

En guise d'introduction

Comment penser le rapport entre la musique et les émotions? Se lancer dans ce genre de questions c'est risquer les truismes et les lieux communs : entre ceux qui font de la musique la langue des émotions et les contempteurs de cet expressionnisme généralisé, devons-nous vraiment choisir?

La musique, langue des émotions?

Rien n'est plus évident et plus répété que l'association (systématique ou non) de la musique aux émotions. Ces deux termes sont par avance reliés, voire considérés comme un pléonasme au sens où toute musique est émotionnelle et toute émotion mise en musique : « Des efforts ont en effet été engagés de longue date afin d'instaurer un rapport d'équivalence entre musique et émotion, au point que le syntagme "émotion musicale" apparaît à bien des égards comme un syntagme pléonastique¹. » Cette relation entre la musique et les émotions s'établit autour d'une série de distinctions conceptuelles : l'intérieur et l'extérieur, le subjectif et l'objectif, l'inarticulable et l'articulé, l'indicible et le dicible, la musique et les émotions étant reliées aux premiers termes des distinctions ci-dessus.

Ce dogme traditionnel repose sur une série de présupposés véhiculés autant par les amateurs de musique, les professionnels (chanteurs, musiciens, producteurs, compositeurs, etc.), les scientifiques (musicologues, psychologues, sociologues, physiciens, etc.), les philosophes à ce propos ne faisant pas exception²!

• 1 – LABORDE D., « Des passions de l'âme au discours de la musique », § 6.

• 2 – De Platon qui traite des pouvoirs de la musique sur le caractère des hommes à l'établissement par des psychologues tel Imberty de liens universels et répétables entre telle musique et telle émotion en passant par l'idée romantique du caractère expressif supérieur et indicible de cet art, cette tradition de pensée est perpétuée.

Tous tentent d'éclaircir les interdépendances et les interactions entre le musical et l'émotionnel. Cet axiome communément partagé s'élabore en général autour de trois lieux communs :

1. *La nécessité de ressentir la musique* : comment interpréter le fado sinon en ressentant les thèmes chantés tels que l'amour inassouvi, la jalousie, la mélancolie ou encore le déchirement de l'exil...?
2. *L'influence émotionnelle des œuvres musicales* : c'est une évidence massive que la musique agit sur nos états d'esprit et influence nos émotions, à l'instar des *Nocturnes* de Chopin, de la *Samba-rock* interprétée par Jorge Ben accompagné du Trio Mócoto ou de l'album *Appetite for Destruction* des Guns N'Roses, œuvres musicales qui rendraient respectivement tristes, heureux ou révoltés.
3. *L'expression musicale des émotions* : la musique serait au moins un instrument privilégié (voire l'unique!) pour exprimer nos émotions; rien ne pourrait remplacer la musique en tant que langue des émotions humaines³.

À l'opposé, d'autres contestent cette association permanente de la musique aux émotions. Les chefs d'accusation sont multiples : l'instrumentalisation de la musique asservie à l'expression des émotions, la dénaturation des œuvres musicales réduites à un simple stimulus déclenchant une réaction émotionnelle, la soumission des acteurs musicaux (auditeur, compositeur, interprète, danseur, critique d'art...) aux émotions dépourvues de toute logique... Entre identification et distinction radicale, nous ne savons plus très bien ce qu'il faut en penser.

Visite guidée des dogmes et autres lieux communs

Qu'entend-on par « ressentir la musique »? Cela implique-t-il d'être dans un certain état affectif subjectif dépourvu de toute rationalité? L'appréhension de la musique relèverait dès lors du domaine de l'émotion opposé à celui de la raison et de la connaissance : les œuvres musicales, agissant sur l'affectivité et l'intériorité des corps, résisteraient à toute analyse, voire à toute description et appartiendraient par excellence à l'ordre de l'ineffable. À l'inverse, on peut affirmer le statut cognitif des émotions au sens où elles articulent des processus de pensée en aval – les émotions musicales délivrent un savoir – et/ou en amont – les émotions musicales reposent sur des éléments cognitifs.

Par ailleurs, les émotions, qu'elles soient cognitives ou non, constituent-elles l'unique moyen pour accéder à la musique, un moyen parmi d'autres, ou un

• 3 – On peut citer à titre d'exemple le commentaire suivant à propos des *Études* de Chopin : « De sourdes colères, des rages étouffées, se rencontrent dans maints passages de ses œuvres, et plusieurs de ses *Études*, [...] dépeignent une exaspération concentrée et dominée par un désespoir tantôt ironique, tantôt hautain » (commentaire de LISZT, *Frédéric Chopin*, p. 87).

moyen essentiel? Deux images contradictoires de l'« amateur de musique » se profilent. D'un côté, il y aurait le profil émotif avec le visage marqué chargé de douleurs et de souffrances ou animé de plaisirs intenses. Du fait qu'il est submergé par les émotions, il a des difficultés à y voir clair et expliquer ce qu'il ressent, traduire ses sentiments : il hésite, tâtonne et préfère aux longs discours analytiques froids et dépourvus de substance, les pleurs, les rires, les interjections... À l'inverse, l'intellectuel se garde de tout épanchement émotionnel qu'il considère comme un désordre, une réaction inappropriée : il s'adonne à une analyse méthodique derrière ses lunettes et son regard distant. L'émotif considère l'intellectuel comme privé de l'essentiel de toute expérience musicale : les émotions. Ne pas ressentir la musique, c'est ne pas écouter la musique tout simplement! L'intellectuel à son tour juge l'émotif enfermé dans des réactions primaires lesquelles ne permettent pas d'accéder à la finesse des œuvres musicales : la musique requiert une contemplation intellectuelle indirecte, médiatisée et ne peut être réduite à l'excitation de basses émotions. Cette description sommaire et peut-être même excessive a l'avantage de poser une question importante : en quoi consiste l'attitude appropriée vis-à-vis d'une œuvre musicale pour l'appréhender correctement? Autrement dit, qu'est-ce qu'une expérience musicale adéquate? Et plus précisément, exclut-elle certains éléments : les émotions, le langage, l'analyse, etc.?

En outre, à supposer que la musique influence nos émotions et « adoucit les mœurs » selon l'expression commune, il serait possible et même utile d'identifier les musiques censées avoir des effets émotionnels spécifiques : le plaisir, l'apaisement, l'espoir, la joie, etc. On peut d'ailleurs citer nombre de cas pour lesquels la musique est écoutée en vue d'exciter une émotion particulière : quelques pièces classiques pour piano afin de tranquilliser le patient maintenu bouche ouverte par son dentiste, un bon disque de rock accompagné d'un café pour retrouver de l'énergie le matin après une nuit d'insomnie, les ballades du Sahara pleines d'espoir et de rêve qui entraînent loin du bureau gris et de la tonne de factures qui y trônent, les morceaux de Chet Baker pour accompagner la mélancolie des dépressions saisonnières, jusqu'aux sonates de Mozart pour apaiser les vaches laitières et permettre ainsi une meilleure production! Et pour aller encore plus loin, on peut très bien imaginer comme cours de préparation à l'accouchement, la recherche de la « meilleure » musique pour se substituer à la péridurale : celle qui favorisera le calme et la tranquillité pendant les contractions! Pour autant, même si cela était possible (un casque de musique plutôt qu'une anesthésie locale), la question reste ouverte de savoir si la musique peut être réduite à un simple stimulus émotionnel : la radicalisation de cette idée pourrait conduire au projet fou de considérer la musique comme le meilleur substitut aux drogues psychotropes telles la morphine, les amphétamines, etc. Les cures de désintoxication consisteraient

alors à suivre une série de soins musicaux. De plus, on est en droit de se demander si toute émotion causée à l'écoute d'une œuvre musicale doit être prise en compte : si je dis que telle œuvre m'ennuie, cela suffit-il pour que celle-ci soit classée parmi les œuvres musicales soporifiques ? Si oui, alors la musique assurerait une fonction de « surface de projection » : ce que l'auditeur y trouve et y retrouve est en partie ou complètement, la projection des éléments de sa « vie intérieure ». Mais cette manière de rendre compte de la musique est-elle correcte ?

Enfin, que veut-on dire lorsqu'on parle de l'« expression musicale des émotions » ? Pour certains, il s'agit de faire de la musique une langue expressive, un code composé d'unités discrètes agencées de façon cohérente et dont on peut déterminer la signification. D'où la recherche de correspondances entre des formes musicales élémentaires et des concepts émotionnels : une sarabande du XVIII^e siècle est considérée comme une musique plus solennelle et plus empesée qu'une gavotte ou à plus forte raison encore qu'une gigue. Cependant, le problème est qu'il n'y a pas de consensus⁴ – à quelques banalités près –, et que les multiples tentatives d'établir un dictionnaire de l'expression musicale ont échoué. En outre, n'est-ce pas soumettre les œuvres musicales à une « cure d'amincissement drastique » en tentant d'établir un vocabulaire musical des affects ? Les œuvres finissent par n'être plus que des épiphénomènes symboliques sans spécificité expressive propre. Enfin, la conception commune de la musique comme langue expressive a fait l'objet d'un certain nombre de critiques : la musique, loin d'être un langage, ne peut exprimer aucune émotion. C'est un art de pensée plutôt que d'émotion : elle suppose une approche rationnelle et scientifique qui permet d'accéder aux « vérités musicales ».

Le but de ce livre est d'éprouver la valeur ainsi que la résistance de la relation entre la musique et les émotions. En effet, si ce rapport est toujours déjà présupposé, il reste peu analysé, comme une terre inconnue : antagonisme, dépendance, identité... Quel est le rapport entre la musique et les émotions ?

Un rapport antagoniste ?

Dans ce cas, soit la musique exclut les émotions, soit les émotions excluent la musique. Selon la première alternative, l'opposition entre le musical et l'émotionnel présente trois facettes distinctes :

- a) *Un versant ontologique* : la musique, de par sa nature, ce qu'elle est, ne peut pas exprimer d'émotions.
- b) *Un versant évaluatif* : la « bonne » musique ou encore les œuvres musicales réussies n'expriment pas d'émotions.

⁴ – Ainsi, les sarabandes italiennes du XVII^e siècle étaient des musiques dites lascives qui incitaient à danser de manière assez « dévergondée » (selon le clergé de l'époque).

c) *Un versant épistémologique* : la compréhension ou plus généralement l'appréhension de la musique n'implique nullement d'avoir des émotions de la part de l'auditeur.

Selon la seconde alternative, deux possibilités se distinguent :

d) *Un versant ontologique* : étant donné le statut métaphysique des émotions, il est impossible que celles-ci soient exprimées par des œuvres musicales.

e) *Un versant évaluatif* : la musique expressive au pire dénature les émotions ou au mieux s'avère inadéquate pour rendre compte de ce qu'elles sont réellement.

Un rapport de dépendance?

S'il y a une forme de dépendance entre la musique et les émotions, la question est alors de déterminer lequel des deux termes est l'élément de base dont dépend l'autre. L'idée selon laquelle la musique dépend des émotions peut revêtir deux significations. En effet, soit il s'agit de dire que toute musique ou au moins les œuvres musicales réussies expriment des émotions, le critère expressif devenant un critère essentiel pour définir une œuvre musicale ou encore pour déterminer sa valeur esthétique; soit il s'agit d'insister sur le rôle des émotions quant à l'appréhension d'une œuvre musicale – l'intelligibilité de la musique dépendrait de dispositions émotionnelles de la part de l'auditeur.

Dans l'hypothèse suivant laquelle ce sont les émotions qui dépendent de la musique et non l'inverse, on peut comprendre que la musique constitue le seul moyen adéquat pour l'expression de nos émotions – notre comportement, le langage, la peinture, etc., se révèlent alors être de pauvres substituts. Par ailleurs, la dépendance des émotions vis-à-vis de la musique peut revêtir un autre aspect : la musique permettrait d'éduquer (et pas seulement d'exprimer) nos émotions. Reste alors à déterminer en quel sens il faut entendre l'idée d'éducation sentimentale par la musique.

Enfin, à supposer qu'il y ait un quelconque lien de dépendance entre la musique et les émotions, ne peut-on pas aller plus loin en caractérisant ce lien comme un rapport de réciprocité au sens d'interdépendance, d'interpénétration? La musique et les émotions se supposeraient l'un l'autre, cette co-dépendance prenant de multiples formes suivant la compréhension que l'on a de ces deux termes. Ainsi, avant de penser le rapport entre la musique et les émotions, c'est la question de la nature respective de ces deux pôles qui fait problème : l'analyse de cette relation ne peut faire l'impasse de l'examen des éléments liés.

Nature de la musique

Il semble facile *a priori* de reconnaître les entités qui relèvent du domaine musical : les *Sonates* de Mozart, les *Menuets* de Bach, *Who's Next* des Who, *La Cigale des grands jours* de Thomas Fersen, *Pearl* de Janis Joplin, *B. Day* de Beyoncé, sont des œuvres musicales. Et ce qui permettrait de les identifier comme telle, c'est-à-dire comme œuvre musicale et non comme un autre type d'œuvre d'art (œuvre littéraire, picturale, etc.) ou une autre espèce d'objet (artefact, effet naturel...), c'est qu'elles possèdent une structure sonore organisée de manière musicale. Pourtant, 4'33 de John Cage (pièce silencieuse pendant laquelle le musicien ne joue pas) n'est-elle pas une œuvre musicale ? Et à l'inverse, les rebondissements hasardeux d'un singe sur un piano peuvent-ils compter comme de la musique du fait qu'ils sonnent comme la chanson *Happy Birthday* ?

Par ailleurs, on considère souvent une œuvre musicale comme l'expression unique et objectivée d'un compositeur qui existe de manière permanente une fois qu'elle est composée. L'œuvre musicale serait dès lors 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. Ces exécutions musicales sont quant à elles considérées comme des événements sonores transitoires qui présentent l'œuvre. 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 ?

Autrement dit, la musique pose la question du type d'entité qu'elle est et de sa spécificité. 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

studio⁵? Voilà rapidement pour le problème du statut des œuvres musicales. Passons à celui de la nature des émotions.

Nature des émotions

Ce terme peut référer autant aux émotions musicales des auditeurs qu'aux propriétés expressives des œuvres musicales, d'où l'apparition de la distinction entre les émotions ressenties et celles perçues⁶. Par exemple, la douceur exprimée par les deux premiers mouvements de la *Cantate n° 2* de Webern peut être appréhendée par un plaisir calme ou encore simplement perçue à partir d'une analyse interprétative des propriétés de cette cantate. Mais comment comprendre cette distinction entre émotion ressentie et émotion perçue? N'est-elle pas une manière de disséquer ce qui ne peut l'être? Si cette distinction a lieu d'être, implique-t-elle une opposition? Entre ceux qui assimilent propriété expressive et émotion musicale et ceux qui contestent cette identification au profit de l'une ou l'autre, sommes-nous contraints de choisir?

Très fréquemment, nous attribuons aux œuvres musicales des propriétés expressives : « Comme cette musique est triste! » ou encore « J'aime cette œuvre qui exprime si bien la colère sous toutes ces formes » ; et tout aussi couramment nous ressentons des émotions à l'écoute d'une œuvre musicale qu'on les articule verbalement ou non. Or, il arrive souvent soit que nous justifions nos attributions de propriétés ou nos sentiments de manière différente, soit que nous ne justifions rien. Nous sommes alors conduits à dire que les propriétés expressives ne concernent pas l'œuvre en elle-même mais seulement l'appréhension que nous en avons : ce seraient les émotions ressenties qui justifieraient ou au moins rendraient compte de l'attribution de propriétés expressives. Le but de cet ouvrage est de contester cette affirmation en mettant en place les bases d'une reconception entre la musique, les propriétés expressives et les émotions.

Conceptions et reconception

Le travail qui suit ne consiste pas à développer une théorie complète de la musique ni à expliciter la signification générale de la musique et de son devenir,

• 5 – Bien évidemment, je ne souscris pas à cette définition de la « bonne musique ». Simplement, je rends compte de la caractérisation courante qui est faite.

• 6 – Dans cette étude, il sera question uniquement des propriétés expressives émotionnelles de la musique. Ainsi, pour plus de facilité, j'utiliserai comme équivalent les deux expressions suivantes « propriétés expressives » et « propriétés émotionnelles », bien qu'une œuvre musicale puisse exprimer autre chose que des émotions.

mais plus modestement à comprendre le rapport entre la musique et les émotions considérées sous deux aspects : les émotions *exprimées* par les œuvres musicales et les émotions *ressenties* à l'écoute d'une œuvre musicale. Il s'agira de montrer que la musique peut exprimer des émotions spécifiques de manière métaphorique et non littéralement. Or, cela n'implique pas, bien au contraire, l'irréalité des propriétés expressives : celles-ci, loin d'être des projections de l'esprit (de l'auditeur, du compositeur ou de tout autre acteur « musical »), des manières de parler, ou encore des propriétés réductibles aux propriétés physiques de base, sont bien des propriétés réelles. Dès lors, pour appréhender dans sa globalité une œuvre musicale expressive, ses propriétés émotionnelles – réellement possédées par l'œuvre – devront être saisies : une compréhension des propriétés physiques et structurelles de l'œuvre ne suffit pas.

L'argumentation en faveur de cette thèse ontologico-épistémologique prend la forme suivante :

- i. L'intelligibilité d'une œuvre musicale repose en partie sur l'appréhension de son fonctionnement esthétique, c'est-à-dire de ses propriétés esthétiques.
- ii. Or, une œuvre musicale expressive a notamment pour propriétés esthétiques des propriétés expressives.
- iii. Donc, afin de faire fonctionner une œuvre musicale expressive, il faut appréhender ses propriétés expressives.

L'analyse des propriétés expressives conduit au problème de la compréhension de la musique et du rôle des émotions de l'auditeur. La musique requiert d'avoir certaines émotions appropriées. Celles-ci sont cognitives puisqu'elles permettent de connaître une œuvre musicale, d'en appréhender ses propriétés essentielles. « Comprendre la musique avec émotion », tel sera donc le versant épistémologique de la thèse défendue ici : les émotions jouent un rôle essentiel dans la compréhension musicale.

Ce faisant, j'ai dû aborder certains problèmes qui peuvent sembler à première vue fort éloignés de mon propos. C'est le cas des discussions autour des notions de métaphysique, d'action, de propriété, etc. Toutefois, chacun de ces problèmes renvoie directement à l'objet spécifique de ce travail : le statut ontologique de la musique et de ses propriétés expressives ainsi que le rôle cognitif des émotions des auditeurs. Il s'agit à chaque fois non pas de fonder les analyses spécifiques à propos de la musique sur des propositions générales mais plutôt de présenter (souvent rapidement je l'accorde) un cadre général dans lequel ces affirmations sont défendues. En outre, j'ai traité la question du rapport entre la musique et les émotions non pas dans une visée polémique pour défendre un type idéal de musique mais au contraire de manière analytique en tentant de prendre en compte le plus possible la richesse et la variété des œuvres musicales (classique, traditionnelle, jazz, rock, de

variété, etc.). La liste des œuvres musicales citées à la fin de cet ouvrage témoigne de ma volonté de dépasser le réflexe romantique qui surévalue les œuvres musicales et néglige une grande part du domaine musical constitué d'œuvres peu glorieuses. La restriction aux œuvres musicales réussies conduirait à se faciliter considérablement la tâche et limiterait ce que l'on peut attendre d'une philosophie de la musique. Et s'il n'y a pas d'équilibre stricte dans l'analyse des références musicales, j'espère qu'aucun type de musique n'ait été totalement laissé pour compte.

Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?

La première partie de cette étude consistera en l'étude du statut ontologique des œuvres musicales. Étonnamment, peu de constructions ontologiques à propos de la musique sont disponibles, les analyses que l'on trouve étant le plus souvent consacrées à la question de la valeur de la musique et de sa signification. Or, il importe de souligner la nécessité d'une ontologie des œuvres musicales qui s'articule autour des questions suivantes :

- 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?

Une ontologie musicale vise à rendre compte de la nature de l'œuvre musicale, de son mode d'existence et de son critère d'identité. Mais 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 métaphysique descriptive et non révisionniste de la musique : l'ontologie des œuvres musicales relève d'une ontologie populaire laquelle porte sur nos croyances quotidiennes au sujet des œuvres musicales.

L'analyse portera tout d'abord sur 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 exécutable. 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. À l'inverse, la méthode descriptive qui s'appuie sur le sens commun a pour but d'assurer la signification des énoncés quotidiens sur les œuvres musicales. Ce que nous pensons et disons des œuvres musicales constitue dès lors un guide pour l'analyse de leur nature et de leur identité.

La deuxième étape de l'étude du statut ontologique des œuvres musicales consistera à mettre en cause le présupposé méthodologique commun aux trois hypothèses que sont le mentalisme, le platonisme radical et le nominalisme, celui selon lequel l'ontologie est indépendante d'une théorie de la connaissance. À partir de là, il s'agira de proposer 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 pour autant 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.

En résumé, la conception défendue dans la première partie 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. D'autre part, elle tente d'expliquer les différences entre les œuvres musicales tout en en proposant une conception unifiée. Elle permet enfin de rendre compte des intuitions du sens commun que sont la création des œuvres musicales, l'importance de l'histoire de production pour l'identité d'une œuvre, l'accès épistémologique à la musique par la perception auditive.

La nature spécifique des œuvres musicales clarifiée, l'étude du rapport entre la musique et les émotions est possible. En effet, comment déterminer le statut des propriétés expressives et le fonctionnement de l'expression musicale ainsi que le rôle des émotions musicales en vue de l'appréhension de l'œuvre, sans avoir répondu à la question ontologique du type d'entité qu'est une œuvre musicale. Les deux autres parties de ce travail de recherche ont donc pour point de référence la première partie : c'est à l'intérieur d'une ontologie des œuvres musicales que se pose la question du rapport entre la musique et les émotions. La deuxième partie aura pour sujet de réflexion l'expression musicale des émotions, et la troisième, la compréhension musicale et le rôle épistémologique des émotions de l'auditeur.

L'expression musicale des émotions

L'expression musicale des émotions est un type de fonctionnement esthétique particulier : toute œuvre musicale possède un fonctionnement esthétique ; mais toute œuvre musicale n'est pas nécessairement expressive. L'expression musicale ne constitue pas un critère définitionnel au sens où toute musique exprimerait des émotions. L'analyse de l'expression musicale des émotions s'articulera autour de deux questions :

- A. Comment caractériser ce type de fonctionnement esthétique particulier qu'est l'expression musicale des émotions ?
- B. Quel est le statut des propriétés expressives ?

Une investigation précise à propos de l'expression musicale des émotions ouvrira cette deuxième partie. L'analyse critique des différentes versions de la négation de l'expression musicale constituera le point de départ de cette étude. Cette négation peut en effet prendre diverses formes : on défend l'idée d'une impossibilité effective – le *Chant de gondolier vénitien* n'a pas la *capacité* d'exprimer la mélancolie –, logique – le *Chant de gondolier vénitien* ne *peut* pas exprimer la mélancolie – ou de droit – le *Chant de gondolier vénitien* ne *doit* pas exprimer la mélancolie. À cette analyse critique succédera l'examen comparatif des théories positives de l'expression musicale des émotions : la conception psychologique – c'est de manière indirecte, par l'intermédiaire du compositeur ou de l'auditeur, que l'on attribue au *Chant de gondolier vénitien* la propriété d'être mélancolique –, et la conception non psychologique de l'expression musicale laquelle défend l'idée d'un rapport direct entre l'œuvre musicale, le *Chant de gondolier vénitien* et l'émotion, ici, la mélancolie.

C'est une version de la théorie non psychologique qui sera avancée dans le chapitre IV. L'expression musicale des émotions est comprise comme une forme de symbolisation : l'exemplification métaphorique⁷ laquelle se distingue à la fois de la description et de la représentation. La spécificité de l'option défendue réside dans la combinaison de deux aspects souvent séparés : la réalité des propriétés expressives et la dépendance épistémologique de l'œuvre musicale expressive par rapport aux réponses cognitives (et notamment émotionnelles) d'un auditeur hypothétique.

Ainsi, l'analyse du statut des propriétés expressives clôturera cette deuxième partie. En effet, l'existence des propriétés expressives est présumée par nos descriptions affectives de la musique, comme par exemple l'énoncé suivant : « La ballade irlandaise *Wild Rover* exprime un enthousiasme franc et direct. » Cette

• 7 – C'est à l'intérieur d'une interprétation réaliste des propriétés que l'analyse goodmanienne des symboles est utilisée : si une œuvre musicale exprime *p*, alors elle exemplifie métaphoriquement la propriété *p* et pas simplement le prédicat « *p* » (comme le défend Goodman).

supposition est-elle fondée? Peut-on et doit-on admettre la réalité des propriétés expressives? Ou à l'inverse, une ontologie acceptant uniquement des propriétés physiques (admisses par la physique ou réductibles à ces propriétés) ne serait-elle pas suffisante afin de rendre compte des œuvres musicales expressives et de leur fonctionnement esthétique? Autrement dit, la propriété expressive d'être mélancolique attribuée à la ballade irlandaise serait simplement une projection de l'esprit distincte de ce qu'est réellement l'œuvre musicale, ou encore une simili-propriété car réductible aux propriétés physiques de base de l'œuvre.

L'étude du statut ontologique des propriétés expressives s'articulera autour de trois moments. Un premier temps sera consacré au statut sémantique des énoncés expressifs afin de mettre en évidence leur fonction descriptive. Cette analyse du discours esthétique affectif ouvrira sur la question ontologique des propriétés expressives. Contre la stratégie anti-réaliste à l'égard des propriétés expressives, il s'agira de soutenir leur réalité objective : les énoncés esthétiques affectifs, s'ils sont vrais, réfèrent à des propriétés de l'œuvre. Enfin, l'hypothèse descriptiviste selon laquelle les énoncés esthétiques affectifs possèdent des conditions de vérité sera articulée à une version modérée et non réductionniste du réalisme esthétique :

1. Les propriétés expressives se distinguent des propriétés non esthétiques.
2. Elles co-varient avec les propriétés non esthétiques.
3. La survenance des propriétés expressives sur des propriétés non esthétiques n'implique pas la possibilité de déterminer des causes nécessaires et/ou suffisantes.

Elles dépendent réellement des propriétés non esthétiques *via* des réactions d'être d'une certaine espèce possédant certaines dispositions dans des conditions standard d'observation.

Le réalisme modéré pose dès lors le problème épistémologique de l'appréhension d'une œuvre musicale expressive : qu'entend-on exactement par « conditions adéquates d'observation »? Du fait qu'une œuvre musicale n'est pas réductible à ce que l'on comprend d'elle – au sens où ce n'est pas une entité mentale –, il ne s'ensuit pas qu'elle ne suppose aucune condition épistémologique. Au contraire, le statut ontologique de la musique implique de prendre en compte à la fois ses conditions de production et de réception : une investigation épistémologique s'avère nécessaire pour une ontologie complète des œuvres musicales expressives.

Comprendre une œuvre musicale

Ainsi, il s'agira dans la troisième partie d'examiner le problème de la compréhension musicale. Celle-ci sera comprise à l'aide d'une notion complexe : la perception aspectuelle (chapitre VI) dont l'expérience émotionnelle appropriée

et l'interprétation descriptive sont des critères possibles (respectivement, les chapitres VII et VIII). Or, en faisant de la compréhension musicale un type de perception aspectuelle, l'alternative habituelle mais abusivement simplificatrice, supposée entre l'émotionnel et le cognitif appelle à être dépassée. En effet, l'expérience musicale est souvent tiraillée entre deux caractérisations antagonistes : soit elle est considérée comme essentiellement rationnelle et intellectuelle, soit elle est placée du côté de l'émotionnel et du ressenti. Mais qu'en est-il au juste ? Les conditions adéquates d'observation incluent-elles des processus cognitifs et/ou émotionnels ? Peut-on d'ailleurs parler de conditions « adéquates » d'observation dans le sens où cela suppose l'idée de compréhension musicale ? Ne serait-ce pas contradictoire de relier la musique à la connaissance⁸ ?

Dans le chapitre VII, il s'agira de déterminer le rôle des émotions en vue de la compréhension musicale. Contre l'idée selon laquelle la capacité d'être ému à l'écoute d'une œuvre musicale est une disposition étrangère, c'est-à-dire sans aucun lien avec la musique, ou pire un véritable obstacle à la compréhension musicale, la thèse défendue sera la suivante : les émotions constituent un mode propre de la compréhension musicale. Autrement dit, la compréhension de la musique ne peut se réduire à une analyse critique « sèche » de l'identité de l'œuvre considérée.

Pour autant, comme il en sera question dans le chapitre VIII, la mise en évidence du rôle cognitif essentiel des émotions n'implique pas le refus d'accorder toute fonction à l'interprétation descriptive (c'est-à-dire non performative) d'une œuvre musicale. Mais en quoi consiste l'interprétation musicale ? Le processus interprétatif est une inférence à la meilleure explication, l'objectif principal étant de mettre en évidence l'identité et le sens de l'œuvre. D'où l'émergence de deux problèmes :

A. N'y a-t-il qu'une seule interprétation correcte pour chaque œuvre ? Et qu'est-ce qu'une interprétation correcte ?

B. L'interprète doit-il prendre en compte les conditions de production de l'œuvre (intentions de l'auteur et contexte musico-historique) pour rendre compte de ce qu'elle est ?

Par rapport à la première question, il s'agira de défendre une version restreinte du pluralisme interprétatif, qui se distingue de l'hypothèse moniste selon laquelle il ne doit y avoir qu'une seule interprétation correcte de l'œuvre considérée, mais aussi de l'hypothèse déconstructionniste laquelle encourage la multiplicité indéfinie des remarques interprétatives. Cette conception pluraliste limitée s'articule avec l'hypothèse dite « intentionnaliste hypothétique » : l'interprétation musicale doit prendre en compte les conditions de production de l'œuvre et notamment les intentions de l'auteur postulé.

• 8 – Cette distinction entre art et connaissance est explicitée par KANT dans la *Critique de la faculté de juger*, § 1.

Coda

L'objectif de cette étude est de proposer une reconception du rapport entre la musique et les émotions en prenant pour principe méthodologique l'interdépendance des trois champs d'investigation que sont l'ontologie, la sémantique et l'épistémologie. Il s'agit de proposer une alternative à la fois aux conceptions récusant tout rapport entre la musique et les émotions, et celles qui expliquent ce rapport exclusivement *via* l'expérience individuelle soit de l'auditeur, soit du compositeur.

Du point de vue méthodologique, il s'agit de promouvoir une approche analytique et descriptive : *analytique* en tant qu'elle a pour objet l'analyse conceptuelle et argumentative des questions relatives au sujet traité et non une interprétation synthétique des œuvres musicales ou du phénomène global de la musique ; et *descriptive* puisque mon but est de dessiner une philosophie de la musique non celle que nous pourrions lui attribuer mais celle qui se dégage de nos pratiques et de nos discours relatifs à la musique. Je ne prétends évidemment pas que les arguments développés résoudre tous les problèmes eu égard au sujet traité. En revanche, j'espère montrer au moins l'utilité des questions débattues. Je suis convaincue que les œuvres musicales méritent d'être analysées en tant que telles. Aussi j'aimerais que ce livre contribue, ne fut-ce qu'un peu, à rendre justice à la philosophie de la musique et indirectement, à la philosophie de l'art.

Plus fondamentalement, le but de cette étude est de décloisonner la philosophie de la musique. C'est un sujet transversal qui requiert de traiter des questions qui relèvent de la métaphysique, de l'épistémologie, de la sémantique, ou encore de la philosophie de l'esprit. Cette interaction révèle ainsi le caractère erroné de l'hypothèse de l'autonomie de l'esthétique musicale. La philosophie de la musique loin d'être une discipline à part, requiert des analyses générales. Elle permet en outre d'affiner, voire de modifier les réflexions philosophiques globales : par exemple, l'ontologie appliquée aux œuvres musicales sera un bon test pour une conception ontologique fondamentale. J'espère ainsi donner le sens d'une unité entre les considérations générales et celles spécifiques au sujet de la musique.