

# Contre le pragmatisme en ontologie de la musique

Roger Pouivet

## 1. *Le pragmatisme en philosophie de la musique*

### 1.1. *Définition*

Qu'est-ce que le pragmatisme en philosophie de la musique ? *Négativement*, cette thèse affirme que (a) l'expression « œuvre musicale » ne désigne pas *une sorte de choses* dans le monde et (b) le titre d'une œuvre musicale ne désigne pas *une entité individuelle* dans le monde. *Positivement*, cette thèse dit que la possibilité d'identifier une œuvre musicale et d'appréhender ses caractéristiques essentielles est liée à une pratique sociale, conventionnelle dans une grande mesure. David Davies a clairement décrit cette thèse (qu'il défend) :

Dans la mesure où parler de notre « pratique artistique », c'est renvoyer aux manières dont nous traitons et caractérisons les choses que, dans le cadre de nos activités critiques et appréciatives dans le domaine des arts, nous appelons des « œuvres d'art », les affirmations au sujet du statut ontologique des œuvres d'art sont fortement contraintes par les caractéristiques de nos pratiques créatives, critiques, appréciatives et individuantes dans les arts, qui sinon résisteraient à l'examen rationnel. *L'ontologie de l'art dépend donc de l'épistémologie de l'art*. Selon ce que j'appellerai la « *contrainte pragmatique* » en ontologie de l'art, les œuvres d'art doivent être les entités qui peuvent avoir les propriétés attribuées à juste titre à ce qu'on appelle des « œuvres » dans nos pratiques critiques et appréciatives réfléchies, et qui, dans ces pratiques, sont individuées de telle façon que ces « œuvres » sont ou seraient individuées, et possèdent les propriétés modales raisonnablement attribuées à des « œuvres ». (Davies [2004]: 18, mes italiques)

Selon Davies, des termes comme « œuvre musicale », « symphonie » ou « tempo » ne fonctionnent pas comme les termes d'espèces naturelles, par exemple, « fleur » ou « lapin » ; pas plus qu'ils ne fonctionnent comme des termes de propriétés naturelles,

« comestible » ou « humide ». Leur usage s'explique (intégralement, semble-t-il) en faisant appel à un ensemble d'attitudes, repérables dans le discours sur les arts, en l'occurrence sur la musique, adoptées dans un cadre communautaire. Autrement dit, les termes du discours musical sont *projectifs*. Leur ajustement au monde ne va pas d'une réalité indépendante vers notre pensée (ici, musicale) ou vers notre langage (musical) ; cet ajustement va dans le sens contraire, depuis notre pensée (musicale) et notre langage (musical) vers le monde. Dès lors, dans l'usage de ces termes projectifs, ce qui est représenté n'est pas indépendant de notre esprit et de notre langage. La formule de Davies selon laquelle « l'ontologie de l'art dépend de l'épistémologie de l'art » doit vouloir dire cela<sup>1</sup>.

### 1.2. Critique du modèle de la découverte

Le pragmatiste dit que :

- nous ne pouvons pas *découvrir* qu'une chose est une œuvre musicale, de la manière dont, par exemple, un nouveau corps céleste (une planète ou une étoile) est découvert ;
- nous ne pouvons pas *découvrir* que cette chose est une œuvre musicale d'une certaine sorte, ni qu'elle possède réellement certaines caractéristiques.

Qu'une chose soit une œuvre musicale, qu'elle soit d'une certaine sorte ou qu'elle ait certaines caractéristiques musicales particulières, ce n'est pas indépendant de ce que nous pensons ou croyons ; particulièrement, cela dépend de nos pratiques classificatoires dans un cadre communautaire. Important avant tout les règles que nous suivons, sans les avoir édictées, mais comme des conventions implicites de nos

<sup>1</sup> Une grande majorité de philosophes analytiques de l'art semble le penser, au moins parmi ceux qui publient dans le "Journal of Aesthetics and Art Criticism ou le British Journal of Aesthetics" : J. Levinson (mais dans son cas, ce n'est pas aussi clair que cela), R. Stecker, A. Kania, S. Davies, G. Currie (avec quelques particularités), etc. Mais à mon sens, cette thèse est tout aussi manifeste chez les philosophes continentaux. Elle est parfois exprimée autrement ; par exemple, par les phénoménologues, qui mettront plutôt l'accent sur la constitution du sens des œuvres par un sujet dans un cadre intersubjectif. Les pragmatistes au sens strict, ceux qui se situent explicitement dans la lignée de Dewey, mettront aussi l'accent sur les pratiques, en faisant appelle à ce que Danto appelle « le monde de l'art » (voir Cometti [2012]). Des postmodernes insisteront sur l'impossibilité de penser l'œuvre indépendamment de l'interprétation, et sur l'absence de normes d'interprétation toutes faites, non historiques en particulier ; on trouve cela aussi bien chez Derrida en français que chez Margolis en anglais, chacun à sa façon bien entendu. Sur le fond, *pour ce qui me préoccupe ici*, je ne crois que les clivages entre analytiques, phénoménologues, pragmatistes et postmodernes, fassent tant de différence que cela.

pratiques. Une version néo-wittgensteinienne de la thèse revient à affirmer que l'accès à une œuvre musicale et à ses propriétés suppose de participer à un jeu de langage et à une forme de vie, laquelle suppose (et produit) une communauté. Voici comment Amie Thomasson défend cette thèse :

Il faut au moins un concept en arrière-plan quand, en ontologie de l'œuvre d'art, on entend établir la référence de termes tels que « peinture » ou « symphonie ». Des concepts déterminent la sorte de choses, s'il en est une, que ces termes permettent de saisir ; et donc l'ontologie de l'œuvre d'art doit être apprise par une analyse conceptuelle des concepts utilisés par ceux qui fixent (et modifient) la référence de termes comme « symphonie » et « peinture », et non pas par quelque chose que nous pourrions vouloir *découvrir* au terme de recherches portant sur une réalité indépendante de l'esprit. De plus, les personnes compétentes pour fixer cette référence *ne peuvent pas* être tout à fait ignorantes de la nature ontologique des sortes d'art auxquelles elles font référence, puisque leurs concepts les déterminent, et ils ne peuvent pas non plus se tromper complètement à leur sujet. Ainsi ceux qui sont à même de fixer la référence ont un privilège épistémique, ou quelque chose de cet ordre, quand il s'agit du statut ontologique des sortes d'art (s'il en est un) auxquelles ils font référence ; c'est ce privilège qui fait défaut au sujet, disons, de la nature biologique des baleines ou de la nature chimique de la protéine de soja. (Thomasson [2005] : 223)

Ce qui conduit Thomasson à rejeter (ce qu'elle appelle) le « modèle de la découverte » :

Selon ce paradigme – on l'appellera la conception de la découverte – le monde contient un large domaine de faits, pleinement déterminés et indépendants de l'esprit, au sujet desquels nous pouvons tous être ignorants ou nous tromper, mais que les hommes de sciences cherche à découvrir par d'importantes recherches empiriques (au moins, doit-on s'efforcer de découvrir certains de ces faits). On acquiert ainsi une connaissance, par exemple au sujet de la nature biologique des baleines, en appliquant directement le terme « baleine » à une certaine sorte de chose, et en entreprenant à leur sujet d'importantes recherches empiriques (portant sur leur structure interne, leur génétique, etc.) ; et cela afin de découvrir la vérité réelle sur la nature biologique des baleines – une vérité qui alors peut renverser les thèses du sens commun. Selon cette conception, de plus, tout un ensemble de faits, indépendants de l'esprit, est à découvrir ; dès lors, pour toute proposition empirique P, formulable au sujet des baleines, il est vrai que P ou il est vrai que non P ; et le défi c'est de découvrir si c'est P ou non P qui est vrai. (Thomasson [2005]: 221)

Pour Thomasson, le modèle de la découverte ne peut être appliqué aux entités dites « culturelles ». Or, les œuvres musicales sont évidemment culturelles. À leur sujet, la dépendance de nos catégories à l'égard de nos opérations classificatoires et attributives

ne permet pas de prétendre *découvrir* quoi que ce soit. Dire que *X* est une œuvre musicale dépend d'une activité de classification (c'est-à-dire de différenciation, voire de distinction) dans laquelle entre en ligne de compte des attitudes intellectuelles et culturelles propres aux pratiques musicales ; ce n'est donc en rien découvrir quelque chose qui serait *déjà là*.

### 1.3. *Conséquences épistémologiques du pragmatisme en philosophie de la musique*

La thèse défendue par Thomasson a deux conséquences épistémologiques majeures<sup>2</sup>. Dans la perspective qu'elle adopte, elles concernent tous les arts (et même tous les artefacts), mais je les spécifie pour la musique :

I. Il n'est pas possible que quelque chose soit ou ne soit pas une œuvre musicale et que nous l'ignorions tout à fait. Nous ne pourrions pas être dans un monde où certaines choses sont des œuvres musicales, et que cela nous ait échappé. Et pas plus que nous ne reconnaissons jamais *à tort* que quelque chose est une œuvre musicale.

Mais qui est ce « nous » ? Certes, pas n'importe qui, mais ceux dont les compétences les autorisent à désigner quelque chose comme une œuvre musicale. Supposons que nous traitions quelque chose comme une œuvre musicale, alors que les personnes compétentes ne l'entendent pas ainsi, nous ne nous tromperions pas sur la nature d'une chose dans le monde, mais notre attitude sociale, en quelque sorte, serait inappropriée<sup>3</sup>.

II. Il n'est pas possible que nos croyances au sujet d'une œuvre musicale s'avèrent (complètement) fausses, au moins si nous possédons certaines compétences relatives à une culture donnée.

Dès lors, on doit renoncer à s'interroger ce qui fait d'une œuvre ce qu'elle est, en elle-même, et ce qui justifierait, indépendamment de notre pratique, l'attribution de propriétés artistiques et esthétiques aux œuvres musicales.

Une part non négligeable de la production musicale contemporaine semble exemplifier les affirmations (1) et (2). Pensons à 4' 33" de John Cage, mais aussi à la musique concrète, à la musique acousmatique, et à d'autres formes de musique

<sup>2</sup> Voir aussi Thomasson (2007).

<sup>3</sup> Cette conception peut s'autoriser aussi de l'article influent d'Arthur Danto sur « Le monde de l'art » (1988), et plus récemment du type de thèse défendu par Sherri Irvin (2005), selon laquelle l'artiste (au moins, l'artiste contemporain) possède une autorité sur la nature de son œuvre. L'histoire sociale de l'art et de la musique, en particulier, va souvent dans cette direction théorique. Et elle reste dominante.

expérimentale. Un néophyte ou un béotien serait susceptible d'ignorer ou de se tromper dans l'usage des concepts musicaux, particulièrement au sujet de la musique contemporaine (et en l'occurrence de 4' 33'') ou de domaines musicaux qu'il ignore, comme la musique électronique. Mais, des « personnes compétentes [qui détermineraient la référence du terme œuvre d'art] ne peuvent pas (en tant que groupe) être complètement ignorantes au sujet de la nature ontologique de l'art en tant que sorte de choses, ou se tromper à cet égard, puisque leurs concepts déterminent ce dont il s'agit », explique Thomasson ([2005]: 223). Si le néophyte et le béotien manient mal les concepts d'œuvre d'art, d'œuvre musicale, de baroque, de tempo, etc., les personnes compétentes ont à cet égard un authentique *privilège épistémique*. Mais un tel privilège ne se fonde pas sur la prétention réaliste de savoir ce que sont les œuvres d'art, les œuvres musicales, et de pouvoir étiqueter les choses du domaine musical en fonction d'une réalité indépendante de nos pratiques musicales ; pas plus que ce privilège ne fonde un intangible descriptif ontologique d'une réalité toute faite.

#### 1.4. *Précis de pragmatisme en philosophie de la musique*

Compris comme une thèse sémantique (à la Thomasson), le pragmatisme en philosophie de la musique consiste en ces affirmations :

(1) Les termes descriptifs et attributifs du vocabulaire descriptif de la musique ne désignent pas des réalités indépendantes de nos classifications et de nos attributions.

(2) Ces classifications et attributions sont des pratiques faisant l'objet d'un apprentissage dans un cadre communautaire.

(3) Nous ne *découvrons* pas les œuvres d'art toutes faites, pas plus que nous ne découvrons leurs propriétés artistiques et esthétiques.

(4) Nous sommes la mesure des œuvres musicales ; de celles qui sont, du fait qu'elles sont ; de celles qui ne sont pas, du fait qu'elles ne sont pas ; et quand elles sont, de ce qu'elles sont et de ce qu'elles ne sont pas.

Des thèses (1)-(4), il s'ensui(vrai)t (selon le pragmatiste) la thèse (5) :

(5) Il n'existe pas une certaine sorte de choses que *sont* les œuvres musicales et qui possèdent des propriétés réellement constitutives.

#### 1.5. *L'ontologie de l'art est-elle facile ou non ?*

Accepter (5) peut conduire à ce que Thomasson appelle « la thèse facile » (« The Easy View ») :

Les questions ontologiques (correctement comprises) sont faciles – trop faciles pour être les sujets de véritables débats philosophiques substantiels. Elles sont trop faciles au sens où, en gros, elles peuvent à coup sûr être résolues, généralement par une combinaison d'enquêtes conceptuelles et d'enquêtes empiriques. (Thomasson [2009] : 2)

Les réponses aux questions ontologiques sur la nature et de l'identité des œuvres d'art, de leur persistance à travers le temps, de la possibilité de les reproduire, de les restaurer, de les exécuter, se trouvent dans la description nos usage conceptuels, et de leurs contextes ; elles ne se trouvent pas dans une description appropriée de la réalité. Dès lors cela n'aurait que bien peu d'intérêt de poser les questions difficiles comme « Les œuvres d'art sont-elles des entités abstraites ou concrètes, des types ou des occurrences, des réalités substantielles, des événements ? ». Inutile de remuer au sujet des œuvres musicales tout ce fatras ontologique et métaphysique (qu'affectionnent aujourd'hui certains philosophes analytiques). La réponse est que *nous* sommes la mesure des œuvres musicales, de ce qu'elles sont pour celles qui sont, et de ce qu'elles sont. La réponse à la question de ce qu'elles sont et de comment elles sont se trouve dans l'analyse des concepts que nous utilisons ; et elle se trouve aussi dans l'enquête empirique sur ce qui est reconnu ou non comme une œuvre musicale et comme une propriété d'une œuvre musicale. L'ontologie musicale est finalement dictée par la sémantique et, disons, l'étude empirique des pratiques musicales<sup>4</sup>. C'est une autre façon de dire que l'ontologie dépend de l'épistémologie et aussi de la sémantique.

## 2. *Défense du réalisme ontologique*

Je vais proposer maintenant une critique externe du pragmatisme. Premièrement, j'esquisse une thèse réaliste en métaphysique de l'art ; deuxièmement, je prétends qu'elle explique aussi bien la relation des œuvres d'art (ici musicales) à des intentions et à un contexte, mais sans aucunement supposer qu'on renonce à l'idée d'une sorte de choses qui seraient des œuvres d'art ; troisièmement, je constate que cette métaphysique de l'art n'a pas les conséquences épistémologiques que le pragmatisme lui accorde. David Davies, cité plus haut dit que « l'ontologie de l'art dépend de l'épistémologie de l'art ». Et Thomasson surenchérit au sujet de la sémantique dont

<sup>4</sup> Dans sa défense du modèle de la découverte et d'une forme de platonisme musical, dans la lignée de P. Kivy (1993) et de Nicholas Wolterstorff (1980), Julian Dodd (2007, 2012a, 2012b) a été conduit à critiquer la thèse de A. Thomasson. On trouve aussi une critique du déflationnisme ontologique de Thomasson par J. Scheffer (2009) et par C. L. Elder (2011).

l'ontologie dépendrait. Je dis précisément l'inverse : *l'épistémologie et la sémantique de l'art dépendent de l'ontologie de l'art.*

### 2.1. *Quelques notions métaphysiques*

*Êtres naturels et artefacts.* Partons de la célèbre distinction aristotélicienne entre *les êtres naturels*, qui ont en eux-mêmes le principe de leur fixité et de leur changement, et ceux qui sont « par d'autres causes » (*Physique*, II, 1), *les artefacts*. Dans le premier cas, le principe est la *forme* qui fait d'un être naturel ce qu'il est. Dans le second cas, le principe est une *fonction*. Certaines choses sont « par d'autres causes », dans la mesure où la fonction suppose (a) une intention et un concept de ce qui est à faire chez ceux qui produisent ces choses-là, (b) certaines croyances et certaines compétences chez ceux qui les utilisent, (c) un contexte de production et d'usage.

*Production naturelle et production artificielle.* Qu'est-ce qui fait qu'une chose est une fleur ? Que cette chose ait une certaine forme ; c'est sa nature, elle fait de la chose ce qu'elle est. Qu'est-ce qui fait qu'une chose est un couteau ? Elle remplit une certaine fonction dans certains contextes : couper. La matière de cette chose est informée par une fonction (peut-être convient-il de dire in-fonctionnalisée), au terme d'une *production artificielle*, et non pas d'une *génération naturelle*. Si une forme détermine une nature, je suis tenté de dire qu'une fonction détermine une quasi-nature<sup>5</sup>. X possède une quasi-nature (une nature fonctionnelle) si X dépend ontologiquement d'autre chose Y. Si Y n'existait pas, X n'existerait pas non plus. Dans le cas du couteau, Y est celui qui le fabrique, mais aussi celui qui se sert du couteau, ainsi que tout un contexte de fabrication (choix des matériaux, techniques de fabrication) et d'usage (besoin de couper et compétence instrumentale). Y, d'une façon plus générale désigne (a), (b) et (c).

*Propriétés intrinsèques et propriétés extrinsèques.* La quasi-nature d'une œuvre d'art comprend ainsi des aspects intentionnels ou conceptuels, lesquels n'entrent pas dans la nature d'une chose naturelle (sauf à considérer que la nature d'une chose naturelle

<sup>5</sup> Je ne parle pas sans réticence d'un quasi-quelque chose, car je crains l'attitude post-moderne consistant à dire quelque chose sans le dire tout en le disant au moyen de guillemets (« vérité », « réalité ») mais aussi de quasi (quasi-émotion, quasi-réalisme). C'est une source de confusion en philosophie. Ici, quasi signifie simplement que la fonction ne résulte pas d'une génération naturelle, mais d'une production artificielle. Une quasi-nature n'est pas une nature pour ainsi dire, ou à défaut de nature. C'est la nature qu'ont les choses dont la fonction déterminé ce qu'elles sont, et non une forme indépendante du fonctionnement de la chose elle-même.

dépend d'une *idée divine*). Alors qu'une nature comprend essentiellement des propriétés *intrinsèques*, une quasi-nature comprend des propriétés *extrinsèques*<sup>6</sup>. Les propriétés intrinsèques sont celles qu'une chose a indépendamment de tout autre chose et de son environnement (la forme des dents, la masse et la matière d'une clé). Parmi les propriétés intrinsèques, les propriétés essentielles sont celles qu'elle ne peut perdre sans cesser d'être ce qu'elle est. Les artefacts ont des propriétés extrinsèques *relationnelles*<sup>7</sup> *constitutives*. Si les propriétés relationnelles constitutives ne sont pas des propriétés *relatives*, c'est-à-dire des propriétés simplement projetées sur la chose, qui ne les a alors que par cette projection. Par exemple, « être l'œuvre musicale préférée d'Arnaud » est une propriété projective. Rien n'est changé dans la chose si elle l'acquiert ou si elle la perd. (L'acquisition ou la perte des propriétés relatives est un « changement de Cambridge », selon la terminologie de Peter Geach.) Une œuvre d'art possède ainsi des propriétés extrinsèques constitutives, dont des propriétés intentionnelles de ceux qui la produisent et du public, dans un certain contexte. (Que ces propriétés ne soient pas relatives entraîne qu'elles sont objectives et réelles, comme je l'ai soutenu dans Pouivet [2006] et Pouivet [2010a], Pouivet [2010b]).

## 2.2. *Dépendance ontologique*

Tout ce qui a été dit jusqu'alors est compatible avec (1), (2) et (3) dans la section précédente. En revanche, comprise dans le cadre métaphysique précédent, ces trois affirmations n'entraînent ni (4) ni (5). Voici pourquoi.

Le pragmatiste en ontologie de l'art pense que si *X* dépend de *Y*, et que *Y* ce sont des intentions des personnes et les concepts qu'elles utilisent, ainsi que le contexte dans lequel elles se trouvent, ce que nous pouvons appeler des *pratiques*, alors les artefacts ne sont pas une certaine sorte de choses. Dépendantes de pratiques, les œuvres d'art ne peuvent pas être des artefacts possédant une différence spécifique, leur fonction particulière, laquelle les distingue des autres artefacts. Mais pour quelle raison la dépendance ontologique de *X* à l'égard de *Y* entraînerait-elle qu'être un *X*, ce n'est pas être d'une certaine sorte par l'inhérence des propriétés constitutives des choses qui

<sup>6</sup> Ferro (2002).

<sup>7</sup> Toutes les propriétés relationnelles ne sont toutefois pas extrinsèques. « Aimer » est une propriété relationnelle, mais la propriété relationnelle de s'aimer est intrinsèque dans le cas de Narcisse (et de toute relation réflexive). Plus généralement, si Hume a tort, la relation causale n'est pas nécessairement extrinsèque.



sont des *X* ? La nature fonctionnelle d'une chose ne fait pas que *son existence* et ses *caractéristiques constitutives* sont relatives à nos pratiques, et cela même si les pratiques sont en effet comprises dans ce qui fait de *X* une chose d'une certaine sorte. Qu'une œuvre d'art dépende ontologiquement de nos intentions et de nos pratiques est une caractéristique constitutive d'une œuvre d'art, de la même façon qu'être un couteau dépend de nos intentions et de nos pratiques.

Quelle est la connexion correcte entre *X* et *Y* quand nous disons qu'une œuvre d'art dépend d'intentions et de pratiques ? Entre *X* et *Y*, il peut y avoir une dépendance causale : elle est efficiente (la source est l'artifex), fonctionnelle (la source est la fonction), finale (la source est *ce en vue de quoi X est fait*, sa finalité). La dépendance ontologique est distincte de la dépendance causale, dans la mesure où elle concerne ce qui fait de la chose dépendante la chose qu'elle est, et non simplement la production de cette chose. Autant dire que la dépendance ontologique, telle qu'elle est comprise ici, est *essentialiste*. Distinguons :

(I) *X* n'existe que si *Y* existe,

et

(II) C'est une propriété essentielle de *X* qu'il n'existe que si *Y* existe.

Dans (II), la nécessité du conditionnel « *X* existe si et seulement si *Y* existe » est rapportée à la nature (ou quasi-nature) de *X*. Si j'utilise une suggestion de Kit Fine (1995), en la détournant je l'avoue, il faut distinguer une *conception modale* et une *conception essentialiste* de la dépendance ontologique. La première peut s'écrire ainsi :

(A)  $\Box$  (Existe *X*  $\rightarrow$  Existe *Y*)

Il n'est pas compliqué de passer de la formulation modale à la formulation essentialiste. En termes finiens, elle s'écrit :

(B)  $\Box_x$  (Existe *X*  $\rightarrow$  Existe *Y*)

Cela signifie : c'est en vertu de l'identité de *X*, de la sorte de chose qu'est *X* (de sa nature, s'il s'agit d'une chose naturelle, et de sa quasi-nature dans le cas de certaines<sup>8</sup> choses artefactuelles<sup>9</sup>), que nécessairement *X* dépend de *Y*.

Dans le cas de l'œuvre d'art (*X*), elle n'existe que si des personnes ont certaines intentions et certaines pratiques (*Y*), mais c'est sa quasi-nature d'être ainsi, et cela ne

<sup>8</sup> Voir Pouivet (2007).

<sup>9</sup> Il faut, en relation avec la note 6 ci-dessus, faire la différence entre une chose *artificielle* (un ticket de parking) et une chose *artefactuelle* (table, voiture, peinture). Tout ce qui est artefactuel n'est pas artificiel.

met aucunement en question qu'il y ait une nature spécifique des œuvres d'art, et en l'occurrence des œuvres musicales. Dans la mesure où l'histoire joue un rôle fondamental dans la constitution des pratiques, cette dépendance ontologique est aussi temporelle, et une formule mieux appropriée, serait alors

(C)  $\Box_x (\text{Existe}_t X \rightarrow \text{Existe}_t Y)$

On remarquera alors que la quasi-nature comprend une dimension temporelle, même si cette quasi-nature est trans-temporelle et trans-historique.

### 2.3. *Application aux œuvres musicales*

Les œuvres musicales dépendent ontologiquement des intentions et des croyances humaines, des compositeurs, du public et des contextes historico-esthétiques de leur création (c'est-à-dire tout ce qu'on peut placer sous « Y »). Cela n'implique en rien qu'il n'existe pas une sorte de choses que sont les œuvres musicales. La formulation essentialiste plutôt que modale montre au contraire qu'il y a une certaine sorte de chose que sont les œuvres musicales. Dès lors, j'insiste, (1)-(3) n'implique simplement pas (4) et (5). Ce ne sont pas nos pratiques qui déterminent l'appartenance de quelque chose à cette sorte de chose que sont les œuvres musicales, même si rien n'est une œuvre musicale indépendamment de certaines pratiques. Nos pratiques sont des propriétés extrinsèques nécessaires des œuvres musicales, et elles sont comprises dans leur quasi-nature. Ainsi, tout ce qui concerne les intentions, les croyances, les pratiques, le contexte d'une œuvre musicale est compris dans ce qui fait de l'œuvre une œuvre ; mais cela ne met nullement en question la notion d'œuvre musicale en tant qu'entité existant en tant que telle. Que quelque chose soit une œuvre musicale n'est pas une affaire de sémantique, mais d'ontologie.

### 2.4. *L'inventaire artistique du monde*

Rappelons que selon Thomasson, « l'ontologie de l'œuvre d'art doit être apprise par une analyse conceptuelle des concepts utilisés par ceux qui fixent (et modifient) la référence de termes comme « symphonie » et « peinture », et non pas par quelque chose que nous pourrions chercher à *découvrir* au terme de recherches portant sur une réalité indépendante de l'esprit » (2005, p. 223). Si le réalisme est correct, ce n'est pas une analyse des concepts qui fixe la référence des termes comme « œuvre d'art », « œuvre musicale », etc. ; *c'est une réalité indépendante de l'esprit*, même si rien n'est une œuvre d'art indépendamment d'intentions, de pratiques et d'un contexte. Car que quelque chose soit une d'art, et une œuvre musicale par exemple, ne dépend pas de

notre concept d'œuvre d'art, au sens où ce serait notre usage de ce concept qui fixerait sa référence. Cependant, l'analyse du concept d'œuvre d'art nous permet de comprendre que rien n'est une œuvre indépendamment de nos intentions, de nos pratiques et du contexte. Quelque chose peut fort bien dépendre ontologiquement d'autre chose – comme les œuvres d'art dépendent de ce que nous en pensons, donc de nos intentions et de nos croyances – sans pour autant que sa nature soit une affaire d'opinion ou d'intention (ou de « faire comme si<sup>10</sup> »).

Plus généralement, ce qui fait défaut au pragmatisme, c'est une caractérisation ontologique d'un genre de chose : les artefacts comme réalité substantielles constituées par des propriétés intentionnelles, contextuelles et historiques. L'ameublement fondamental du monde comprend des réalités (ou des entités) qui sont fortement liées à d'autres entités, des personnes dans des communautés. On peut en parler comme de réalités artefactuelles ou même culturelles. Mais cela signifie qu'elles appartiennent à l'ameublement fondamental du monde au même titre que des choses naturelles. Cela signifie aussi que les réalités culturelles n'ont pas moins de réalité que des choses physiques dont se préoccupent les sciences de la nature. Certes, les œuvres d'art ne poussent pas dans les arbres, mais elles sont cependant des choses de *notre* monde ; et d'autant plus du nôtre qu'elles n'ont les propriétés qui les constituent que parce que nous-mêmes existons et que nous sommes des êtres d'une certaine sorte (humains).

Le pragmatisme (tel qu'il est ici caractérisé), et aussi la critique du modèle de la découverte, reposent sur une image faussée du réalisme. Le réaliste ne dit pas que l'essence des artefacts et des œuvres serait là, déjà toute faite, une forme absolue, coupée de la réalité de l'activité artistique et de tout contexte historique. Une interprétation anti-essentialiste de Wittgenstein a beaucoup fait pour diffuser cette image faussée, en particulier dans la philosophie de l'art<sup>11</sup>. La quasi-nature des œuvres d'art, c'est à la fois ce qui fait de quelque chose une œuvre d'art (ontologie) et ce qui nous permet moyen d'identifier quelque chose comme une œuvre d'art (épistémologie). C'est ce qui nous le moyen de repérer dans l'ameublement artistique du monde l'existence de choses d'une certaine sorte<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Voir Bouriau (2013).

<sup>11</sup> Nelson Goodman a lui aussi accredité cette imagerie anti-essentialiste, en particulier dans *Manières de faire des mondes*.

<sup>12</sup> Voir Pouivet (1997).

Le réalisme artistique ne consiste pas du tout à considérer que la quasi-nature de l'œuvre d'art – et, en l'occurrence d'une œuvre musicale – est elle-même un entité pré-donnée ; à partir de cette entité se déduiraient des propriétés nécessaires recherchées alors dans ce qui est proposé comme œuvre d'art – comme œuvre musicale. L'expérience que nous faisons des œuvres musicales consisteraient alors à tester la définition *a priori* que nous en aurions. Mais il s'agit de cerner la particularité de quelque chose dans le schème de la réalité, et non de partir d'une essence déjà donnée.

### 2.5. Conséquences épistémologiques de la thèse réaliste

Les conséquences épistémologiques de la thèse réaliste s'opposent aux conséquences épistémologiques I et II de la thèse pragmatiste.

(A) Que quelque chose soit une œuvre musicale, nous pouvons le découvrir, nous pouvons aussi l'ignorer ou nous tromper à ce sujet. Dans ce cas, nous nous montrons incapables de saisir la *spécificité* de quelque chose ; nous ne l'appréhendons en termes de sa quasi-nature.

(B) Dès lors, il est possible que quelque chose soit reconnu à tort comme une œuvre musicale. Ou bien que la demande qui nous est faite de tenir quelque chose comme une œuvre musicale soit trompeuse. Et il ne suffit pas que la pratique de tenir certaines choses pour des œuvres d'art se soit répandue qu'elles en soient.

(C) Ce que nous croyons au sujet d'une œuvre musicale peut ainsi s'avérer (complètement) faux ; les spécialistes du domaine peuvent eux-mêmes se tromper ou s'égarer à cet égard. Ainsi les attributions de propriétés artistiques musicales ou esthétiques peuvent être erronées, même si elles sont faites par des personnes des personnes raisonnablement compétentes dans une culture donnée. Si elles sont correctes, c'est à l'égard ce que sont leurs objets, et non du fait d'un accord général (ou des seuls spécialistes) à ce sujet.

On obtient ainsi une thèse cognitive et réaliste de l'œuvre musicale. Elle est cognitive parce qu'il y a du vrai et du faux au sujet de l'identification de quelque chose comme œuvre musicale et pour sa caractérisation artistique et esthétique. Elle est réaliste dans la mesure où ce qui rend vrai ou faux l'identification et sa caractérisation est une réalité ontologique.

### Bibliographie

Bouriau, C., 2013: *Le « comme si ». Kant, Vaihinger et le fictionalisme*, Le Cerf, Paris.

- Cometti, J.-P., 2012: *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Danto, A., 1988: *Le monde de l'art*, in D. Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris, 1988.
- Dodd, J., 2007: *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford University Press, Oxford.
- Dodd, J., 2012a: *Defending the Discovery Model in the Ontology of Art: A Reply to Amie Thomasson on the Qua Problem*, "British Journal of Aesthetics", Vol. 52, Number 1, January.
- Dodd, J., 2012b: *Adventures in the Metaontological of Art: Local Descriptivism, Artefacts, and Dreamcatchers*, "Philosophical Studies", September, Vol. 165, Issue 3.
- Davies, D., 2004: *Art as Performance*, Blackwell, Oxford.
- Elder, C. L., 2011: *Familiar Objects and Their Shadows*, Cambridge University Press.
- Ferro, F., 2002: *Pour introduire à l'intrinsèque*, "Revue de Métaphysique et de Morale", N°4.
- Fine, K., 1995 : *Ontological Dependence*, "Proceedings of the Aristotelian Society", Vol. 95.
- Irvin, S., 2005: *The Artist's Sanction in Contemporary Art*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 63, N°4, Autumn.
- Kivy, P., 1993: *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press.
- Pouivet, R., 1997: *Après Wittgenstein, saint Thomas*, Presses Universitaires de France, Paris ; 2<sup>e</sup> éd. à paraître, Vrin, Paris, 2014.
- Pouivet, R., 2006: *Le Réalisme esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Pouivet, R., 2007: *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Vrin, Paris.
- Pouivet, R., 2010a: *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Presses Universitaire de France, Paris.
- Pouivet, R., 2010b: *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, 2<sup>e</sup> éd., Vrin, Paris.
- Schaeffer, J., 2009: *The Deflationary Metaontology of Thomasson's Ordinary Objects*, "Philosophical Books", Vol. 50, No. 3, July.
- Thomasson, A. L., 2005 : *The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 63: 3, Summer.
- Thomasson, A. L., 2007: *Ordinary Objects*, Oxford University Press, Oxford.
- Thomasson, A. L., 2009: *The Easy Approach to Ontology*, "Axiomathes", 19: 1.
- Wolterstorff, N., 1980: *Works and Worlds of Art*, Clarendon Press, Oxford.