

## **Rock ontologie**

Sébastien MOTTA

**Qu'est-ce que le rock ? Une musique dont l'essence est d'être produite à travers son propre enregistrement, répond Roger Pouivet. Ce qui la distingue radicalement et métaphysiquement de toutes les autres œuvres d'art musicales — et ce qui explique la séduction qu'elle exerce.**

Recensé : Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, Paris, PUF, 2010, 256 p., 23 €.

Y a-t-il quelque chose dans le rock qui soit susceptible d'intéresser le philosophe ? Oui, selon Roger Pouivet, et c'est au premier chef la nature jusqu'alors inédite des œuvres qu'on y trouve. Autrement dit, ce qui peut pousser le philosophe de l'art à considérer le rock comme un sujet digne d'intérêt, c'est une spécificité ontologique propre aux œuvres musicales qu'il produit. Quelle est cette spécificité ?

### ***Rock records***

Roger Pouivet l'explique à l'aide d'un examen des différents rapports que peut entretenir une œuvre musicale aux techniques d'enregistrement. Il distingue à cet effet (p. 55) deux types d'enregistrement : les enregistrements véridiques et les enregistrements constructifs. Un enregistrement véridique est une sorte de témoignage : il restitue ce qui s'est produit à telle date, en tel lieu. Supposons que ce soit l'exécution de la *Neuvième symphonie* de Beethoven par un orchestre philharmonique de grande notoriété. Cet enregistrement fait alors figure de documentaire (et nous permet de dire par exemple, à nous qui étions absents, qu'il s'agissait d'une excellente exécution ou au contraire d'une exécution bien en deçà de ce

que l'on pouvait attendre d'un orchestre d'une telle renommée), mais l'œuvre musicale (la *Neuvième symphonie*) préexiste à cet enregistrement. Autrement dit, quand nous écoutons cet enregistrement, nous n'avons pas affaire à l'œuvre musicale elle-même mais à une exécution de l'œuvre. La nature d'une telle œuvre suggère que l'œuvre est à chercher non pas dans un enregistrement mais plutôt dans une partition (il s'agit de musique écrite). Ce point est trivial, mais il trouve une certaine pertinence quand nous considérons en contraste les enregistrements constructifs. Pour le dire rapidement, un enregistrement est constructif quand il produit quelque chose de nouveau, quand il n'est pas l'enregistrement neutre ou transparent d'un épisode sonore déterminé mais la création de quelque chose d'original. Soit l'enregistrement intitulé *Idioteque* tiré de l'album *Kid A* du groupe oxonien Radiohead. Ici, l'œuvre musicale n'a pas été exécutée lors de l'enregistrement mais créée au cours de sessions d'enregistrement, de mixage et éventuellement de postproduction<sup>1</sup>. Le travail des artistes a été de construire, de composer, à partir de plusieurs enregistrements distincts, plusieurs pistes – notamment pour notre exemple un échantillon (*sample*) de *Mild und Leise* de Paul Lansky – une séquence sonore originale, une œuvre musicale inédite. L'enregistrement en perd *ipso facto* sa fonction de témoignage : il ne s'agit plus de restituer quelque chose, l'exécution d'une œuvre préexistant à l'enregistrement, mais grâce aux moyens techniques des studios d'enregistrement de *faire* quelque chose (une œuvre) qui n'existait pas jusqu'alors. Quand nous écoutons cet enregistrement, nous avons affaire à l'œuvre elle-même et non pas à une exécution de l'œuvre ; l'œuvre c'est l'enregistrement. On ne dira donc pas, pour l'enregistrement initial qu'il s'agit de l'enregistrement initial d'une œuvre, sous-entendu quelque chose d'indépendant de l'enregistrement (i.e. *Idioteque*) mais que l'enregistrement initial *est* ou *constitue* l'œuvre (*Idioteque*). Cela pourrait sembler paradoxal : il faut bien, dirait-on, qu'il y ait quelque chose à enregistrer pour qu'il y ait un enregistrement. La réponse, nous dit Pouivet, est que c'est le *morceau de musique* qui a été enregistré. Cela nous montre au passage que le nom *Idioteque* est ambigu et désigne tantôt le morceau de musique, tantôt l'œuvre musicale (p. 62 *sqq.*). Le morceau de musique est notamment susceptible de donner

---

<sup>1</sup> Comme le remarque Evan Eisenberg, le terme « enregistrement » est donc foncièrement ambigu : « Seuls les enregistrements *live* enregistrent un événement ; les enregistrements-studios, qui forment la grande majorité, n'enregistrent rien. Assemblés à partir d'éléments d'événements réels, ils composent un événement idéal. » (cité par Pouivet p. 50).

lieu à une reprise alors que c'est impossible pour l'œuvre. C'est en revanche l'œuvre qui est l'attention de la critique, et non le morceau de musique<sup>2</sup>.

Quand nous nous concentrons sur les œuvres qu'on y trouve, la musique rock a ceci de caractéristique qu'il ne peut y être question que d'enregistrements constructifs : cela place donc les œuvres musicales rock dans une relation de dépendance ontologique forte aux procédés d'enregistrement et de diffusion. Mais cette dépendance ne suffit pas à en faire des œuvres rock. Cette condition de nature ontologique est nécessaire mais non suffisante : il faut en plus que les œuvres s'inscrivent dans ce que Pouivet appelle le « cadre des arts de masse », ce qui suppose, en substance, deux conditions d'accessibilité. Une condition d'accessibilité économique d'abord : les œuvres sont économiquement accessibles au plus grand nombre en vertu d'un coût relativement faible. Une condition d'accessibilité épistémique, intellectuelle ou cognitive ensuite : les œuvres musicales rock ne supposent pas une connaissance ou une fréquentation assidue de la culture humaniste ou de l'histoire de l'art. Elles ne supposent pas non plus que l'auditeur soit musicien ou musicologue accompli ; elles sont faciles d'accès.

C'est cette thèse sur la nature des œuvres rock qu'expose en détail, discute, commente et justifie *Philosophie du rock*. Le rôle de la philosophie du rock, nous dit Roger Pouivet (p. 22), est d'appréhender la spécificité ontologique des œuvres musicales rock. À cet égard, le sous-titre de l'ouvrage (*Une ontologie des artefacts et des enregistrements*) est emblématique du type d'enquête menée. Il s'agit en effet avant tout d'un livre de métaphysique. Les malentendus qu'il pourrait y avoir à la lecture du titre de l'ouvrage sont désamorçés dès l'introduction (si d'aventure on s'attendait à ce que l'attention soit portée, pêle-mêle, sur ce que voudraient dire les œuvres musicales rock, sur les principes généraux touchant à la conduite de la vie que véhiculerait la musique rock, sur la signification politique et sociale que manifesterait l'apparition de cette musique, sur les rapports qu'elle entretiendrait avec le Capital, l'Inconscient ou l'Idéologie postmoderne, etc.). Quand ces malentendus se transforment en objections, R. Pouivet s'attache avec minutie à les démanteler (notamment dans le chapitre 4). Les lecteurs de R. Pouivet y verront sans mal une continuité saillante avec ses précédents travaux (notamment *L'ontologie de l'œuvre d'art*, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation* et *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*). *Philosophie du rock* entre

---

<sup>2</sup> Voir à ce sujet l'article d'Andrew Kania, « Making Tracks : The Ontology of Rock Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 64, n°4, Automne 2006.

dans la lignée d'une série d'ouvrages et d'articles récents consacrés au rock, publiés par des philosophes anglophones et inaugurée en 1996 par la monographie de Theodore Gracyk intitulée *Rythm and Noise, An Aesthetics of Rock*.

### **La nature des œuvres rock**

Pourquoi consacrer un ouvrage de métaphysique au statut ontologique des œuvres musicales rock ? Une certaine conception de ce qu'est la métaphysique et de ce qu'est un propos métaphysique est ici en jeu. Elle fait naître la métaphysique non pas d'élans mystiques ou de questionnements majestueux mais bien plutôt des désaccords que nous pouvons rencontrer dans l'utilisation de certains concepts. Partons de l'exemple que donne R. Pouivet pour illustrer ce point (p. 27-28). Un de ses amis (appelons-le A) lui expliquait un jour la raison de son manque d'enthousiasme pour certains disques de rock. Il formulait cette raison de la façon suivante :

Ce qu'on y entend ne peut pas être joué sur scène. Si le chanteur fait toutes les voix, et le guitariste toutes les guitares, cela sonne faux. Je préfère la musique vivante. Le disque n'est qu'un pis-aller. Mais si en plus il y a un trucage, cela n'a plus rien d'authentique.

Pourquoi, face à un tel propos, la discussion doit-elle devenir métaphysique ? La réponse est que A commet ce que l'on appelle depuis Gilbert Ryle une *erreur de catégorie*<sup>3</sup>. Il se représente la chose dont il est question (ici un disque de rock) comme appartenant à un certain type logique (une certaine catégorie) alors qu'elle appartient en réalité à un autre type logique (une autre catégorie). Ainsi, à la manière dont l'étudiant étranger visitant pour la première fois l'université d'Oxford demande – après avoir fait le tour des campus, visité les différents collèges, bibliothèques, bâtiments administratifs et autres laboratoires – où se trouve l'université, comme s'il s'agissait d'un objet du même type que ceux qu'il a visités, A se plaint, après avoir écouté une œuvre-enregistrement, de ne pas avoir écouté un enregistrement d'une œuvre musicale interprétée en un temps et en un lieu déterminés. Tous les deux commettent une erreur sur la nature de la chose qu'ils considèrent. A estime que les événements impliquant des œuvres musicales doivent être des *exécutions* (ou bien éventuellement, des improvisations), alors que pour certaines œuvres, les événements les impliquant ne peuvent être principalement que des *diffusions*, ce qui est spécialement le cas pour les œuvres rock.

---

<sup>3</sup> Voir Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, London, Hutchinson's University Library, 1949, p. 15, tr. fr. S. Stern-Gillet, *La notion d'esprit*, Paris, Payot, 2005, p. 81.

La discussion devient donc métaphysique, et en particulier ressortit à ce que R. Pouivet appelle l'ontologie appliquée *appliquée* (p. 19), car il devient utile d'examiner le mode d'existence des choses que nous considérons (ici, de certaines œuvres musicales) ou pour le dire autrement, d'examiner ce que c'est pour ces choses que d'exister. Comme l'explique R. Pouivet, une enquête de type ontologique touchant à la nature des œuvres rock est ce qui assoit nos pratiques (épistémologiques), nos compétences d'identification, de ré-identification (p. 72) – qui nous permettent de dire que ceci est un objet de la sorte F, que ceci est le même F que cela, et ainsi de suite – et ultimement, puisque celles-ci reposent sur celles-là, nos appréciations esthétiques (p. 83, 92 *sq.*).

### **Soubassements métaphysiques**

R. Pouivet examine dans les chapitres 2 et 3 plusieurs objections radicales lui permettant de préciser par contraste sa position. Ces objections sont radicales car elles s'attaquent au cadre même dans lequel s'inscrit la thèse défendue. Ce cadre est celui d'une métaphysique des choses ordinaires (dont les œuvres d'art sont de bons exemplaires).

L'auteur doit d'abord défendre l'importance de l'ontologie dans un discours sur les œuvres d'art (qu'elles soient de masse ou non), par opposition notamment à une attitude qui insisterait sur l'aspect phénoménologique, et en particulier contre cette position que R. Pouivet, suivant Gregory Currie, appelle « l'empirisme esthétique » (p. 82). Pour celle-ci, la rencontre de l'œuvre dans une expérience d'un type bien particulier est tout ce qui importe pour l'esthétique. La cible est alors incarnée par les travaux d'Aaron Ridley (*The Philosophy of Music*).

R. Pouivet doit ensuite défendre la dignité ontologique qu'il accorde aux artefacts : cela passe par une défense du *réalisme artefactuel*. On pourrait juger en effet, si l'on accepte le projet ontologique, qu'il ne saurait y avoir d'ontologie des œuvres d'art pour la raison que, fondamentalement, les œuvres d'art et plus généralement les artefacts, n'existent pas (en invoquant par exemple pour argument que les artefacts ne sont que des arrangements d'entités simples – par exemple des particules élémentaires – qui portent à elles seules toute la charge ontologique). Cette position est celle du *nihiliste artefactuel*. L'attaque est alors dirigée vers Peter van Inwagen qui en est un représentant illustre. Elle passe par l'examen d'un problème grandement discuté par les philosophes anglo-saxons qui est le problème de la constitution matérielle. Il s'agit, pour le dire rapidement, de la question de savoir quelle est la nature des relations qu'entretient un objet à la matière qui le compose – l'exemple

paradigmatique étant celui d'une statue (le plus souvent, une statue de Goliath ou de David) et la matière qui compose cette statue (morceau de marbre, de bronze, d'or, etc.). R. Pouivet doit faire ce détour car l'œuvre rock est selon lui *constituée* par un enregistrement, tout comme un bateau – pour prendre un autre exemple fameux – peut être constitué de planches de bois. La solution favorisée par R. Pouivet consiste à dire qu'il y a bien une seule chose matérielle, mais deux entités de sortes distinctes dont une est dominante ; il y a unité sans identité (p. 108). L'examen plus poussé du mode d'existence propre aux artefacts éclaire cette affirmation (p. 117 *sq.*) : bien que les artefacts soient des entités dépendantes d'autres entités (et plus particulièrement dépendantes des créateurs et des utilisateurs d'artefacts), ils n'en possèdent pas moins un rôle dans certaines explications causales ; cette condition suffit à en faire des substances réelles. En outre, puisque les artefacts possèdent une fonction intentionnelle, cela suffit pour les distinguer de la matière dont ils sont composés.

### **La valeur des œuvres rock**

Ce qui vaut pour les artefacts vaut pour les œuvres d'art, ces dernières étant, d'après R. Pouivet, une sorte des premiers (le détail de cette thèse est l'objet du chapitre 3)<sup>4</sup>. Les œuvres d'art, entendues au sens poétique de *ce qui est fait* (p. 52), possèdent bien à ce titre une fonction intentionnelle, leur conférant par là même une valeur non pas intrinsèque, mais *instrumentale* (l'idée d'une valeur intrinsèque de l'art est selon R. Pouivet un préjugé parmi les plus fermement enracinés de l'esthétique contemporaine<sup>5</sup>). C'est cette fonction intentionnelle qui autorise l'analyse proposée dans la dernière partie du livre, consacrée aux émotions et qui permet de cette façon de passer d'une interrogation classificatoire (qu'est-ce qui distingue les œuvres rock ?) à une interrogation évaluative (que valent et à quoi servent les œuvres rock?).

La fonction des œuvres rock, soutient R. Pouivet, réside dans ce qu'il appelle la « maîtrise des émotions », c'est-à-dire la capacité que nous donnent ces œuvres à nous plonger dans des « univers émotionnels » recherchés. En tant qu'enregistrement, l'œuvre est

---

<sup>4</sup> R. Pouivet a proposé dans *L'ontologie de l'œuvre d'art* (p. 61) ainsi que dans *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art?* (p. 66) la définition suivante de l'œuvre d'art, reprise dans *Philosophie du rock* (p. 144) : « Une œuvre d'art est une substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique [variante : « la quasi-nature »]. » Le fonctionnement esthétique dont il est ici question est la possibilité, pour des personnes, d'exercer des compétences d'identification et de manifester des réponses appropriées à ce qu'ils considèrent être une œuvre d'art. C'est ce qui permet donc aux amateurs de comprendre ce que signifie, ce qu'exprime ou ce que nous apprend telle ou telle œuvre d'art (p. 140).

<sup>5</sup> Voir à cet égard le deuxième chapitre intitulé « La valeur de l'art de masse » dans *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, La Lettre Volée, collection Essais, 2003, (p. 65-104).

par nature disponible à tout moment (moyennant la possession d'un procédé de diffusion de l'œuvre – elle n'est donc pas tributaire des contingences traditionnelles d'une exécution), elle est également par nature inaltérable, si bien que ce qu'elle exprime peut y être invariablement retrouvé (p. 212 *sqq.*). C'est donc parce que l'œuvre est pourvue d'une identité qui est fixée une fois pour toutes au terme du travail de studio que ses propriétés expressives peuvent être utilisées pour procurer à l'auditeur (si tout se passe bien) les réponses émotionnelles appropriées en toutes circonstances désirées. R. Pouivet examine la nature de ces réponses émotionnelles ainsi que les conditions ou les circonstances de leur apparition. L'auteur se risque donc à proposer, à partir d'une approche strictement ontologique, une explication de la finalité des œuvres rock : elle est d'accompagner notre vie, de participer à notre bien-être psychologique en nous permettant de bénéficier, quand nous le voulons, d'ambiances sonores donnant lieu à une réponse émotionnelle d'un type désiré.

### ***Fade-out***

Il semble naturel, en conclusion de cette recension, de formuler deux objections, une telle façon de faire de la philosophie de l'art – c'est ce qui fait sa force – se situant toujours sur le terrain de l'argumentation et du débat :

1/ R. Pouivet identifie bien une nouveauté ontologique : il y a des œuvres musicales qui dépendent constitutivement des techniques d'enregistrement et des facilités de diffusion que celles-ci permettent. Il choisit d'utiliser comme qualificatif pour ces œuvres le terme « rock ». Dès lors, on doit compter parmi les œuvres rock toutes les œuvres qui sont des enregistrements constructifs, y compris celles que l'on refuserait de qualifier intuitivement comme étant des œuvres « rock » parce qu'on les croit spontanément appartenir à un autre style musical. R. Pouivet écarte très rapidement (p. 20) ce penchant : selon lui, il semble impossible de trouver des propriétés stylistiques communes à des artistes aussi différents que Led Zeppelin, Elvis Presley, Jeff Buckley, Sufjan Stevens, Bob Dylan, etc. La question que l'on peut alors poser est : pourquoi ne pas considérer les styles comme pouvant donner lieu eux-mêmes à une enquête de type ontologique ? Il y a dans *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation* (p. 40), un indice (certes vite écarté) pointant vers cette solution qui n'est pas du tout envisagée dans *Philosophie du rock* :

Peut-être convient-il cependant de faire une distinction entre des œuvres musicales purement électroniques, qui ne sont pas faites du tout pour l'exécution, et des œuvres musicales issues de l'enregistrement de l'exécution en studio. Car dans le rock, les artistes sont bien la plupart

du temps conduits à jouer leurs œuvres sur scène. Cette distinction ne me semble pourtant pas aussi fondamentale que celle par laquelle on distingue des œuvres qui préexistent à leur enregistrement (une symphonie de Beethoven, par exemple) et des œuvres qui *sont* des enregistrements (*Let it bleed* des Rolling Stones).

Notons au passage qu'à suivre la thèse principale de *Philosophie du rock*, il est impossible pour un artiste de « jouer ses œuvres » sur scène (à moins de les diffuser, mais on perd alors le caractère de « performance » qui est attendu d'un musicien sur scène) (cf. p. 67). Il est néanmoins déjà important que tous les artistes estampillés « rock » que cite R. Pouivet ne créent pas des œuvres purement électroniques en ce sens là. On pourrait donc dire, puisqu'il défend par ailleurs une conception réaliste des choses du sens commun, qu'il y a quelque chose d'important dans l'idée (commune) d'une spécificité d'un style musical, spécificité qui est négligée dans l'analyse proposée. Cela n'empêche pas de penser que, s'il y a quelque chose de tel que le rock comme style musical, ses œuvres soient catégorisées comme des enregistrements constructifs. On lit d'ailleurs (p. 214) que le rock est « la version la plus répandue et la plus aboutie » de la musique enregistrée. Cela pourrait suffire, si cette proposition est admise, à justifier l'utilisation du qualificatif « rock » ; le point soulevé ne pourrait donc être en définitive que de nature terminologique (pourquoi *Philosophie du rock* plutôt que *Philosophie de la musique enregistrée de masse* ?).

2/ La seconde objection est plus gênante. Elle porte sur un point central de la thèse défendue. Comme nous l'avons vu, l'œuvre rock est selon R. Pouivet *constituée* par un enregistrement. Il fait reposer cette affirmation sur une théorie de la constitution matérielle lui permettant d'avoir deux entités distinctes – l'œuvre et l'enregistrement – tout en disant que la seconde constitue la première. Nous pouvons être en premier lieu surpris que les théories de la constitution matérielle apparaissent dans l'argumentation générale : R. Pouivet insiste jusqu'alors sur le caractère ubiquitaire des œuvres de l'art de masse, sur leur capacité constitutive à avoir des instances multiples. Tout pourrait alors laisser penser que l'œuvre est considérée comme un artéfact *abstrait*. On voit cependant dans l'esquisse d'ontologie proposée par R. Pouivet (voir le schéma p. 122) que les artéfacts ne peuvent être d'après lui que des choses concrètes. R. Pouivet ne donne malheureusement pas de critère de distinction entre les choses abstraites et les choses concrètes, mais seulement des exemples pour les unes et pour les autres (p. 143). On peut supposer, en vertu d'une note dans *L'ontologie de l'œuvre d'art* (n. 2, p. 22), que le critère adopté est le critère traditionnel : est concrète une entité qui possède des propriétés spatio-temporelles, est abstraite une entité qui n'en possède pas. R. Pouivet insiste



ensuite sur la différence entre les choses concrètes et les choses matérielles : toutes les choses matérielles sont concrètes, toutes les choses concrètes ne sont pas matérielles. Les œuvres d'art sont justement considérées comme des entités *concrètes*, constituées par des entités matérielles et qui par ailleurs *ne sont pas matérielles* en ceci qu'elles ne sont pas réductibles à ces entités matérielles (p. 143). C'est un point qui est délicat à saisir car il faut comprendre qu'une entité peut être constituée d'entités matérielles sans être elle-même matérielle. Dans le cas du rock, nous avons d'un côté l'œuvre (entité concrète non matérielle) et de l'autre ce qui la constitue, l'enregistrement. Ce qu'il y a de troublant dans cette analyse est que nous n'avons à aucun moment une caractérisation explicite du genre de choses qu'est un enregistrement. On comprend qu'il s'agit d'une chose matérielle (pour les raisons invoquées plus haut), mais cela ne fait qu'épaissir le mystère : les enregistrements sont-ils une sorte de chose substantielle ? On lit (p. 169) que l'enregistrement est ce qui resterait si les hommes venaient à disparaître (et que, du même coup, l'œuvre disparût). On lit également qu'un enregistrement est « un ensemble d'éléments sonores » (p. 109), ou « une série d'éléments sonores » (p. 112). Ces indications peuvent donner lieu à plusieurs spécifications quant au genre de choses que sont les enregistrements, certaines étant clairement incompatibles avec l'ontologie développée par R. Pouivet<sup>6</sup>.

Ces modestes objections ne sauraient dissimuler l'intérêt d'un tel ouvrage. R. Pouivet – à qui l'on doit d'avoir introduit en France les méthodes et les débats anglo-saxons en philosophie de l'art – défend méthodiquement dans *Philosophie du rock* une thèse globale et unifiée sur le rock qui passe par une enquête méticuleuse de type ontologique et promeut par là même, une autre façon de faire de l'esthétique.

### **Aller plus loin**

- Theodore Gracyk, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham, Duke University Press, 1996.

---

<sup>6</sup> Si les enregistrements sont des choses matérielles, je dois pouvoir demander à ce que l'on m'en montre un. Que me montrera-t-on ? Un disque ? S'agit-il alors d'un artefact (comme le suggère d'ailleurs les considérations sur l'enregistrement initial, source de l'authenticité des copies) ? S'il s'agit d'un artefact, la théorie de la constitution matérielle soutenue ne saurait être appliquée : en tant qu'artefact, l'enregistrement aura lui aussi des propriétés extrinsèques d'une manière essentielle et ne pourra donc être considéré comme une entité purement matérielle. S'agit-il alors d'une chose abstraite ? Ou peut-être d'un événement ? Dans les deux cas, c'est une réponse inacceptable pour R. Pouivet : dans le premier cas parce qu'une chose abstraite ne saurait constituer une chose concrète – les relations de dépendances ontologiques l'en empêchent – et dans le second parce qu'un événement ne saurait constituer une substance – pour la même raison (voir à nouveau le schéma p. 122).

- Andrew Kania, « Making Tracks : The Ontology of Rock Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, n°4, Automne 2006.
- Andrew Kania, « The Philosophy of Music », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = (<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/music>). Voir en particulier le chapitre 2 : « Musical Ontology ».
- Roger Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art -- une introduction*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999 ; 2<sup>ème</sup> éd., Paris, Vrin, 2010.
- Roger Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation -- un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2003.
- Roger Pouivet, « L'ontologie du faux » in *Art and Cognition Workshops*, en ligne : (<http://www.interdisciplines.org/artcognition/papers/2/version/original>).
- Roger Pouivet, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, Paris, Vrin, 2007.

Publié dans [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), le 18 octobre 2010

© [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr)