VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

7 : 1 | 2010

La Reprise dans les musiques populaires

Note de recherche

L'Ontologie du rock de Roger Pouivet

Roger Pouivet's Ontology of Rock

Maël Guesdon

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/1094>

DOI : 10.4000/volume.1094

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2010

Pagination : 269-278

ISBN : 978-2-913169-26-5

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Maël Guesdon, « L'Ontologie du rock de Roger Pouivet », *Volume !* [En ligne], 7 : 1 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2010, consulté le 15 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1094> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.1094>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

L'Ontologie du rock

de Roger Pouivet

par

Maël Guesdon

Ehess (musique)

Résumé : Dans « L'Ontologie du rock », Roger Pouivet définit ontologiquement les œuvres rock comme enregistrements-artefacts. Nous nous proposons d'examiner les présupposés théoriques implicites sur lesquels se fonde cette thèse et de souligner quelques interrogations concernant ses choix épistémologiques et la détermination de son objet, le rock.

Mots-clés : *Roger Pouivet – Rock – Ontologie – Œuvre d'art – Immanentisme – Platonisme – Arts de masse.*

Inscrite dans une réflexion suivie sur plusieurs années et à travers de nombreuses publications, « L'Ontologie du rock » de Roger Pouivet, parue dans le numéro 60 de la revue *Rue Descartes* (Pouivet, 2008 : 20-37), affirme le caractère ontologique de la spécificité des œuvres rock et soutient la thèse suivante : « Les œuvres rock ne sont pas d'abord interprétées puis enregistrées; l'enregistrement est leur manière de venir à l'existence et leur manière d'être. » (Pouivet, 2008 : 24)

La concision de l'article ne permet pas toujours à l'auteur de préciser les implicites de son positionnement théorique. Une fois résumé l'article, nous tenterons de cerner quels fondements conceptuels soutiennent sa thèse. Nous nous demanderons enfin dans quelle mesure l'argumentation du philosophe, malgré sa cohérence, laisse certaines questions en suspens¹.

« Les œuvres rock sont des enregistrements-artefacts »

Roger Pouivet développe, dans les trois parties centrales de son article, sa conception de l'œuvre rock comme « enregistrement-artefact ». Selon l'auteur, les œuvres rock représentent une « sous-catégorie des "arts de masse" ». Elles sont des « artefacts possédant des propriétés esthétiques », « économiquement » et « intellectuellement accessibles » et « à instances multiples » (Pouivet, 2008 : 23)². Cette définition allie la conception fonctionnaliste de l'œuvre d'art développée par l'auteur (Pouivet, 2000) avec la définition de l'œuvre d'art de masse héritée de Noël Carroll (Carroll, 2008 et Pouivet, 2003).

Selon Roger Pouivet, l'innovation technique modifie le statut ontologique de l'œuvre musicale. Ni le format (CD, fichier numérique etc.) ni les conditions d'écoute (enceintes haute fidélité, casque de baladeur etc.) ne sont des critères discriminants dans la restitution conforme de

1. Je remercie Esteban Buch pour ses conseils.

2. Ce dernier point est à entendre au sens technique du terme et non notationnel.

l'œuvre. Seul compte le processus de production : tout objet contenant une séquence sonore écoutable identique à celle de l'enregistrement initial de l'œuvre et « ultimement dérivée (par une relation causale et historique) » de celui-ci, est une instance de l'œuvre (Pouivet, 2008 : 28). Reprenant la distinction effectuée par Nelson Goodman (Goodman, 1990), Roger Pouivet précise que les œuvres rock sont, en cela, des « œuvres autographiques », c'est-à-dire des œuvres dans lesquelles « le critère d'identité est l'histoire de la production » – et non des « œuvres allographiques » pour lesquelles celle-ci « n'entre pas dans la détermination de l'authenticité » (Pouivet, 2008 : 31)³.

Les œuvres rock ne sont pas non plus des « enregistrements véridiques », des documents restituant fidèlement un événement musical donné tel qu'un concert ou un enregistrement ethnomusicologique par exemple. Ce sont, à l'instar de *Sergent Pepper's* des Beatles ou de *Berlin* de Lou Reed, des « enregistrements constructifs », c'est-à-dire des objets sonores unitaires composés d'éléments acoustiques hétéroclites comme des sons musicaux, des bruits concrets et des effets (Pouivet, 2008 : 29 et Pouivet, 2003 : 34-39). D'un point de vue esthétique, les enregistrements-artefacts constituent, selon l'expression de Roger Pouivet, des « images sonores » (Pouivet, 2008 : 30) : la séquence que restitue un CD témoigne d'une atmosphère spécifique, un « son » propre immédiatement identifiable par l'amateur. Roger Pouivet souligne le fait que l'œuvre rock ne requiert pas d'autre médiation que la diffusion de l'enregistrement-artefact. Elle n'est pas « interprétée » mais simplement retransmise par des moyens techniques. Comme le spectateur face à un tableau ou à une sculpture, lorsque l'amateur de rock écoute un disque, il est directement en contact avec l'œuvre elle-même (Pouivet, 2008 : 31).

À la fin de « L'Ontologie du rock », Roger Pouivet confronte sa thèse à trois objections. La première, s'appuyant sur les reprises dont un morceau peut être l'objet par différents artistes, affirme que les œuvres rock sont les morceaux eux-mêmes et non un enregistrement-artefact.

3. Les œuvres rock ont, en réalité, dans la conception de Roger Pouivet, un statut plus singulier. Le philosophe précise ce point dans *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation* : « En un sens, une œuvre musicale de l'art de masse est autographique puisqu'elle ne suppose pas une partition qui fait foi pour les exécutions de l'œuvre. Mais elle est techniquement allographique, puisqu'elle est duplicable à volonté. » (Pouivet, 2003 : 62)

Selon le philosophe, « cette objection reflète une confusion entre un morceau de musique et une œuvre musicale » (Pouivet, 2008 : 32), alors que leur statut ontologique est différent. Le premier est « une structure musicale mince », arrangeable et permettant des reprises diverses tandis que les œuvres rock en tant qu'enregistrements-artefacts sont, au contraire, « épaisses », « définitives et stables, aucunement ouvertes à des modifications ou à des arrangements » (Pouivet, 2008 : 33). La seconde objection qui vient de Stephen Davies (Davies, 2001 : 32) est celle de l'« exécution en studio ». Elle consiste à défendre l'idée que les œuvres rock sont conçues d'une manière similaire à des œuvres musicales classiques et que l'enregistrement du disque n'est qu'une exécution – réalisée en studio – de l'œuvre. Contre cette objection, Roger Pouivet souligne la singularité de la prise studio qui n'est ni une répétition ni une simple interprétation ludique et a lieu sans public. L'enregistrement en studio peut être repris, réarrangé, modifié voire recomposé (Pouivet, 2008 : 34-35). La troisième objection revendique le caractère fondamentalement live du rock. Le philosophe reprend ici un type d'argumentation proche de celle développée contre l'objection des reprises, distinguant « les œuvres rock et la *musique* rock » conçue comme « phénomène social » (Pouivet, 2008 : 36). Il peut y avoir, selon Roger Pouivet, des groupes qui jouent de la musique rock, font des concerts, sans produire d'œuvre rock c'est-à-dire sans enregistrer.

Réalisme immanentiste et définition fonctionnaliste de l'œuvre d'art

Dans la première partie de son article, Roger Pouivet définit trois sortes d'ontologies : l'ontologie fondamentale, l'ontologie appliquée et l'ontologie appliquée appliquée. « L'Ontologie du rock » relève spécifiquement, selon Roger Pouivet, de cette dernière catégorie qui « étudie les "manières d'être" des choses spécifiques tenues pour existantes » (Pouivet, 2008 : 21). Or cette définition dont dépend le sens de l'article et de la thèse que nous venons de résumer, repose, selon nous, sur une théorisation sous-jacente.

Alors que l'ontologie fondamentale est formelle et « *a priori* » (Pouivet, 2008 : 20), l'ontologie appliquée et l'ontologie appliquée appliquée sont *a posteriori* : toutes deux s'intéressent aux

« choses tenues pour existantes ou dont nous parlons comme de choses qui existent » (Pouivet, 2008 : 20). Mais si l'ontologie appliquée considère ces dernières en tant qu'elles peuvent être regroupées ou pensées sous forme de catégories – « choses naturelles » et « artefacts » par exemple –, l'ontologie appliquée appliquée se penche, quant à elle, sur les choses concrètes prises dans leur singularité (Pouivet, 2008 : 21).

Contrairement à l'ontologie appliquée, l'ontologie appliquée appliquée ne se demande pas « si certaines choses appartiennent au monde ou si elles ne relèvent que de façons de penser ou parler » (Pouivet, 2008 : 21). Ce qui lui importe, c'est simplement qu'une chose soit identifiée et ré-identifiée en tant que telle. L'ontologie appliquée appliquée s'appuie sur l'idée qu'il n'y a pas d'« *entité sans identité* » selon l'expression de *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation* : « Il suffira ici que nous *parlions* des œuvres d'art [...]. Quelqu'un peut dire "Le dernier Madonna est vraiment génial!". Cela suppose que "le dernier Madonna" est bien quelque chose, possédant un certain mode d'existence et des qualités ("être génial"). » (Pouivet, 2003 : 17) À partir du moment où il y a verbalisation d'une reconnaissance, l'ontologie appliquée appliquée prend, en tant que telle, l'objet de cette identification comme sujet d'étude et tente de déterminer « ses manières d'être ».

Si des « manières d'être » peuvent, en elles-mêmes, être les objets d'étude d'une ontologie, c'est que, selon l'expression du philosophe dans son *Ontologie de l'œuvre d'art*, « ce qui fait d'une chose ce qu'elle est, sa manière d'être, n'est pas quelque chose de séparé de la chose elle-même » (Pouivet, 2000 : 53). La formule résume le fondement même de la conception ontologique de Roger Pouivet : « l'immanentisme est exactement cette thèse; il faut bien reconnaître les choses pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire par leur manière d'être. » (Pouivet, 2000 : 54) L'ontologie appliquée appliquée telle qu'elle est définie dans « L'Ontologie du rock », se fonde donc sur cet indispensable présupposé dont la logique peut se résumer en trois points : les manières d'être d'une chose sont ce qui fait que la chose est; elles sont, de ce fait, inséparables de la chose elle-même; l'examen de la spécificité ontologique d'une chose passe donc logiquement par l'étude de ses manières d'être.

Dans la conception d'inspiration aristotélicienne (Aristote, 1989 : 3-4) défendue par Roger Pouivet, l'œuvre d'art n'est pas, comme dans le platonisme, l'incarnation d'une entité universelle – existant

en soi⁴ – mais une substance individuelle : « Dans *Catégories* (chap. 2), Aristote montre que la substance première – l'étant individuel concret, ceci – seule existe [...] » (Pouivet, 2000 : 51)⁵. Mais alors que, chez Aristote, la « forme » n'est pas partageable – ce qui rend problématique la réflexion esthétique sur les œuvres à instances multiples –, Roger Pouivet affirme, au contraire, son caractère divisible (Pouivet, 2000 : 55)⁶. La thèse de « L'Ontologie du rock » pensée comme « sous-catégorie des "arts de masse" » découle de cette conception : « [...] l'œuvre musicale rock n'est pas un universel ayant de multiples réalisations qui sont autant d'approximations de ce qu'est l'universel, c'est *un particulier qui possède de multiples instances*. » (Pouivet, 2008 : 26, je souligne)⁷ Opposée à la tradition essentialiste de l'esthétique classique⁸, la conception fonctionnaliste des œuvres d'art affirme la valeur *instrumentale* de l'art (Pouivet, 2003 : 15-16) dont les œuvres ne se définissent en tant que telles que par la spécificité de leur fonction⁹ : « Une œuvre d'art est une substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique. » (Pouivet, 2007 : 66)

« L'Ontologie du rock » est donc une ontologie appliquée appliquée de type immanentiste des œuvres musicales dans le rock. La réunion des deux axes théoriques défendus par Roger Pouivet – réalisme immanentisme et définition fonctionnaliste de l'œuvre d'art – justifie la logique de la thèse : les œuvres rock sont des enregistrements-artefacts et, *en cela*, elles « possèdent et manifestent une spécificité ontologique » (Pouivet, 2008 : 20). Mais cette articulation théorique suffit-elle à répondre à toutes les questions que peut soulever l'article? Si, selon les termes du

4. Sur le « platonisme esthétique », cf. Pouivet, 2000 : 31-49.

5. Sur la filiation avec la conception ontologique aristotélicienne, cf. également Pouivet, 2003 : 16.

6. « Qu'un particulier puisse avoir des instances n'a rien d'étonnant. » (Pouivet, 2008 : 26)

7. Cf. également, la conception des œuvres d'art comme « universaux concrets » dans *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation* (Pouivet, 2003 : p. 29).

8. Cf. Pouivet, 1996 : 11. Si l'on résume en trois caractéristiques fondamentales, la théorie de la valeur intrinsèque de l'œuvre selon Hegel – l'*unité*, l'*autonomie* et l'*infinité* ou l'achèvement (cf., en particulier, Hegel, 2005 : 61-62 et Hegel, 1995 : 211-212) –, on peut préciser que c'est en particulier sur la seconde détermination – l'indépendance de l'œuvre – que la définition de l'art défendue par Roger Pouivet se démarque. Voir également, sur ce point, la critique de la conception kantienne développée dès *Esthétique et logique* (Pouivet, 1996).

9. « Le critère d'identité spécifique des substances non naturelles (artefactuelles) est la préservation d'une fonction. » (Pouivet, 2003 : 91)

philosophe, « l'ontologie de l'art ne signifie nullement la recherche d'une essence pure de l'art, mais une interrogation sur la façon dont certaines entités, par leur nature et leurs propriétés, peuvent focaliser certaines pratiques et certains usages » (Pouivet, 2003 : 105), comment une ontologie appliquée appliquée du rock peut-elle se dispenser de toute donnée sociologique? Comment peut-elle également réfuter toute approche stylistique?

Une ontologie du rock?

La première difficulté de « L'Ontologie du rock » concerne, selon nous, l'absence de détermination historique du rock. Comme le précise Roger Pouivet dans *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, l'ontologie appliquée, en tant qu'elle « examine une partie de l'ameublement du monde où nous vivons [...] », ne peut être « intemporelle » (Pouivet, 2003 : 20). Son inscription historique est déterminante. Si l'ontologie appliquée est contextuelle, c'est *a fortiori* également le cas de l'ontologie appliquée appliquée. Comment, dès lors, la pratiquer sans retracer, même synthétiquement, l'historicité de l'objet sur lequel elle porte?

L'ontologie appliquée appliquée du rock nous semble donc nécessiter une « contextualisation » précise de son sujet d'étude. N'implique-t-elle pas également, pour les mêmes raisons, une indispensable prise en considération des acteurs qui produisent ou « consomment » ces œuvres¹⁰? La conception ontologique immanentiste qui, comme nous l'avons vu, s'intéresse aux « manières d'être » des choses peut-elle se passer de toute démarche sociologique lorsque l'objet de son étude – les œuvres rock – entre en étroite interaction avec « la musique rock » définie, par le philosophe, comme un « phénomène social » (Pouivet, 2008 : 36)?

Selon Roger Pouivet, le corpus des œuvres dites « rock » est trop varié voire disparate pour qu'une distinction stylistique nette soit possible (Pouivet, 2008 : 22). Pour appuyer cette affirmation,

10 . Roger Pouivet mobilise parfois, dans son article, quelques arguments à teneur sociologique mais ceux-ci ne sont pas appuyés par des données précises. Cf. par exemple, la réfutation de l'approche sociologique de la spécificité du rock : « Les gens ne sont pas fans de rock tout court mais ils apprécient telle ou telle sorte de rock. » (Pouivet, 2008 : 22).

le philosophe se fonde sur une longue énumération de groupes ou chanteurs considérés comme « artistes rock » mais dont l'inventaire suffit, d'après l'auteur, à démontrer l'hétérogénéité. Ce point gagnerait, selon nous, à être précisé : il ne nous semble pas plus évident de démontrer la disparité stylistique du rock que son unité. D'Elvis Presley à Jeff Buckley en passant par Led Zeppelin ou AC/DC, n'est-il pas, en effet, possible de déterminer, malgré la diversité d'époques et de personnalités artistiques, des traits musicaux communs (effectifs instrumentaux, structures musicales relativement proches etc.) donnant, selon l'expression de Wittgenstein¹¹ reprise par Roger Pouivet, une « ressemblance de famille » à toutes les œuvres citées (Pouivet, 2008 : 22)? Une étude musicologique ne serait-elle pas, sur ce point, indispensable?

Conclusion

L'inscription de « L'Ontologie du rock » dans la conception immanentiste défendue par Roger Pouivet justifie, par sa cohérence conceptuelle, la tentative de détermination de la singularité du rock par l'articulation entre l'innovation technique et la spécificité ontologique. L'originalité de la thèse ne doit pas faire oublier la complexité et la précision de l'ensemble de la pensée du philosophe. Nous avons, dans cette perspective, tenté de montrer comment « L'Ontologie du rock » prenait place dans un développement conceptuel sophistiqué élaborant une réflexion ontologique novatrice. Mais suite à cet examen, certaines questions ne nous ont, malgré tout, pas semblées résolues. Comme nous l'avons vu, la difficulté de la thèse de Roger Pouivet se décline en trois points principaux : la détermination précise de son objet, son rapport à l'enquête sociologique et sa réfutation de l'approche stylistique.

En quoi l'innovation de la production créative du studio et de l'enregistrement en tant qu'œuvre telle que la définit Roger Pouivet devrait être attribuée exclusivement au rock? N'est-ce pas une configuration que l'on trouve déjà dans la musique concrète par exemple, dans

11. « Je ne saurais mieux caractériser ces ressemblances que par l'expression d' "air de famille" ; car c'est de cette façon-là que les différentes ressemblances existant entre les membres d'une même famille [...] se chevauchent et s'entrecroisent. » (Wittgenstein, 2004 : 64)

certaines productions de la musique savante ou dans de nombreux disques de jazz? Dans sa conclusion, Roger Pouivet note, en ce sens, que l'enregistrement-artefact comme œuvre est un trait ontologique que le rock partage avec « certaines œuvres dans la musique contemporaine (Varèse et d'autres) » (Pouivet, 2008 : 37). Mais, précise le philosophe, « la différence est que les œuvres rock appartiennent aux arts de masse » (*idem*). À suivre la définition que propose Roger Pouivet de l'art de masse, ce qui constituerait la différence majeure entre les contre-exemples que nous venons de donner et le rock, ce sont les trois déterminations qui forment les conditions nécessaires d'une diffusion à grande échelle (Pouivet, 2008 : 23; Pouivet, 2003 : 23 et 58). Que penser alors des autres styles musicaux qui répondent très précisément à toutes les conditions nécessaires recensées dans « L'Ontologie du rock » et qui n'appartiennent pas pour autant au domaine du « rock »¹²? Doit-on faire, par exemple, du rap, de la techno, du R'n'B et de toutes leurs sous-catégories stylistiques aussi nombreuses que diversifiées des « œuvres rock »? Inversement, doit-on exclure de cette dernière catégorie toutes les productions rock plus confidentielles ou « élitistes » – dans le rock expérimental par exemple, indépendant ou progressif – qui ne répondent pas à la définition de l'art de masse? Dès lors, en quoi, dans la cohérence interne de la pensée de Roger Pouivet, « L'Ontologie du rock » n'est-elle pas strictement assimilable à une « ontologie de l'œuvre musicale de masse »? En quoi est-elle, dans ce cas, à proprement parler, une « ontologie du rock »?

12. Dans *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Roger Pouivet écrit en ce sens : « dans le domaine de la musique de masse (*rock sous toutes ses multiples formes, disco, rap, hip hop, techno, etc.*), les œuvres sont constituées en studio [...]. L'œuvre est alors très exactement ce qui est entendu quand on écoute le CD [...]. » (Pouivet, 2000 : 230-231, je souligne) Le philosophe ne soulignait donc pas, en 2000, « une spécificité ontologique du rock » mais de « l'œuvre musicale de masse » en général. Le style qu'il distinguait était plutôt le rap dans lequel « des enregistrements plus anciens sont eux-mêmes des éléments de l'œuvre, grâce à la technique du sampling » (Pouivet, 2000 : 231). Il va plus en avant dans *Questions d'esthétique* où il affirme une spécificité ontologique de l'œuvre dans le rap ou la techno « encore plus manifeste » que dans le cas du rock : « [...] Cela vaut aussi pour le rock. [...] L'œuvre est ce qu'on entend quand on écoute le disque. [...] Cette particularité ontologique des œuvres de la musique de masse contemporaine est encore plus manifeste dans le rap ou dans la musique techno » (Cometti *et al.*, 2000 : 51).

Bibliographie

- ARISTOTE (1989), *Catégories*, trad. Tricot, Paris, Vrin.
- COMETTI Jean-Pierre, MORIZOT Jacques et POUIVET Roger (2000), *Questions d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- DAVIES Stephen (2001), *Musical Works and Performances*, Oxford, Clarendon Press.
- HEGEL Georg W. F. (1995), *Cours d'esthétique. I*, trad. de J.-P. Lefebvre et V. von Schenk, Paris, Aubier.
- (2005), *Esthétique. Cahier de notes inédit de Victor Cousin*, Paris, Vrin.
- GOODMAN Nelson (1990), *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Nîmes, J. Chambon.
- POUIVET Roger (1996), *Esthétique et logique*, Liège, Pierre Mardaga.
- (2000), *L'Ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*, Nîmes, Chambon.
- (2003), *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, Bruxelles, La lettre volée.
- (2007), « Des arts populaires aux arts de masse », in Cometti J.-P., *Les arts de masse en question*, Bruxelles, La Lettre volée.
- (2007), *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art?*, Paris, Vrin.
- (2008), « L'Ontologie du rock », *Rue Descartes*, n° 60, Paris, Presses Universitaires de France, p. 20-37.
- WITTGENSTEIN Ludwig (2004), *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard.
-