dire que la distinction entre les traits constitutifs et les traits contingents perd tout sens. La duplication de l'œuvre-enregistrement est néanmoins possible, mais ce n'est pas une duplication notationnelle (au sens goodmanien).

Et puisque l'œuvre-enregistrement n'est rien d'autre que ses enregistrements, ce que l'on considère ordinairement comme une exécution d'une œuvre-enregistrement (par exemple, lorsqu'on assiste à un concert de Patti Smith après la sortie de son dernier album) ne compte pas comme une instance de l'œuvre. Cette exécution musicale fonctionne plutôt comme une variation sur l'œuvre-enregistrement : un passage fonctionne comme une variation sur t quand v réfère à t d'une certaine façon et seulement dans ce cas. Il doit exemplifier littéralement les caractéristiques partagées exigibles du thème, exemplifier métaphoriquement les caractéristiques contrastantes exigibles du thème et y référer à travers ces caractéristiques<sup>78</sup>. Ces exécutions musicales ont d'ailleurs elles-mêmes un autre statut : celui d'œuvres-en-acte.

Parmi les œuvres-enregistrements, certaines relèvent de la musique de masse comme par exemple la chanson *Macarena* de Los del Río que l'on peut entendre jusqu'au Népal ! Or, la musique de masse a un mode d'existence spécifique<sup>79</sup> ; x est une œuvre musicale de masse si et seulement si c'est :

- 1) une œuvre-enregistrement à instances multiples,

---

<sup>77</sup> « La différence ne consiste pas dans le fait qu'un compositeur utilise une technologie électronique alors que l'autre non, mais dans le fait qu'un compositeur utilise la technologie dans le but d'exclure l'exécutant alors que l'autre l'utilise pour donner le matériau de l'exécution » S. Davies, *Musical Works And Performances*, p.29.

<sup>78</sup> Je reprends ici l'analyse goodmanienne d'une variation. cf. N. Goodman, *Reconceptions en philosophie dans d'autres arts et dans d'autres sciences*, trad. J-P Cometti & R. Pouivet, Paris, PUF, 1994, p71.

<sup>79</sup> N. Carroll, « The Ontology Of Mass Art », in *JAAC*, 55/2, 1997, pp.187-199.

- 2) une oeuvre produite et distribuée par des technologies de masse,
- 3) une oeuvre dont la production implique que l'oeuvre soit accessible avec un effort cognitif minimal pour le plus grand nombre d'auditeurs non formés.

La musique de masse présuppose et implique peu de compétences particulières et pas de connaissance culturelle particulière: une musique de masse propose le plus souvent tous les éléments nécessaires à sa compréhension. La musique de masse est mondiale du fait de sa diffusion géographique manière massive. Elle est aussi cosmopolite car elle dépasse les cloisonnements culturels locaux et nationaux ainsi que ceux relatifs aux classes sociales, d'âge, de genre. D'où l'apparition des phénomènes suivants : 1) l'adaptation possible des oeuvres en de multiples langues comme le tube des Beatles *Yesterday* qui a fait l'objet de multiples reprises, 2) les musiques de coproduction rassemblant des auteurs, musiciens, chanteurs, techniciens et capitaux de divers pays, 3) les repiquages de thèmes, sonorités, rythmes, timbres, mélodies issus de la musique populaire traditionnelle ou classique des différentes aires culturelles. La musique de masse est enfin intégrante : il s'agit de rallier un public large et populaire, de s'adresser « au plus grand nombre ». L'activation d'une chanson comme *My Heart Will Be Go On* (un des titres du film *Le Titanic*) ne requiert pas de l'auditeur qu'il connaisse l'anglais ni qu'il puisse traduire les paroles de la chanson ou encore qu'il maîtrise certaines formes musicales; la mélodie est facile à retenir, l'orchestration "naturelle", les émotions exprimées simples et "universelles" – l'amour et la tristesse –, la pulsation constante.

Mais cette facilité cognitive des oeuvres musicales de masse signifie-t-elle que ce type de musique « ne vaut rien » ? Le réflexe répulsif envers l'art de masse en général se cristallise particulièrement autour de la musique de masse: ce type de musique est pensé comme corrupteur et liquidateur tout à la fois de la musique noble, de l'Art avec un grand A et aussi de l'esprit de l'auditeur. La musique de masse ne serait qu'une forme inférieure de musique, une musique dégradée :

« Tout semble opposer la culture des cultivés à la culture de masse : qualité à quantité, création à production, spiritualité à matérialisme, esthétique à marchandise, élégance à grossièreté, savoir à ignorance »<sup>80</sup>.

Pourtant, à y regarder de plus près, on se rend compte qu'il n'y a pas de commune mesure entre le courant anarchiste de la chanson française avec Georges Brassens et Léo Ferré et les chansons à l'eau de rose de Jenifer, entre *Close to the Edge* de Yes et les plaintes de Kyo! La dynamique de la musique de masse repose sur la contradiction

---

<sup>80</sup> E. Morin, *L'esprit du temps*, Paris, A. Colin, 1962-2008, p.30.

individualisation/standardisation<sup>81</sup>. Cela permet de comprendre que parmi la musique de masse, il y ait non seulement des médiocrités mais aussi des oeuvres intéressantes, fortes et réussies.

En refusant une définition évaluative de la musique de masse, je n'ai pas pour but d'exalter ce type de musique. Il s'agit simplement de ne pas confondre la caractérisation d'un mode de fonctionnement (ici la musique de masse) et l'évaluation (négative ou positive) d'une oeuvre musicale. Plus simplement, on peut remarquer que du fait d'un accès cognitif extrêmement aisé à la musique de masse, la valeur cognitive de ce type d'oeuvre est réduite<sup>82</sup>.

### **–L'oeuvre-en-acte**

C'est une entité concrète singulière à la différence des oeuvres-enregistrements et des oeuvres-interprétations. Elle n'est qu'une performance musicale déterminée spatio-temporellement. Ainsi, les exécutions qui sont des variations sur une oeuvre-enregistrement – *Cats and Dogs* interprété par Camille à un concert ou encore les improvisations musicales comme celles du trio Bill Evans (pianiste), Scott LaFaro (contrebassiste) et Paul Motian (batter) – sont des oeuvres-en-acte.

Une oeuvre-en-acte a pour condition de production au moins un musicien qui est souvent improvisateur, un auteur de l'instant. Elle suppose une exécution musicale unique, c'est-à-dire une "performance musicale" comme condition de réception. Elle a un degré maximal de densité. Pour illustrer ce caractère dense des improvisations, il faudrait écouter plusieurs versions d'un même thème jouées par le même musicien. À ce titre, le saxophoniste John Coltrane a travaillé avec un quartet régulier sur un répertoire sensiblement identique mais dont le traitement musical évoluait sans cesse, comme par exemple *My Favorite Things* (thème issu des comédies musicales de Broadway). Une oeuvre-en-acte peut faire l'objet d'un enregistrement au moment de la performance, quoique l'enregistrement ait pour unique fonction de transmettre l'oeuvre et non d'être l'oeuvre. Certaines improvisations peuvent aussi donner lieu à l'émergence d'une oeuvre-interprétation laquelle réfère directement à cette improvisation et prend cette exécution musicale pour modèle. Ainsi, la *Fantaisie chromatique* de Bach est probablement issue d'une improvisation musicale.

### **– Réponse aux défis du quotidien musical**

---

<sup>81</sup> E. Morin, *L'esprit du temps*, p.38.

<sup>82</sup> Pour une analyse générale de l'art de masse, voir R. Pouivet, *L'oeuvre d'art à l'âge de sa mondialisation: Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruwelles, La Lettre Volée, 2003.

En introduction, j'avais dressé une liste de questions qui supposaient implicitement une réflexion ontologique. Voici les réponses que je formulerai à la lumière de la conception ontologique défendue :

– Pourquoi mon neveu Alexandre dit qu'il joue le *Nocturne n°3* de Liszt alors que ça ne ressemble pas du tout à ce que j'écoute sur mon CD de Liszt ? Toute œuvre-interprétation permet des différences qualitatives dans la réalisation de l'œuvre car le propre d'une œuvre-interprétation est d'être en partie déterminée par son (ses) interprète(s).

– Pourquoi dit-on de Gainsbourg que c'est un grand compositeur alors qu'il a copié plusieurs pièces classiques comme les *Études* de Chopin ? Il n'a pas copié ces œuvres ; il en a fait d'autres à partir de ces œuvres classiques. Ce qu'il a fait, ce sont des œuvres musicales de masse qui "rendent consommables", c'est-à-dire accessibles au plus grand nombre, ces œuvres classiques. Les propriétés contextuelles sont donc déterminantes pour l'identité d'une œuvre musicale.

– Pourquoi un tableau est-il toujours fixé dans un endroit alors qu'une œuvre musicale peut être écoutée dans plusieurs lieux en même temps ? Toutes les œuvres musicales ne sont pas multiples comme les improvisations par exemple. Pour les œuvres multiples, elles sont accessibles soit à travers des interprétations, soit à travers des copies d'enregistrement, et ces particuliers ont tous la même manière d'être, c'est-à-dire sont la même œuvre !

– Qu'est-ce qu'*interpréter* une œuvre musicale ? Cela veut-il dire la déformer ? L'interprétation d'une œuvre musicale suppose d'une part de vouloir jouer telle œuvre, d'autre part de se conformer aux propriétés normatives de l'œuvre, et enfin de faire des choix interprétatifs pour tout ce qui est indéterminé.

– Pourquoi Glenn Gould joue-t-il avec sa partition ? Si c'est un artiste, ne devrait-il pas être complètement libre ? La partition est un médium possible d'une œuvre-interprétation. Même si tout ce qui est noté n'est pas forcément déterminant pour l'identité de l'œuvre, le propre d'une partition est de véhiculer ces propriétés déterminantes. D'où la nécessité de s'y référer si elle existe. La liberté du musicien consiste dans les choix interprétatifs qu'il fait au sujet de ce qui n'est pas déterminant.

– Pourquoi ma grand-mère me répète-t-elle que ce que j'écoute dans mon baladeur n'est pas de la musique ? Ma grand-mère confond abusivement fonctionnement ontologique différent et distinction catégoriale : il y a une différence

entre une œuvre-interprétation et une œuvre-enregistrement mais cela n'implique pas l'exclusion de la dernière comme oeuvre musicale !

## Conclusion

Le révisionnisme et le descriptivisme constituent deux solutions opposées au problème de la nature ontologique des oeuvres musicales. Ce qui fait la force de la première option, c'est la mise en évidence de principes généraux et de procédés efficaces pour déterminer le mode d'existence et le critère d'identité d'une œuvre ; celle de la deuxième, c'est sa proximité avec le sens commun et la prise en compte du type d'objet considéré. La faiblesse du révisionnisme réside en son indifférence vis-à-vis de ce qui semble essentiel ; le descriptivisme est quant à lui confronté à la difficulté de la complexité de la nature des oeuvres musicales.

J'ai défendu ici une ontologie populaire des œuvres musicales qui tente de rendre compte de la variété des types d'œuvre musicale par l'analyse des conditions de production et de réception des oeuvres<sup>83</sup>. Les avantages de la conception proposée sont nombreux. Tout d'abord, la conception immanentiste insiste sur la matérialité de l'œuvre musicale : celle-ci a un statut physique et public. Ce n'est pas une entité mentale ni une entité non physique. Elle conteste donc toute dématérialisation de la musique. Ensuite cette théorie permet d'expliquer les intuitions du sens commun que sont l'unité et la diversité musicale, la création des œuvres musicales, l'importance de l'histoire de production et l'accès épistémique premier aux œuvres musicales avec la perception auditive. Enfin les distinctions établies entre les œuvres-interprétations, les œuvres-enregistrements et les œuvres-en-acte sont des distinctions importantes pour le compositeur, le musicien et l'auditeur. Elles informent de la manière dont la musique est créée, communiquée, reçue, ce qui est essentiel pour une compréhension des œuvres musicales.

Néanmoins cela a pour conséquence d'introduire une ontologie complexe des œuvres musicales : cette conception sacrifie la simplicité des théories descriptivistes étudiées au profit d'une analyse fine des différentes espèces d'œuvre musicale, des modifications que celles-ci ont subi dans leur statut, notamment à travers les nouvelles technologies d'enregistrement et de composition. En ce sens, des "migrations ontologiques" sont possibles : une œuvre-en-acte devenant une œuvre-interprétation (comme la *Fantaisie Chromatique* de Bach), une œuvre-interprétation devenant une œuvre-enregistrement (le cas des *Variations Goldberg* jouées par Glenn Gould en serait peut-être un exemple), une œuvre-interprétation devenant une œuvre-enregistrement (lorsqu'un "groupe de garage" réussit à produire et commercialiser un disque comme

---

<sup>83</sup> Une ontologie musicale est populaire si elle prend en compte ce que l'on dit et pense à propos des œuvres musicales, et non dans le sens où elle traiterait seulement de la musique dite "populaire", à la différence d'autres types de musique. Bien au contraire, il s'agit ici de rendre compte de la richesse ontologique des œuvres musicales.

dans le cas du groupe rock français Indochine). Les statuts ontologiques décrits (œuvre-interprétation, œuvre-enregistrement et œuvre-en-acte), loin d'être des carcans, rendent compte au contraire de la flexibilité ontologique caractéristique de la musique.