

# **Quels sont les liens entre musique et émotion ?**

*Étude sur l'« expressivité musicale »  
et les expériences affectives de l'auditeur face à la musique*

Travail de Maîtrise universitaire

Présenté au Département de philosophie à l'Université de Genève

Sous la direction de Prof. Fabrice Teroni et Prof. Julien Deonna

Semestre de printemps 2021

Angelina Komiyama

# Table des matières

<i>Introduction</i> .....	3
<b>I. Définitions</b> .....	<b>4</b>
1) Qu'est-ce qu'une émotion ?.....	4
a. Les croyances au centre de l'analyse : la théorie cognitive.....	5
b. Les ressentis au centre de l'analyse : la théorie « Jamesienne ».....	7
c. Humeurs versus émotions .....	8
d. Application dans le domaine de la musique.....	8
2) Qu'est-ce que la musique ?.....	10
a. Conditions nécessaires et suffisantes ?.....	10
b. Différentes approches.....	12
c. Consensus .....	16
<b>II. Musique et émotion : quels sont leurs liens ?</b> .....	<b>17</b>
1) Première question : qu'est-ce que « l'expressivité musicale » ?.....	17
a. Approches non-sceptiques.....	18
b. Approches sceptiques.....	35
2) Deuxième question : pourquoi ressentons-nous des émotions face à la musique ? .....	39
a. Approches non-sceptiques.....	40
b. Approche sceptique .....	47
<b>III. Discussion – Commentaires, classifications, suggestions</b> .....	<b>54</b>
1) Que retenir de la notion d'« expressivité musicale » ? .....	54
2) Que retenir au sujet des « émotions » ressenties par l'auditeur ? .....	56
a. Réactions immédiates à la musique : des manifestations d'humeurs ? .....	56
b. Réactions non-immédiates à la musique .....	61
c. Kivy revisité ou les « expériences émouvantes » .....	62
<i>Conclusion</i> .....	75
<i>Bibliographie</i> .....	79

## Introduction

Lorsque nous demandons à des invités quel genre de musique ils souhaitent écouter, nous recevons souvent une réponse comme : « une musique joyeuse », ou « quelque chose qui calme l'esprit ». En classe de solfège, les tonalités majeures et mineures sont souvent décrites respectivement comme « celles qui sont gaies » et « celles qui sont tristes ». Par ailleurs, nous imaginerions difficilement la musique « mélancolique » de Nino Rota remplacée par du reggae ou du hard rock dans des films comme *La Strada*.

L'affirmation « la musique est le langage des émotions » est courante, et dire que la musique éveille en nous des émotions semble naturel. À partir de là, le fait que des liens étroits existent entre **musique** et **émotion** apparaît souvent comme une évidence. D'ailleurs, durant l'Antiquité grecque, la musique était utilisée pour éduquer ou soigner la population grâce à son influence sur les émotions, et aujourd'hui encore, elle semble jouer un rôle important lorsqu'il s'agit de réguler nos états affectifs.

Mais le lien entre musique et émotion est-il si évident ? Autrement dit, est-ce que l'émotion est essentielle à la musique ?

Considérons, dans un premier temps, un exemple tiré du répertoire de l'opéra : *La Traviata*. À la mort de Violetta, la musique atteint un pic qui accentue l'atmosphère tragique. Nombreux sont les spectateurs qui se disent émus par ce passage. À quoi cela tient-il ? Quelle est la source de leur émotion ? L'exemple abordé ici possède deux particularités propres à la plupart des opéras : tout d'abord le spectateur assiste à une œuvre d'art **dramatique**, comportant des personnages et une histoire concrète ; ensuite, la musique accompagne des **paroles**, qui racontent la situation des personnages. L'émotion dont il s'agit ici n'est donc ni uniquement, ni nécessairement liée à la musique en soi, mais aussi – ou surtout – au sort tragique du personnage. Cet exemple de l'opéra montre que, dans un art combinant différents éléments (purements musicaux et/ou extra-musicaux), différents facteurs entrent en jeu lorsqu'il s'agit d'identifier la source des émotions. Mais alors, qu'en est-il des cas où le spectateur n'a affaire qu'à la **musique** « **absolue** » ou « **pure** », c'est-à-dire la musique purement instrumentale ? Comment déterminer la dimension émotive de celle-ci ?

Considérons des formes d'art « non-représentatives » comme la peinture abstraite ou toute musique sans paroles – c'est-à-dire des formes d'art où aucun récit, aucun personnage, aucun état de fait particulier n'est formellement désigné. Alors que le fait d'éprouver de la tristesse à l'écoute d'un opéra comme *La Traviata* peut s'expliquer notamment par l'évocation

d'un événement tragique dans le récit (dans notre exemple, la mort tragique de Violetta), il nous est plus difficile de désigner l'objet vers lequel sont dirigées les émotions éprouvées face à une peinture abstraite ou une musique sans paroles. L'expérience indique cependant que les arts dits « non-représentatifs » sont, de diverses manières, souvent reconnus comme véhicules d'émotions : d'une part, cela peut être observé **phénoménologiquement**, dans le sens où les spectateurs semblent réellement **ressentir** des émotions face à ces arts, tandis que d'autre part, le langage couramment utilisé pour décrire certaines œuvres – des formules telles que « ce tableau de Kandinsky est vraiment *expressif* », ou « ce morceau de Stravinski est d'une *expressivité* impressionnante » – semble suggérer que l'émotion, ou du moins des éléments « expressifs », réside *dans* l'œuvre d'art elle-même, indépendamment de la présence d'un spectateur ou d'un auditeur.

Deux questions émergent dès lors autour des notions de musique et d'émotion. Tout d'abord, (1) en quoi une musique pure – objet qui n'est a priori pas un agent psychologique animé d'émotions – peut être qualifiée d'« expressive » ? Ensuite, (2) comment se fait-il que l'auditeur ressent des émotions à l'écoute d'une musique pure ? Ce sont là les deux questions que nous traiterons dans notre travail. Pour commencer, nous définirons brièvement les notions importantes pour notre recherche, soit les notions d'« émotions » et de « musique ». Nous considérerons ensuite quelques théories traitant de la notion d'« expressivité musicale » et des émotions ressenties par les auditeurs. Nous élaborerons ensuite une discussion autour des aspects qui auront émergés grâce à l'observation des théories existantes. Nous proposerons enfin un point de vue personnel, motivé par quelques autres théories, à propos des deux questions étudiées.<sup>1</sup>

## I. Définitions

### 1) Qu'est-ce qu'une émotion ?

La définition des émotions est en soi le sujet de nombreux débats. De façon très générale, le débat oppose deux approches : l'une place les **croyances** (ou les jugements) au centre de la définition des émotions, l'autre les **ressentis**. La tournure prise par les différentes discussions

---

<sup>1</sup> Notons que nous nous intéressons à des formes musicales n'incluant aucun élément extra-musical. En effet, considérer le lien entre musique et paroles mériterait une analyse à part entière et ferait intervenir des facteurs autres que la seule musique : nous choisissons donc de nous concentrer sur la musique instrumentale « pure » pour cette réflexion sur l'expressivité musicale et les états affectifs déclenchés chez les auditeurs.

au sujet de la musique peut parfois être influencée par l'accent mis sur l'une ou l'autre de ces approches. Néanmoins, les bases définitionnelles des « émotions » convergent plus ou moins parmi les théoriciens traitant de la musique. Avant d'entrer dans notre sujet, observons donc en quoi consistent ces principales lignes définitionnelles.

#### a. Les croyances au centre de l'analyse : la théorie cognitive

L'approche mettant les croyances ou les jugements au centre de l'analyse des émotions s'apparente à la théorie ou l'analyse **cognitive** des émotions. Selon celle-ci, une émotion se caractérise avant tout par l'objet vers lequel elle est dirigée, autrement dit par son **objet intentionnel**.<sup>2</sup> Lorsque nous sommes fâchés, notre colère porte sur quelque chose : nous sommes fâchés *envers* notre ami, ou bien *envers* le Président, etc. Mais si nous sommes en colère envers ces objets, c'est parce que nous les appréhendons d'une certaine manière : nous avons un **jugement** ou une **croyance**<sup>3</sup> à leur propos. Ainsi, nous sommes en colère envers notre ami parce que nous croyons qu'il nous a trahi, et nous sommes en colère envers le Président parce que nous jugeons qu'il a triché durant sa campagne électorale.<sup>4</sup>

En l'état, la théorie n'explique pas le fait que nous ressentions des émotions : en effet, il est tout à fait possible de faire un jugement ou d'avoir une croyance à propos d'un objet, sans pour autant qu'il nous fasse ressentir une émotion. Par exemple, si nous avions en réalité conçu un plan pour que notre ami commette un acte de trahison envers nous ou bien si nous avions contribué à la tricherie durant la campagne électorale, nous pourrions avoir ces croyances sans pour autant en être émotionnellement affectés, ou encore nous pourrions même en être satisfaits plutôt que d'éprouver de la colère. Des stratégies ont été proposées pour remédier à ce genre de problème, parmi lesquelles la **théorie du jugement axiologique**. Selon celle-ci, les jugements ou croyances que nous avons à propos d'un objet sont **évaluatives ou axiologiques**.<sup>5</sup> Il ne suffit alors pas de croire que notre ami nous a trahis ou que le Président a triché pour avoir une émotion : ces croyances doivent être caractérisées par une certaine **valeur** – par exemple, que la trahison de notre ami représente une *offense* envers nous, ou que la tricherie du Président constitue une *provocation* envers son peuple. Les valeurs caractérisant chacune de nos

---

<sup>2</sup> Davies (2010) : p. 21.

<sup>3</sup> « Jugement » et « croyance » ne sont pas distingués ici. Les deux termes sont utilisés de façon équivoques pour désigner une certaine représentation mentale. Teroni et Deonna (2008), p. 37.

<sup>4</sup> Teroni et Deonna (2008) : p. 37.

<sup>5</sup> Nous choisissons d'exposer cette stratégie en particulier, car elle nous semble acceptée par la majorité des auteurs de discussions à propos de l'expressivité musicale : par exemple Robinson (2010), p. 652.

croyances permettent ainsi de justifier l'émotion spécifique que nous ressentons pour un certain objet. Ainsi, si la croyance à propos d'un objet consiste à le considérer comme *dangereux*, l'émotion correspondante sera probablement la peur. Si par contre nous le considérons comme *excellent*, l'émotion sera de l'admiration. Les occurrences émotionnelles de chaque type d'émotions sont ainsi unifiées grâce à ces valeurs associées aux objets particuliers, appelées *objets formels*.<sup>6</sup>

Bien que l'analyse cognitive des émotions, et plus précisément la théorie du jugement axiologique, puisse paraître convaincante, elle est en réalité fortement contestée. En effet, les questions de sa nécessité ainsi que de sa suffisance se posent. Si les émotions impliquent nécessairement des croyances axiologiques, alors nous pouvons nous demander si les sujets dépourvus de capacités cognitives complexes – les enfants ou les animaux par exemple – possèdent des émotions. De plus, même chez des sujets aux capacités cognitives complexes, nous observons des cas où ils peuvent éprouver une émotion au sujet d'un objet – par exemple du dégoût pour de la soupe aux carottes – sans pour autant avoir une croyance associée au dégoût, ou alors même qu'ils peuvent habituellement juger la soupe aux carottes comme très bonne. Cela remet donc en question la nécessité d'une croyance à propos de l'objet intentionnel. À l'inverse, nous pouvons observer des cas où nous avons une croyance à propos d'un objet ou un acte, sans pour autant en être émotionnellement affectés : par exemple, nous pouvons avoir une croyance selon laquelle mentir est immoral, alors qu'un mensonge venant de nous-mêmes ou de quelqu'un d'autre peut tout à fait nous laisser froids. Ce dernier cas met sérieusement en question la théorie du jugement axiologique : en effet, si les émotions sont absentes alors même que nous avons des croyances ou des jugements à propos de certains objets, alors la théorie est insuffisante et ne saisit pas l'essence des émotions. De ce problème, nous remarquons que la théorie du jugement axiologique, et, plus largement, la théorie cognitive des émotions, négligent l'importance de la **phénoménologie** des émotions. En effet, une émotion n'est-elle pas avant tout quelque chose qui se ressent ? Certaines stratégies ont été élaborées pour remédier à ce problème – notamment la stratégie consistant à ne tenir compte que des jugements axiologiques, accompagnés d'une certaine phénoménologie, comme constitutifs des émotions. Malgré cela, la nécessité de la démarche cognitive, plaçant l'objet intentionnel et la croyance au centre de l'analyse des émotions, semble pour l'heure peu convaincante. <sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Teroni et Deonna (2008) : p. 49.

<sup>7</sup> *Ibid.* : pp. 37-57.

C'est pourquoi certains théoriciens préfèrent une théorie des émotions qui place **les ressentis** au centre de l'analyse.

### **b. Les ressentis au centre de l'analyse : la théorie « Jamesienne »**

L'approche mettant les ressentis, et plus spécifiquement les **ressentis corporels**, au centre de l'analyse des émotions trouve ses sources notamment chez William James. Ce dernier considère les émotions comme la perception, par le sujet, des changements déclenchés dans son corps par l'appréhension de certains objets :

*[...] bodily changes follow directly the perception of the exciting fact, and [...] our feeling of the same changes as they occur IS the emotion.*<sup>8</sup>

Ces changements corporels concernent les expressions faciales, les modifications musculosquelettiques, les changements dans l'expression vocale, et ceux du système nerveux – adrénaline et rythme cardiaque.<sup>9</sup> Le redressement de la posture face à une bonne nouvelle est alors constitutif de la joie, et le battement du cœur accéléré face à un homme muni d'un couteau est constitutif de la peur. Contrairement à la théorie cognitive, celle de James place la phénoménologie des émotions au centre de l'analyse, et s'applique aisément aux animaux ou enfants. De plus, les émotions qui émergent indépendamment des jugements axiologiques – tel que le dégoût face à une soupe que nous jugeons pourtant bonne – ne posent pas problème.

Mais cette théorie est également contestable. Nous pouvons ici aussi nous demander si le recours aux ressentis corporels est nécessaire et suffisant. Tout d'abord, il semble que certaines émotions ne s'accompagnent pas nécessairement de changements corporels spécifiques – par exemple la jalousie ou l'admiration ne sont pas forcément accompagnées d'un changement corporel.<sup>10</sup> Ensuite, les ressentis corporels ne semblent pas suffisants pour définir une émotion : le ressenti corporel après l'injection d'une drogue peut être similaire à celui que nous ressentons lorsque nous sommes joyeux de partir en vacances. Nous remarquons ici l'importance de l'objet intentionnel de l'émotion, et de la valeur que nous lui attribuons – dans le dernier cas, nous ressentons de la joie vis-à-vis des vacances que nous considérons comme

---

<sup>8</sup> James (1980), cité par Robinson (2010) : p. 678.

<sup>9</sup> Teroni et Deonna (2008) : p. 58.

<sup>10</sup> En tout cas, ces exemples d'émotions ne semblent pas s'accompagner de changements corporels visibles à l'œil nu. Toutefois, nous pourrions nuancer en disant qu'elles peuvent déclencher des changements au niveau neurologique, et même parfois procurer une sensation corporelle – comme un resserrement douloureux de la gorge pour la jalousie, ou une chaleur au niveau de la poitrine pour l'admiration.

une source de divertissement. Les ressentis à eux-seuls ne semblent pas en mesure de définir une émotion.

### c. Humeurs versus émotions

Si l'analyse des émotions en l'absence de représentation d'un objet intentionnel est problématique, serait-il plus simple d'analyser les réactions de l'auditeur face à la musique en fonction de ses humeurs ? En effet, l'humeur ne se dirige pas vers un objet précis : nous pouvons être d'humeur déprimée ou au contraire joyeuse sans que cette humeur ne soit dirigée vers un objet identifiable. Toutefois, le ressenti accompagnant une humeur peut être similaire à un ressenti accompagnant une émotion. Analyser la place des humeurs au sein de l'expérience musicale peut alors constituer une piste intéressante. Notons cependant que, comme nous l'avons remarqué, certaines émotions telles que la honte ou le regret, distinguées grâce à leurs objet intentionnels, ne pourront pas être assimilées aux humeurs. Il nous semble dès lors important de bien distinguer les termes *émotion*, *humeur* et *ressenti* pour la suite de notre réflexion. D'une part, l'**émotion** et l'**humeur** ont ceci en commun d'être accompagnées d'un ressenti, alors que le **ressenti**, lui, ne s'accompagne pas nécessairement de l'une ou de l'autre. D'autre part, l'**émotion** se différencie de l'**humeur** en ce sens qu'un objet intentionnel conditionne l'émotion, ce qui n'est pas le cas de l'humeur.

En quoi les divers aspects relevés ci-dessus au sujet de la notion d'émotion s'inscrivent-ils dans notre réflexion à propos de la musique ?

### d. Application dans le domaine de la musique

Au-delà des différences d'approche dans leur analyse des émotions, les théoriciens travaillant sur la musique semblent s'accorder pour considérer qu'une **émotion** se dirige vers un objet que le sujet se représente d'une certaine façon, et qu'elle s'accompagne d'un certain **ressenti**. Néanmoins, chaque théoricien a tendance de plutôt s'appuyer soit sur l'aspect cognitif soit sur l'aspect corporel des émotions afin de développer sa propre théorie. Par exemple, Peter Kivy se dit partisan de la théorie cognitive des émotions, et ainsi il place l'objet intentionnel et



la croyance au centre de son analyse au sujet de la musique<sup>11</sup> ; alors que d'autres s'appuient sur les changements corporels liés aux émotions – ce que fait notamment Stephen Davies.

Que leur analyse s'apparente plus à une approche cognitive de l'émotion ou à une approche basée sur l'attention portée aux signaux corporels, la plupart des théoriciens s'accordent pour dire que généralement, une **émotion** présuppose l'**évaluation** d'une information, soit qu'une émotion est causée et déterminée, dans sa singularité, par l'évaluation ou l'interprétation de l'objet ou de la situation en termes de sa signifiante pour la survie et/ou le bien-être du sujet. Notons que, bien que la théorie évaluative des émotions soit, de manière générale, plutôt assimilée à une théorie cognitive des émotions, certains théoriciens dont Jenefer Robinson insistent pour dire que James pensait aussi qu'une forme d'évaluation était nécessaire aux émotions. Situer les changements corporels au centre de l'analyse des émotions n'exclue donc pas la dimension évaluative que peuvent impliquer les émotions.<sup>12</sup>

Mais l'existence de cette donnée préalable à l'émotion – l'évaluation d'une information en fonction de ce qu'elle peut impliquer pour le sujet – est remise en question lorsque les émotions analysées sont éprouvées sous l'effet de la musique. En effet, quelles sont les informations que nous évaluons si, à l'écoute d'une musique, nous éprouvons tristesse, joie ou agitation ? Sauf dans des situations spécifiques, la musique en soi ne nous informe pas d'une perte, d'un danger, ou autre, dont la prise de conscience nous cause directement une émotion – tristesse, peur ou autre. La question de savoir ce qui provoque notre émotion à l'écoute de la musique reste donc en suspens.<sup>13</sup>

Ces quelques notions à propos des émotions nous permettront d'explorer la question du lien musique-émotion par le prisme de diverses théories élaborées plus bas.

Tournons-nous maintenant vers la notion de « musique ».

---

<sup>11</sup> Kivy (1999) : p. 3 ; (2002) : chapitre 7. Néanmoins, il reconnaît également l'importance du caractère ressenti des émotions. Pour sa théorie, il se base donc sur une analyse « objet-croyance-ressenti » des émotions (*object-belief-feeling analysis*).

<sup>12</sup> Robinson (2010) : p. 652. Ce constat selon lequel une émotion se caractérise, au-delà de ses effets corporels sur le sujet ressentant, par sa fonction d'informer le sujet à propos de la signification que peut avoir un objet ou une situation pour lui, est un constat que nous retrouvons chez la théorie perceptive des émotions. Au lieu de dire que les émotions s'accompagnent de *croyances* ou de *jugements* à propos d'un objet, la théorie de la perception dit que les émotions sont des *perceptions* de valeurs : si nous avons peur, par exemple, c'est parce que nous percevons un danger. Nous n'allons pas élaborer cette théorie ici, néanmoins, notons qu'elle implique plusieurs problèmes qui montrent qu'au final, il est préférable de distinguer la perception des émotions. Cette distinction est importante lorsqu'il s'agit d'étudier la relation entre les émotions et leurs bases cognitives. Teroni et Deonna (2007) : pp.62-7. Nous allons évoquer ces deux notions – les émotions et les bases cognitives – plus tard, notamment en lien avec la théorie de Robinson.

<sup>13</sup> Robinson (2010) : p. 653.

## 2) Qu'est-ce que la musique ?

Au premier abord, distinguer ce qui est une musique et ce qui ne l'est pas semble aisé. Or, expliquer pourquoi nous identifions tel objet « musical » et tel autre « non-musical » s'avère loin d'être facile. Il est probablement impossible de déterminer les conditions nécessaires et suffisantes pour définir ce qu'est la « musique ». Nous allons néanmoins observer quelques pistes afin de saisir la notion de « musique ».

### a. Conditions nécessaires et suffisantes ?

Jerrold Levinson et Andrew Kania ont tous deux tenté de définir la musique en termes de conditions nécessaires et suffisantes. Examinons leurs propositions, analysées par Stephan Davies.

#### i. *Proposition de Levinson :*

*[Music is] sounds temporally organized by a person for the purpose of enriching or intensifying experience through active engagement (e.g., listening, dancing, performing) with the sounds regarded primarily, or in significant measure, as sounds.*<sup>14</sup>

Cette définition exclut plusieurs cas. Par exemple la « musique d'ascenseur » n'entre pas dans sa catégorie de la musique, puisqu'elle n'est pas créée pour que le public y prête une attention. Les chants d'oiseaux sont aussi exclus, car ils ne sont pas créés par une personne. En revanche, une pièce composée sur la base de sons de tapotements de stylo contre un bureau, temporellement organisés, dans l'intention d'attirer l'attention du public, doit être considérée comme une musique.<sup>15</sup>

Que penser de cette définition ? La principale difficulté, selon Stephan Davies, est qu'elle est trop étroite. En effet, elle exclue des cas qui sont communément considérés comme de la musique – tels que la musique d'ambiance, ou les berceuses chantées pour endormir les

---

<sup>14</sup> Levinson (1990) : p. 273 ; cité dans Davies (2012) : p. 2.

<sup>15</sup> Ce genre de compositions existe dans la tradition avant-gardiste. Il semble cependant que les avis soient tranchés face à la question de savoir si ce genre de compositions entre dans la catégorie de « musique » à proprement parler, ou s'il faut plutôt les considérer comme une « performance », ou encore comme un « art sonore ».

bébés et non pas pour une écoute en soi.<sup>16</sup> Levinson a probablement en tête la musique occidentale savante<sup>17</sup> jouée devant un public. Quoiqu'il en soit, il semble que de nombreux exemples exclus par sa définition sont bien des formes de « musique ».

*ii. Proposition de Kania :*

*Music is (1) any event intentionally produced or organized (2) to be heard, and (3) either (a) to have some basic musical features, such as pitch or rhythm, or (b) to be listened to for such features.*<sup>18</sup>

Contrairement à la définition de Levinson, celle de Kania permet d'inclure les musiques d'ambiance. Mais, alors que celle de Levinson paraît trop étroite, celle de Kania semble en revanche trop large. En effet, comme le remarque Davies, le code Morse satisfait les conditions (1), (2) et (3)(a), et ainsi, nous devrions le considérer comme de la musique selon la définition de Kania. Mais dans ce cas, une multitude de sons – le réveil, les cloches, les sirènes, etc. – peuvent être qualifiés de musique, conséquence qu'il nous semble naturel d'éviter.<sup>19</sup>

Les deux propositions ci-dessus montrent qu'il n'est pas aisé de définir la musique en termes de conditions nécessaires et suffisantes. Cette difficulté provient notamment de la multitude de faits qui entrent en jeu lorsque nous parlons de musique : celle-ci peut avoir différentes fonctions ; une organisation sonore peut ressembler à de la musique dans sa structure sans pour autant être de la musique ; la musique est différente selon les époques ou les cultures, etc. Considérons alors, comme le fait Davies, les quatre approches qui paraissent concerner la notion de musique : l'approche **fonctionnelle**, l'approche **opérationnelle**, l'approche **socio-historique** et l'approche **structurelle**.

---

<sup>16</sup> Davies mentionne la chanson d'anniversaire (« Happy Birthday ») : il considère cela comme de la musique, et pourtant, il s'agit d'un cas qui, très certainement, n'a pas été composé pour que le public le considère principalement comme des « sons » - autrement dit, il s'agit d'une musique dont la fonction est non-musicale ou non-esthétique. Selon la définition de Levinson, cette chanson ne peut alors pas être considérée comme de la musique. Il existe plusieurs autres contre-exemples, notamment les *Tafelmusik* (musique de table) des compositeurs baroques. Davies (2012) : p. 3.

<sup>17</sup> D'ailleurs, la tradition d'écouter les concerts en étant assis, en silence, et en mettant la musique au centre de l'attention, est récente (fin 19<sup>ème</sup> siècle). Les pièces précédant la mise en place de cette habitude ne sont pas pour autant considérées comme des cas de non-musiques.

<sup>18</sup> Kania (2010) : p. 348 et Kania (2011) : p. 12 ; cité dans Davies (2012) : p. 4.

<sup>19</sup> Notons toutefois que certaines compositions musicales peuvent contenir de tels sons ou les imiter. Mais ces sons, en soi, ne semblent pas constituer un exemple de musique.

## **b. Différentes approches**

### *i. Approche fonctionnelle*

Certains objets se définissent le mieux par leur fonction : par exemple le chauffage est un objet destiné à chauffer un espace ou une lampe est destinée à éclairer. Or, nous pouvons immédiatement noter que la musique est indéfinissable à travers une définition fonctionnelle, d'une part parce que ses fonctions sont très nombreuses, d'autre part parce que certaines de ses fonctions s'opposent les unes aux autres.<sup>20</sup> Listons néanmoins les différentes fonctions que nous attribuons communément à la musique.

La musique peut être écoutée pour ce qu'elle est, sans autre but que cette écoute en soi, mais elle peut aussi se situer sur un plan secondaire. Elle peut avoir la fonction d'ambiance de fond pour animer des événements – par exemple pendant des repas ou des fêtes ; réguler les états psychologiques des uns ou des autres – calmer, égayer, motiver, etc. ; parfois aider un individu à se distancier du monde extérieur ou au contraire rapprocher des individus et renforcer la cohésion d'un groupe, comme le font les hymnes nationaux ou des musiques synchronisant les mouvements des gens durant une manifestation ou des « boums ». La musique aide en outre à encadrer un événement particulier tel que les mariages, les funérailles, ou plus généralement les événements religieux et/ou spirituels. Elle sert parfois à représenter l'identité d'un groupe – groupe social ou groupe d'âge par exemple, comme cela peut être le cas du rap, qui peut représenter un outil d'intégration dans un groupe d'adolescents, tandis que la musique classique permet, de la même façon, à des personnes âgées d'un milieu social semblable de se retrouver à un concert.<sup>21</sup> Comme mentionné plus haut, la musique s'utilise aussi comme moyen thérapeutique et médical, notamment dans certaines cultures anciennes. Elle sert aussi une fonction mnémotechnique, afin de retenir des paroles – par exemple pour le chant grégorien au Moyen-Âge.

Les fonctions de la musique sont ainsi très nombreuses et peuvent concerner n'importe quelle scène de la vie. Et, comme nous le voyons, la musique peut avoir des fonctions opposées : calmer-intensifier, distancier-regrouper, etc. Par ailleurs, nous pouvons déjà noter que, selon certaines fonctions, un lien avec les émotions peut paraître naturel : notamment lorsque la

---

<sup>20</sup> Davies (2012) : p. 6.

<sup>21</sup> Nous avons ici choisi des exemples clichés, mais il existe évidemment de nombreux cas variés.

musique est créée pour un événement particulier, associé à une émotion spécifique (mariage, funérailles, etc.). Mais cela ne concerne que certaines musiques qui se relient à des aspects extra-musicaux, ce qui dévie donc notre attention portée à la musique pure.

## *ii. Approche opérationnelle*

Cette approche consiste à définir la musique en termes d'opérations concrètes et observables au niveau cérébral. Plus précisément, elle s'appuie sur des recherches à propos de l'effet que la musique peut avoir sur le cerveau. Cette approche caractérise alors la musique comme « **ce qui active les circuits neuronaux** spécifiquement musicaux ». <sup>22</sup> Davies souligne que cette approche serait plus solide si elle était rattachée à une explication à propos de l'origine des comportements musicaux, c'est-à-dire, l'explication à propos de la signification adaptative que peuvent avoir les comportements musicaux dans l'évolution biologique. Rattachée à une telle explication, la musique ne serait pas uniquement définie comme « ce qui active les modules neuronaux concernés », mais aussi comme « **ce qui a généré** ces modules neuronaux ». Toutefois, il n'est pas aisé d'élucider la fonction biologique des comportements musicaux : comme exemple, les zones cérébrales activées par la musique se chevauchent avec celles activées par le langage verbal, ce qui ne permet pas de clairement distinguer ce qui concerne la musique de ce qui ne la concerne pas. De plus, la définition proposée par l'approche opérationnelle ne précise pas *ce* qui permet d'établir les circuits concernés comme « spécifiquement musicaux » ; autrement dit, elle se contente de déterminer l'extension du terme sans définir l'essence de la « musique ». D'ailleurs, les scientifiques sont en désaccord à propos de l'existence d'un tel domaine « spécifiquement musical ». Au stade actuel, l'approche opérationnelle ne s'avère donc pas en mesure de définir la musique.

Retenons cependant que la musique peut avoir une l'influence neurologique chez l'auditeur. Cela pourrait représenter un aspect intéressant quant à la question des états affectifs provoqués à l'écoute de la musique.

---

<sup>22</sup> Davies (2012) : p. 8.

### iii. *Approche structurelle*

Cette approche cherche à définir la musique grâce aux **éléments musicaux**, ainsi que les **structures musicales** générées par les relations qu'entretiennent ces derniers. Il s'agit d'une approche largement adoptée par les musicologues. Le but est de saisir l'ensemble des éléments et des structures s'inscrivant dans le domaine de la musique, afin d'isoler tout autre son (non-musical). La définition générale selon laquelle la musique est une « structure de sons » ou des « sons organisés » appartient à cette approche. Une façon d'adopter l'approche structurelle est d'établir des règles syntaxiques permettant de générer un « contenu » ou une « signification »<sup>23</sup> d'ordre supérieur. Autrement dit, nous pouvons analyser la musique comme un langage structuré selon un ordre hiérarchisé : tout comme la combinaison de mots génère des phrases, les éléments musicaux (par exemple les notes) sont combinés selon des règles pour créer des mélodies, et celles-ci peuvent à leur tour être combinées pour générer un développement, une exposition ou encore une réexposition d'un thème.<sup>24</sup>

Toutefois, cette approche a, elle aussi, ses limites. Tout d'abord, bien qu'il soit possible d'établir des règles syntaxiques, il est tout à fait possible que des compositions musicales ne satisfassent pas ces règles. Par exemple, une règle pourrait restreindre la musique à la musique tonale,<sup>25</sup> or, il existe plusieurs exemples de musiques atonales ou non-tonales. De plus, certaines musiques ne suivent pas d'ordre hiérarchique – par exemple des musiques dépourvues de mélodies, d'expositions ou de développement à proprement parler. Mais si nous voulons élargir les règles, nous risquons d'être obligés de considérer, comme nous l'avons déjà remarqué plus haut, des sons organisés mais non-musicaux tel que le code Morse en tant que « musique ». Le problème principal semble cependant résider ailleurs. En effet, cette approche cherche à définir

---

<sup>23</sup> Ces termes peuvent être déroutants puisque nous nous intéressons à la musique pure qui, à priori, n'a pas de « contenu » ou de « signification » concrets tel que dans un récit. En l'occurrence, Davies pense que la musique peut contenir une signification que l'auditeur peut tenter de saisir, bien que cette signification ne soit pas explicitement manifestée par la musique. Ce contenu peut, par exemple, être le reflet d'un fait extra-musical, dont le « monde des émotions ». Bien que la musique pure ne représente pas explicitement un récit ou un état de fait en particulier, nous pouvons admettre que des propriétés *expressives* existent dans la musique. Nous considérerons cette notion d'expressivité plus loin dans ce travail. Enfin, Davies est de l'avis qu'une musique est essentiellement rattachée au contexte socio-historique de sa composition, ce qui peut alors être reflété dans la musique et ainsi constituer une forme de « contenu ». L'approche qui suit se réfère justement au contexte socio-historique de la composition d'une œuvre.

<sup>24</sup> Davies (2012) : pp. 11-12. Les termes « développement », « exposition » et « réexposition » sont généralement employés, en musique classique, pour définir une forme (la « forme sonate ») qui figure communément dans les pièces instrumentales, comme les symphonies ou les concertos. Ici, nous mentionnons ces termes pour illustrer ce que peut générer un ensemble d'éléments musicaux combinés.

<sup>25</sup> Lerdahl, F., and Jackendoff, R., (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA: MIT Press. ; cité dans Davies (2012) : p. 12. Lerdahl et Jackendoff proposent une « grammaire générative pour une musique tonale et téléologiquement organisée ».

la musique selon un système formel, mais échoue à rendre compte d'une possible « signification » ou « contenu » que la musique contiendrait en vertu de son lien au contexte socio-historique. Autrement dit, tout comme le sens d'une phrase verbale peut être influencé par le contexte d'énonciation, il semble que la musique s'inscrive aussi dans un contexte régi par des conventions pragmatiques.<sup>26</sup> Par exemple, si à certaines époques les musiques atonales pouvaient être considérées comme de mauvais goût, notamment à cause de l'atmosphère angoissante et torturante qu'elles dégagent, celles-ci se sont solidement inscrites dans la tradition d'écriture musicale « savante » au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Ceci s'explique notamment par le besoin des compositeurs de rejeter la tradition d'écriture musicale qui les précédait. Et, ce besoin est souvent expliqué par le contexte : la guerre et la destruction qu'elle représente. Une musique peut, de cette façon, prendre un sens complètement différent selon qu'elle soit reliée à une époque ou non. Une position formaliste nous permettrait certes d'objecter et de nier tout lien avec des éléments extra-musicaux comme le contexte socio-historique. Néanmoins, il semble que ce dernier puisse jouer un rôle dans la manière dont la musique se conçoit et la manière dont elle se reçoit et/ou elle doit se recevoir. Considérons alors ce que l'approche socio-historique peut apporter à la définition de la musique.

#### *iv. Approche socio-historique*

L'approche socio-historique considère le « langage » musical d'une tradition au cours d'une période donnée, ainsi que les conventions structurelles appliquées selon cette tradition. De plus, elle prend en compte l'intention du compositeur d'apporter des éléments nouveaux à la création musicale élaborée jusque-là dans les traditions précédentes.<sup>27</sup> Comme nous l'avons vu précédemment, la définition structurelle est limitée du fait que les règles syntaxiques établies excluent plusieurs cas de musique. Or, le fait de contextualiser historiquement la musique permet de prendre en compte le développement du « langage » musical, en fonction des conventions et des syntaxes musicales que le compositeur a à sa disposition, à une époque donnée. Cela implique donc l'application de principes structurels qui soient contextuellement sensibles. Plutôt que de donner une définition absolue de la musique, nous pouvons ainsi définir la musique en tant que « ce qui peut être créé comme *musique* à une époque et dans une tradition données ».<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Davies (2012) : p. 14.

<sup>27</sup> Cela s'applique notamment à la musique occidentale « savante ».

<sup>28</sup> Davies (2012) : p. 15.

Face à cette approche attentive au processus d'évolution de la création musicale, nous pouvons naturellement nous demander *ce* qui a été considéré comme « musique » en premier lieu. Plus précisément, comment pouvons-nous, au-delà des différences apparentes entre plusieurs traditions, justifier que nous traitons bien d'un objet « musical » ? Ces questions soulevées nous amènent à évoquer la notion d'« universaux » musicaux, c'est-à-dire des caractéristiques communes à toutes les musiques. À ce stade, nous nous contentons d'évoquer cette notion sans la détailler. La question de savoir ce que sont ces « universaux » musicaux et s'ils existent réellement reste ouverte.

### c. Consensus

Nous remarquons que plusieurs facteurs entrent en jeu lorsque nous tentons de définir la musique. Comme nous l'avons relevé plus haut, établir des conditions nécessaires et suffisantes pour définir la musique semble une quête difficile. Davies pense d'ailleurs que, seule, chacune de ces approches ne permet pas de définir la musique. Il est de l'avis qu'une définition de la musique doit adopter les différentes approches que nous avons mentionnées :

*To be successful, a definition of music must balance these various stories, defining music in terms of its traditions, the universal elements and common generative principles that these traditions licensed at their origins, the musical and non-musical pressures that constrain music's development and enable its diversity, and the intentions and understandings of music makers and listeners.<sup>29</sup>*

Nous admettons ici que la notion de « musique » ne peut être saisie par une seule et même définition. Pour ce travail, nous allons nous inspirer de la proposition de Davies, et tenir compte des différentes approches qui concernent la notion de « musique ». Tout comme pour les définitions de l'émotion, ces différentes approches autour de la notion de musique nous serviront à comprendre les positions des théoriciens par rapport au lien musique-émotion.

Maintenant que nous avons une meilleure idée de ce qui est signifié par « musique » et « émotion », nous proposons de nous tourner vers notre sujet.

---

<sup>29</sup> Davies (2012) : p. 20.



## II. Musique et émotion : quels sont leurs liens ?

Nous nous intéressons aux liens qui peuvent exister entre la musique et les émotions. Comme mentionné dans l'introduction, deux questions principales émergent de ces deux notions : (1) en quoi une **musique** peut être « **expressive** » des émotions et (2) pourquoi **le spectateur** ressent des émotions face à la musique. Nous distinguons deux approches générales pour répondre à ces deux questions : l'une considère que la musique est essentiellement liée aux émotions, tandis que l'autre est au contraire sceptique à propos du lien entre la musique et les émotions. Notons également que, de manière générale, les émotions considérées dans le débat à propos du lien entre musique et émotion sont des émotions du type « *garden-variety* »<sup>30</sup> – telles que la tristesse, la colère, la joie, la mélancolie, l'amour, etc. Ce qui sépare les partisans de l'approche non-sceptique des partisans de l'approche sceptique concerne en partie la place accordée aux émotions de ce type (*garden-variety*) dans le débat. Comme nous le verrons, l'approche sceptique propose par exemple de considérer plutôt un autre type d'émotion, plus spécifiquement lié à l'appréciation esthétique. Il est donc important de distinguer, dans notre étude, les différents types d'émotions dont traite chaque théorie.

Dans la suite de notre recherche, nous étudions plusieurs réponses à nos deux questions proposées par différentes théories – sceptiques et non-sceptiques.

### 1) Première question : qu'est-ce que « l'expressivité musicale » ?

Décrire la musique en termes d'émotions est très commun : nous énonçons souvent des phrases comme « quelle musique triste ! », « il y a une telle mélancolie dans cette musique », « si tu as le blues, alors écoute une musique joyeuse ». Or, si nous acceptons que seuls des agents sensibles peuvent avoir des émotions, alors la description de la musique en termes d'émotions devient quelque peu énigmatique. En effet, lorsque nous disons « Jean est triste », nous attribuons la tristesse à un agent sensible, et cela ne pose aucun problème. Mais dire qu'une musique est triste n'implique pas la même situation, à savoir que la musique *ressent* de la tristesse. De plus, nous pouvons dire que Jean *exprime* sa tristesse – c'est-à-dire qu'il manifeste

---

<sup>30</sup> Terme utilisé par Peter Kivy. "What I now call the garden-variety emotions : love, sadness, joy, and the like" (Kivy 1999 : p. 1) ; "[...] we describe music in terms of the garden-variety emotions : happy, melancholy, angry, and the like" (Kivy 2002 : chapitre 7).

ou externalise un état intérieur,<sup>31</sup> mais la même chose ne peut pas être dite de la musique, puisqu'elle n'a pas d'*état intérieur* à manifester. Ces dilemmes encouragent alors à nuancer le lien entre musique et émotion en parlant plutôt d'*expressivité musicale* : une musique ne peut pas *exprimer* une émotion par elle-même, mais elle peut être *expressive*. Dès lors, qu'est-ce que l'*expressivité musicale* ? Et en quoi le dilemme de l'attribution des émotions à la musique peut-il être atténué grâce à cette notion ?

#### a. Approches non-sceptiques

##### i. *Émotions d'un sujet non-hypothétique ? (Théorie de l'expression & arousal theory)*

Une stratégie pour résoudre le dilemme est de dire qu'en réalité, la musique *exprime* effectivement des émotions, mais qu'il ne s'agit pas d'émotions appartenant à la musique. Cette stratégie attribue ainsi les émotions à un **sujet sensible** et considère la musique comme un médium d'expression. Nous observons deux théories qui adoptent cette stratégie d'attribuer les émotions à un sujet réel : l'une attribue l'émotion au **compositeur** – il s'agit de la **théorie de l'expression** (*expression theory*), l'autre attribue l'émotion à l'**auditeur** – il s'agit de l'**arousal theory**.

Selon la **théorie de l'expression**, l'expressivité de la musique dépend de l'expression des émotions occurrentes du compositeur à travers son acte de composition.<sup>32</sup>

Toutefois, nous percevons immédiatement les problèmes de cette stratégie. D'une part, il semble possible qu'un compositeur écrive une musique qui soit expressive d'émotions qu'il ne vit ni au moment de la composition, ni à aucun autre moment sa vie ; d'autre part, s'il échoue à exprimer ses émotions à travers la musique, mais que malgré cela la musique est expressive (peut-être d'une autre émotion que celle qu'il voulait exprimer), alors cela veut dire que la musique peut être expressive indépendamment des émotions exprimées par le compositeur. De manière générale, nous ne considérons pas l'expressivité musicale comme dépendante des émotions appartenant au compositeur ; nous la considérons plutôt comme un aspect inhérent à la musique. La fameuse phrase de O.L. Bouwsma attire l'attention sur cette idée générale : "*The sadness is to the music rather like the redness to the apple, than it is like the burp to the cider*".<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Levinson (2006a) : p. 1.

<sup>32</sup> Davies (2010) : p. 29.

<sup>33</sup> Bouwsma, O. K., (1950), "The expression theory of art." in *Philosophical analysis*, M. Black (ed.),

L'*arousal theory* identifie quant à elle l'expressivité de la musique par sa capacité à provoquer les émotions correspondantes chez son auditeur.<sup>34</sup> Elle n'identifie pas d'agent particulier à la source de l'expression, mais considère la réaction de l'auditeur comme indicative de l'expressivité perçue dans la musique.

Or cette explication nous semble circulaire : ne sommes-nous pas émus justement parce que la musique est expressive ? Afin que l'émotion ressentie par l'auditeur à l'égard de la musique corresponde à celle exprimée par la musique, il faut que l'auditeur identifie cette dernière ; mais si la réaction de l'auditeur dépend de l'émotion exprimée, alors l'expressivité de la musique ne peut pas dépendre de la réaction de l'auditeur.<sup>35</sup>

Nous n'approfondirons pas ici l'analyse de ces deux théories, toutefois nous considérerons plus loin l'approche de Jenefer Robinson qui reprend plusieurs idées de ces théories.

ii. *Émotions exprimées par un sujet hypothétique ? (Théorie de la persona/Jerrold Levinson)*

Il existe une troisième option qui adopte la stratégie des deux précédentes théories – à savoir l'attribution des émotions à un sujet sensible. Mais cette troisième option se distingue des deux précédentes, car au lieu d'attribuer les émotions à des sujets réels, elle fait appel à un agent *imaginaire ou hypothétique* – communément appelé « *persona musicale* ». L'un des principaux défenseurs de cette stratégie est Jerrold Levinson. Ce dernier analyse l'expressivité musicale ainsi :

*A passage of music P is expressive of an emotion E if and only if P, in context, is readily heard, by a listener experienced in the genre in question, as an expression of E. Since expressing requires an expresser, this means that in so hearing the music the listener is in effect committed to hearing an agent in the music – what we can call the music's persona – or at least imagining such an agent in a backgrounded manner.*<sup>36</sup>

---

Englewood Cliffs, NJ:Prentice-Hall, pp.71-98. ; cité par Davies (2010) : p. 29.

<sup>34</sup> Matravers (1998), cité par Davies (2010) : p. 29.

<sup>35</sup> Davies (1997) : p. 96.

<sup>36</sup> Levinson (2006a) : p. 3.

Pour Levinson, une musique expressive est donc une musique dont les auditeurs qualifiés sont disposés à « entendre *comme* » (*hearing-as*) expressive d'une émotion. Or, l'expression étant la manifestation ou l'extériorisation d'un état mental,<sup>37</sup> un émetteur de cette expression (*an expresser*) est nécessaire. C'est pour cela que, lorsque nous entendons la musique *comme* exprimant une émotion, nous imaginons une persona musicale, émettrice de l'émotion. Notons que Levinson comprend la notion d'« entendre comme » en tant qu'acte perceptif qui s'accompagne d'imagination.<sup>38</sup> Notons aussi que l'imagination à laquelle Levinson fait appel est d'une sorte spontanée – c'est pour cela que l'expressivité attribuée à une musique donnée est plus ou moins objective.<sup>39</sup> L'expressivité musicale réside alors dans la disposition de la musique à provoquer chez l'auditeur l'imagination spontanée d'un agent exprimant des émotions.

En faisant appel à un personnage imaginaire, cette théorie permet d'expliquer en quoi la musique peut être expressive d'émotions, tout en évitant les critiques adressées aux deux précédentes théories. Toutefois, elle soulève plusieurs questions – soulevées dans certains cas par Levinson lui-même – qui méritent d'être observées.

La première critique tient dans le fait que tous les auditeurs qualifiés n'imaginent pas nécessairement une persona dans une musique expressive ; la disposition de la musique à induire une écoute imaginative ne se veut donc pas constitutive de l'expressivité musicale. Selon Davies, il se peut que les auditeurs qualifiés estiment, à juste titre, ce qu'il est approprié d'imaginer. Mais cette qualification de « ce qui est approprié d'imaginer » dépend de leur conscience du caractère expressif de la musique qui lui, ne dépend pas de l'imagination d'une persona.<sup>40</sup>

À cette objection, Levinson répond : “*personae or agents, however minimal, just are presupposed in the standard experience of such music.*”<sup>41</sup> En fait, la théorie de Levinson ne dit pas que les auditeurs, à l'écoute d'une musique expressive, sont toujours explicitement conscients d'une persona. De plus, Levinson précise que la théorie requiert uniquement des

---

<sup>37</sup> *Ibid.* : p. 1.

<sup>38</sup> “[...] it suffices to locate *hearing-as* and *hearing-in* among perceptual acts that partake freely of, or that substantially enlist, the imagination.” *Ibid.*: p. 4.

<sup>39</sup> “The worry is sometimes voiced [...] that imagination is too unconstrained to secure the degree of objectivity that musical expressiveness appears to enjoy. But this worry can be put to rest by recalling that the appeal is not to what a passage might perhaps be imagined to be the expression of, but rather, to what a passage is most readily and spontaneously imagined to be the expression of, in which case the exercise often has a fairly unequivocal outcome.” *Ibid.*: p. 5.

<sup>40</sup> Davies (2010) : p. 31.

<sup>41</sup> Levinson (2006a) : p. 11.

auditeurs qu'ils *reconnaissent* la musique comme étant *disposée* à être entendue comme l'expression d'une émotion, et non pas que les auditeurs imaginent nécessairement un agent exprimant des émotions.<sup>42</sup>

Une deuxième critique concerne l'objectivité que la théorie de Levinson devrait pouvoir garantir. Nous avons remarqué plus haut que Levinson fait appel à une imagination spontanée qui, sans inférence, garantit une certaine objectivité à propos de l'expression entendue. Mais comment l'auditeur peut-il être dirigé dans son imagination, de façon à ce qu'elle soit objective, alors que la musique pure ne *contraint* pas l'imagination d'une manière qui fixe l'expression « appropriée » ?<sup>43</sup>

Face à cette critique, Levinson admet que sa théorie ne garantit pas l'objectivité. Il propose néanmoins que l'objectivité de l'expressivité ou la normativité des jugements à propos de l'expressivité repose sur la convergence des expériences des auditeurs qualifiés :

*The burden of securing the objectivity of expressiveness, or equivalently, the normativity of judgments of expressiveness, must simply rest on the **properly backgrounded listener** and in his or her hearing of a passage in its proper intrawork and extrawork context. When there is ready-hearability-as-expression under such conditions – evidenced most clearly by convergence in experiences among such listeners – then objectivity and normativity are present. Where not, then not. Exactly how large is the domain of objective expressiveness in music, which depends on such convergence, thus remains an open question.<sup>44</sup>*

Ce que propose Levinson est donc que, lorsque la classe de référence, constituée d'auditeurs qualifiés, est disposée à entendre un passage d'une œuvre comme l'expression d'une émotion E, alors ce passage peut être considéré comme expressive de l'émotion E. C'est donc l'appel à cette classe de référence qui, selon Levinson, garantit l'objectivité de l'expressivité perçue dans la musique. Or, une troisième objection, adressée notamment par Roger Scruton, interroge cette notion de « classe de référence » proposée par Levinson : il semblerait que cette classe de référence n'est autre que la classe d'auditeurs qui perçoivent effectivement l'expressivité dans

---

<sup>42</sup> “[...] all that the theory requires is that they recognize the music as readily hearable as the expression of an emotion.” *Ibid.*: p. 12.

<sup>43</sup> Dans les arts représentatifs (comme les films ou romans), le public reçoit de nombreuses informations au sujet du monde fictif. Ces données contrôlent (*contraignent*) l'imagination du public : une convergence est alors possible à propos de ce que le public estime être exprimé dans l'œuvre. Or la musique pure n'a pas de contenu propositionnel permettant de diriger l'imagination des auditeurs. Davies (2010) : p. 31.

<sup>44</sup> Levinson (2006a) : pp. 12-13.

un passage donné. Cela rendrait alors le processus, impliqué dans la qualification d'un passage d'« expressif », circulaire. <sup>45</sup>

Suite à cette interrogation, Levinson précise en quoi consiste la classe de référence, et plus particulièrement, ce qu'il entend par « auditeurs qualifiés (*properly backgrounded listeners*) » :

*[...] listeners demonstrably competent at understanding such music, such competence being manifested through various recognitional, continuational, and descriptive abilities, and whose other judgements of expressiveness are in line with established ones in uncontroversial cases.*<sup>46</sup>

Mais cette réponse ne résout pas le problème, car caractériser un auditeur comme « qualifié » semble tout de même présupposer sa compréhension de l'expressivité musicale, or cela présuppose déjà sa réponse à la musique – entendre la musique *comme* l'expression de E. La façon dont les auditeurs qualifiés sont caractérisés reste donc circulaire, et par conséquent, la façon dont Levinson utilise la classe de référence pour garantir l'objectivité de l'expressivité musicale reste, elle aussi, circulaire.

La quatrième critique, adressée également par Scruton, concerne aussi une présupposition. Être disposé à percevoir l'expressivité dans la musique est, selon Levinson, être disposé à imaginer une persona exprimer ses émotions à travers la musique. Mais comment pouvons-nous imaginer cela sans avoir une conception, en amont, de ce à quoi ressemble une expression dans la musique ? Pour Scruton, si nous sommes capables d'imaginer une persona exprimer ses émotions à travers la musique, c'est parce que nous *reconnaissons* des caractères expressifs dont nous avons déjà une conception. Selon cette analyse, imaginer une *persona* exprimer ses émotions à travers la musique revient alors à imaginer une *persona* « choisir » certains motifs musicaux appropriés pour exprimer certaines émotions :

*Only if we can independently recognize the emotional content of music, therefore can we embark on the thought-experiment required by Levinson's definition.*<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> R. Scruton (1999), *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press. ; présenté dans Levinson (2006a) : p. 13.

<sup>46</sup> Levinson (2006a) : p. 13.

<sup>47</sup> Scruton (1999) : p. 352, cité dans Levinson (2006a) : p. 14.

Or, les propos de Levinson ne sont pas exactement de la même nature que ceux de Scruton. Pour Levinson, il n'est pas le cas que l'auditeur *reconnait* un caractère expressif dans la musique ou qu'il imagine une persona « choisir » certains motifs musicaux pour exprimer certaines émotions. Au contraire, c'est justement l'imagination qui permet d'établir ou de fonder cette conception à propos du caractère expressif de la musique. La proposition de Levinson est donc plus basique : il s'agit d'imaginer, à partir d'un geste purement musical, ce dont ce geste pourrait être expressif, sans aucune préconception. Levinson écrit :

*It is not "imagine someone choosing from among preexisting music to convey a given state of mind; now what state of mind would that be if he chose the music you are hearing?" It is, rather, "imagine the music you are hearing to be the literal expressing of state of mind; now, what state of mind does that appear to be?, or perhaps, "imagine that the musical gesture you hear in the music was your own, what state of mind do you appear to be in?"*<sup>48</sup>

Scruton et Levinson ne semblent donc pas se baser sur la même idée à propos de l'« imagination » : Scruton pense que l'imagination n'est possible que s'il y a des préconceptions à propos du fait imaginé, tandis que Levinson considère, au contraire, que l'imagination est possible sans préconception, et qu'elle peut même servir à élucider un terrain inconnu.

Mais même en admettant cette approche à propos de la notion d'« imagination », nous pouvons continuer à nous interroger sur la manière dont nous parvenons à imaginer ce que la *persona* exprime. Sur quelle base la disposition à entendre une émotion particulière repose-t-elle ?

Nous pourrions être tentés de penser que la façon dont la musique procède ressemble à la manière dont l'expression de nos émotions, dans nos comportements généraux, procède. Cette approche s'apparente à une théorie faisant appel aux « apparences » de l'expression. Examinons maintenant cette théorie.

### *iii. L'apparence de l'expression d'une émotion ? (Théorie du contour/Stephen Davies)*

Les théories précédentes cherchent à expliquer l'expressivité musicale par un agent (hypothétique ou non), détenteur d'émotions occurrentes. La théorie que nous considérons

---

<sup>48</sup>Levinson (2006a) : p. 15.

maintenant se distingue des théories précédentes du fait qu'elle ne considère pas que l'expressivité musicale dépend d'une émotion occurrente exprimée par un sujet, mais qu'elle s'intéresse aux apparences associées à l'expression des émotions. Cette théorie s'appelle communément la « théorie du contour » (*contour theory*).<sup>49</sup> Le principal défenseur de cette théorie est Stephen Davies.

La théorie se base sur le fait que certains comportements et physionomies sont perçus comme expressifs, sans pour autant être l'expression d'une émotion occurrente. Le fameux exemple donné par cette théorie est celui des chiens Saint-Bernard ou les *Basset hound* : ces chiens ont un visage qui a l'air triste, mais cela ne veut pas dire qu'ils sont réellement tristes. À partir de cette observation, Davies distingue, parmi les termes émotionnels (comme « triste », « joyeux », etc.), ceux qui ont un usage **primaire**, c'est-à-dire qui se réfèrent à des **expériences** d'émotions, de ceux qui ont un usage **secondaire**, c'est-à-dire qui se réfèrent à **l'apparence** d'une personne qui fait l'expérience d'une émotion. Dans ce second usage, les termes émotionnels décrivent, d'après Davies, des apparences caractéristiques de certaines émotions – ce qu'il appelle « *emotion-characteristics-in-appearance* »<sup>50</sup> :

*Emotion characteristics are attributed to the appearances people present and not, as is true of emotions, to the people themselves. It is faces and the like that are sad-looking. Faces do not feel emotions and do not think thoughts; they are nonsentient.*<sup>51</sup>

Et, selon Davies, l'expressivité musicale réside justement dans cette apparence des émotions :

*[...] the expressiveness of music consists in its presenting emotion characteristics in its appearance. [...] These expressive appearances [...] are not occurrent emotions at all. They are emergent properties of the things to which they are attributed.*<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Le premier à appeler cette théorie « *contour theory* » est Peter Kivy (dans *The Corded Shell*, 1980), mais ailleurs il l'appelle aussi la « *tendency theory* » (2002). Davies (1997) la nomme « *appearance emotionalism* » ; Levinson (2006a) l'assimile aux « *resemblance-based views* » ; tandis que Robinson (2005) l'appelle « *Doggy theory* ». Néanmoins, tous ces noms se réfèrent plus ou moins à la même théorie. Pour simplifier, nous nous contentons d'appeler cette approche « la théorie du contour ». En ce qui concerne Kivy, notons qu'il n'adhère plus à cette théorie : “*I no longer defend the Doggy Theory, or any other theory of how music comes to possess its expressive properties, which I call the ‘garden-variety’ emotions*” (Kivy 2006a : p. 300).

<sup>50</sup> Davies (1994) : p. 222.

<sup>51</sup> *Ibid.* : p. 223.

<sup>52</sup> Davies (1994) : p. 228.



Il ne s'agit donc pas de relier l'expressivité musicale à une émotion occurrente d'un sujet ; il faut plutôt reconnaître une *apparence* expressive dans la musique – par exemple une apparence triste ou joyeuse. Mais comment pouvons-nous savoir qu'une musique a l'apparence de la tristesse ou de la joie ? Davies explique que cela dépend de la **ressemblance** entre le caractère dynamique de la musique et des comportements humains expressifs d'émotions :

*Expressiveness of music depends mainly on a resemblance we perceive between the dynamic character of music and human movement, gait, bearing, or carriage.*<sup>53</sup>

En outre, Davies reconnaît que les **conventions** jouent un rôle important dans l'identification d'une apparence expressive dans la musique. En effet, si l'auditeur ne connaît pas les conventions gouvernant les comportements associés à une émotion dans une culture donnée, ou qu'il ne connaît pas les conventions gouvernant le style ou le genre musical, alors les contours expressifs de la musique risquent de ne pas lui être apparents.<sup>54</sup> Ainsi, la ressemblance entre les comportements expressifs humains et les contours musicaux est reconnue par l'auditeur, seulement s'il connaît les conventions musicales et extra-musicales.

Au premier abord, nous sommes tentés d'adopter cette théorie. Après tout, n'est-il pas vrai que nous attribuons souvent des émotions aux personnes ou aux objets qui nous entourent en fonction de leur apparence ? En voyant un ami recroquevillé sur lui-même, nous pouvons penser qu'il est triste (alors qu'il a peut-être tout simplement froid) ; de façon similaire, en voyant un saule pleureur, nous pouvons le comparer à une personne triste. Alors pourquoi ne pas penser la même chose à propos de l'expressivité musicale ? La théorie du contour rencontre cependant des problèmes.

Levinson avance une première critique au sujet des apparences émotionnelles *musicales*. L'apparence d'un passage musical n'est pas *précisément* comme celle du comportement expressif humain ; or Davies propose de se fier à une *ressemblance* entre les deux : mais comment pouvons-nous savoir si l'apparence d'une musique est similaire à un comportement expressif humain ? Dans un certain sens, n'importe quelle chose peut être, d'une façon ou d'une autre, similaire à n'importe quelle autre chose. La question est alors : à quel degré doit être la similarité entre l'apparence musicale et le comportement expressif humain pour dire qu'une

---

<sup>53</sup> *Ibid.* : p. 229.

<sup>54</sup> *Ibid.* : p. 242, Davies reconnaît cela face à des remarques de Kivy (1980).

musique a une apparence expressive ? De plus, bien que nous puissions être plus ou moins d'accord sur ce qu'est l'apparence de la tristesse chez un être humain – sa posture, le ton de sa voix, son expression faciale, etc., il n'y a rien de tel que « l'apparence d'une musique triste ». Face à cela, Levinson propose que la seule façon de résoudre le problème est de faire appel à sa notion de *disposition à entendre* l'émotion concernée, c'est-à-dire la disposition à entendre la musique comme une instance d'expression d'un sujet.<sup>55</sup> Il n'existe aucune règle pour traduire les apparences caractéristiques d'une émotion perceptibles chez une *personne* vers les apparences *musicales* caractéristiques d'une émotion. Ainsi, selon Levinson, la ressemblance entre la musique et les comportements humains n'est que secondaire dans l'analyse de l'expressivité musicale :

*There is simply no independent conception of and no access to what Davies calls musical emotion-characteristics-in-appearance apart from satisfaction of the hearability-in-the-music-of-an-expressing-of-emotion condition vis-à-vis attuned listeners.*<sup>56</sup>

Face à ce genre de critique, Davies répond, en se référant à Kivy, que nous sommes programmés de façon évolutionnaire pour « **animer** » ce que nous percevons. Il dit aussi que « c'est comme cela que nous entendons » :

*One might reply, as Kivy does, that we are evolutionarily programmed to “animate” what we perceive. Or one might simply say “Yet this is how we hear it”, without committing oneself to an account of the mechanisms and triggers that underlie the response.*<sup>57</sup>

Or, il nous semble que Levinson et Davies se rejoignent sur ce point. En effet, si nous « animons » les sons que nous percevons, de façon à y entendre une apparence d'émotion, ne serions-nous pas finalement dans un cas d'imagination d'un sujet exprimant ses émotions ? Davies ne pourrait-il pas accepter la théorie de Levinson, et dire par exemple que l'expressivité réside dans la disposition de la musique à nous faire animer les sons de façon à percevoir des instances d'expression ? Mais, malgré la similarité apparente entre les deux théories, Davies refuse d'adopter une approche faisant appel à l'imagination d'un sujet.

---

<sup>55</sup> Levinson (2006a) : p. 7. Levinson évoque ici le terme originellement avancé par Kivy, selon lequel nous « animons » les sons de façon à percevoir des apparences humaines dans la musique, ce qui rejoint ce que propose Davies.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Davies (2010) : p. 33.

Une deuxième critique interroge le lien entre la simple *apparence* de l'expression d'une émotion et l'*expressivité* à proprement parler. Nous pouvons admettre que les chiens Saint-Bernard ont une *apparence* faciale triste, car celle-ci ressemble à l'expression faciale d'un être humain lorsqu'il est réellement triste. Mais l'apparence d'une expression n'est pas nécessairement expressive : en effet, dirions-nous vraiment que l'apparence faciale du chien Saint-Bernard dégage de la tristesse ? Nous pouvons en douter. Posséder les qualités apparentes d'une émotion ne semble donc pas suffisant pour être expressif. De plus, si nous supposons que le ressenti de l'auditeur est causé par l'expressivité musicale, alors la théorie du contour devient problématique, car nous pouvons réfuter le fait que nous soyons touchés par des simples apparences : en effet, ressentons-nous vraiment quelque chose lorsque nous voyons des *smileys* à l'apparence joyeuse ou des masques à l'apparence triste ? Nous reviendrons plus tard à cette question, lorsque nous traiterons des émotions ressenties par l'auditeur. Dans tous les cas, l'appel à l'apparence caractéristique d'une émotion nous paraît insuffisant pour analyser l'expressivité musicale.

Une troisième critique soulève la question de savoir si la théorie du contour permet d'inclure des émotions cognitivement complexes – telles que le regret ou l'espoir – dans l'analyse de l'expressivité musicale. Nous avons vu plus haut que certaines émotions ne s'accompagnent pas forcément d'un changement corporel précis. Mais si la théorie du contour se base sur la ressemblance entre le comportement humain et l'apparence musicale pour définir l'expressivité musicale, alors certaines émotions qui ne s'accompagnent pas d'un comportement humain précis ne peuvent s'exprimer par la musique. Cela semble problématique si nous voulons soutenir l'idée selon laquelle la musique peut être expressive des émotions comme l'espoir.<sup>58</sup>

Davies semble conscient de cela et défend l'idée selon laquelle la musique peut être expressive d'émotions complexes.<sup>59</sup> Pour cela, Davies fait appel à la notion de **progression** des émotions – par exemple le choc qui progresse vers la peur, passant par la colère pour finalement arriver à la sérénité. De la même manière, la musique peut être ordonnée de façon à refléter la

---

<sup>58</sup> Robinson (2005) : pp. 307-8.

<sup>59</sup> La théorie du contour décrite par Davies et celle décrite par Kivy se distinguent, entre autres, par cet aspect-là. En effet, alors que Davies défend sa théorie face à cette critique, Kivy nie le fait que la musique puisse être expressive d'émotions comme l'espoir, la jalousie ou l'admiration : "We have some idea [...] of just what emotions music can be expressive of ; they are not the Platonic attitudes but the garden-variety emotions in their nonspecific form" (Kivy 1990 : p. 181 ; cité dans Davies 1994 : p. 261).

progression des émotions, et, selon Davies, la manière dont le compositeur ordonne les apparences caractéristiques d'émotions permet à la musique d'être expressive d'émotions qui n'ont pas d'apparence particulière – comme l'espoir ou le regret, car ces émotions appartiennent naturellement à ce genre de progression :

*[...] by judiciously ordering the emotion-characteristics presented in an extended musical work the composer can express in his music those emotional states not susceptible to presentation in mere appearances. These emotional states belong naturally within the progression of emotions whose characteristic appearances are given in the music. In this way hope, for example, may be expressed in music, although hope cannot be presented as the emotion-characteristic in an appearance.*<sup>60</sup>

S'il est vrai qu'il existe, comme le dit Davies, une progression d'émotions dans laquelle une émotion comme l'espoir intervient naturellement, cette stratégie pourrait effectivement être une solution face à la troisième critique. Mais la théorie de Davies permet-elle de défendre l'idée selon laquelle la musique reflète une progression d'émotions ? En effet, si l'expressivité musicale tient aux apparences des émotions, alors la progression des émotions ne peut être exprimée que par la juxtaposition de ces dernières – l'apparence de la joie suivie de l'apparence de la tristesse, puis de l'apparence de la sérénité, etc. Mais que lie ces apparences d'émotions ? Comment justifier qu'il s'agit d'une progression et non d'une simple juxtaposition ? Si nous voulons soutenir qu'il existe des progressions d'émotions, et que la musique peut être expressive de ces progressions, alors la théorie du contour proposée par Davies ne semble pas adéquate. De plus, même si les apparences pouvaient être reliées entre elles d'une façon ou d'une autre pour générer une progression dans laquelle une émotion surviendrait « naturellement », la théorie de Davies ne semble pas en mesure de distinguer certaines émotions parmi elles. En effet, dans l'apparence, certaines émotions comme l'espoir et la détermination peuvent être similaires (par exemple, les deux peuvent se manifester par un comportement vif, des gestes allant vers le haut, etc.). Distinguer les émotions similaires en apparence semble nécessiter autre chose qu'une simple reconnaissance d'une progression.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Davies (1994) : p. 262 (il s'agit d'une citation de son article « The Expression of Emotion in Music » dans *Mind*, 1980 : p. 78).

<sup>61</sup> Robinson (2005) : pp. 306-9.

Cela nous mène vers une autre théorie qui, justement, tient compte de la dimension progressive des émotions ainsi que de la musique, et qui propose que saisir les émotions exprimées à travers la musique nécessite une *inférence*.

*iv. Flux émotionnel, flux musical, et inférence ? (Théorie de Jenefer Robinson)*

Comme nous le verrons, la théorie de Jenefer Robinson n'est en réalité pas si différente de celle de Davies : en effet, parfois elle emploie même les propos de la théorie du contour. Nous pouvons considérer la théorie de Davies comme une « sous-théorie » de la théorie de Robinson. Mais au lieu de mettre l'accent sur l'apparences des émotions, Robinson met l'accent sur le caractère *complexe* des émotions et, comme nous le verrons, défend l'idée selon laquelle une inférence est nécessaire pour saisir les émotions exprimées dans la musique. La théorie de Robinson présente ainsi l'avantage de ne pas exclure les émotions difficilement reconnues par de simples apparences.

Afin de mettre l'accent sur la complexité des émotions, Robinson parle alors de processus ou de « **flux** » d'émotions :

*One emotion process can [...] **transform** into another as grief gives way to rage or fear to amusement. Moreover, many of these emotion processes are not easily nameable in terms of folk psychology: they are **blends** of different named emotions or they are conflicts between one named emotion and another, or they are ambiguous between one emotion label and another. As Phoebe Ellsworth says, our emotional life occurs in **streams**, which change all the time in response to ever-changing affective appraisals, ever-evolving thoughts, ever-changing actions and action tendencies, bodily states, and feelings.<sup>62</sup>*

Parler du « flux » émotionnel permet alors de noter, d'une part, qu'une évolution peut se présenter au sein d'une même émotion – celle-ci peut se transformer et générer une autre émotion – et d'autre part, que plusieurs émotions peuvent entrer en conflit entre elles. Robinson souligne alors que c'est dans cet ensemble du processus émotionnel qu'une émotion doit être saisie. Autrement dit, un état émotionnel ne peut être saisi de façon indépendante : il faut toujours la considérer dans toute sa complexité – dans son évolution constante et dans son appartenance à un ensemble d'émotions. De plus, cette complexité des émotions ne permet pas toujours au langage verbal de les décrire adéquatement. Or, selon Robinson, c'est là qu'un

---

<sup>62</sup> *Ibid.*: p. 311.

possible lien entre musique et émotion peut être défendu. En effet, la musique est, elle aussi, un processus qui se présente sous forme d'un « flux » ; elle est donc particulièrement appropriée pour refléter le processus émotionnel :

*[...] if emotions are processes and if our emotional life occurs in streams, then it is reasonable to think that music, which is itself a process or a series of processes occurring in streams, would be peculiarly well-suited to mimic or mirror emotions.*<sup>63</sup>

La musique reflète les émotions de différentes manières. L'une d'elles rejoint les propos de la théorie du contour : il s'agit d'une imitation des changements physiologiques qui accompagnent les émotions – par exemple les rythmes rapides et irréguliers peuvent imiter le battement accéléré du cœur, et ainsi refléter l'agitation ; un son aigu peut imiter un cri, pour exprimer par exemple la douleur. Une autre façon, qui recourt plus spécifiquement à la manière dont la musique se développe, permet de refléter des aspects cognitifs ou évaluatifs des émotions : par exemple un thème peut prendre du temps pour arriver à sa cadence, laissant ainsi suggérer qu'il s'agit d'une épreuve ; par ailleurs, la mémoire peut être reflétée grâce à des retours à un thème spécifique, doté parfois d'une couleur mélancolique ou joyeuse. Enfin, la musique peut présenter des parties qui s'entremêlent harmonieusement entre elles ou, au contraire, qui entrent en conflit, ou encore présenter des sons confus, changer la direction de la mélodie, etc., ce qui reflète ainsi les différents flux émotionnels. Selon Robinson, le reflet des émotions peut ainsi être accompli grâce aux mouvements complexes de l'harmonie, de la mélodie et des rythmes.<sup>64</sup>

Pour que l'auditeur perçoive ce reflet des flux d'émotions dans la musique, Robinson suggère d'employer la stratégie de Levinson, à savoir d'imaginer une persona.<sup>65</sup> Précisons ici que Robinson s'intéresse principalement à la musique de l'époque romantique et que, selon elle,

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.* : p. 312.

<sup>65</sup> À la différence de Levinson, Robinson pense que la persona peut en partie être considérée comme étant le compositeur. Nous retrouvons donc une forme de *théorie de l'expression* considérée plus haut. Mais nous pouvons éviter les critiques qui s'adressent à cette dernière en disant qu'il ne s'agit pas de considérer la musique comme l'expression d'émotions occurrentes du compositeur. Avec la théorie de Robinson, nous considérons plutôt les informations concernant le compositeur comme des indices pour comprendre ce qui est exprimé dans la musique : « [...] an interpretation of a piece should be consistent with what is known about the composer – including his compositional practices, beliefs, and attitudes – and it should account for as much of the piece as possible in a consistent way » (Robinson 2005 : p. 332). Ceci concerne particulièrement les musiques de l'époque romantique ; en l'occurrence, Robinson s'intéresse à une pièce instrumentale de Brahms et explique que la connaissance de sa biographie aide à saisir ce qui est exprimé dans ses œuvres : « [...] we can find in Brahms's biography ample justification for his thinking of these late piano pieces as conveying his own deepest, most intimate thoughts and feelings. » (Robinson 2005 : p. 346).

la musique de cette époque-là *requiert* même parfois cette imagination, car les pièces paradigmatiques de l'époque sont conçues dans l'intention d'exprimer des émotions spécifiques :

*My own view is that some Romantic pieces of music **should** indeed be experienced as containing a persona whose unfolding emotional life is portrayed in the music. By saying they should be so interpreted, I mean that important aspects of the work are likely to be inaccessible to listeners who do not listen in this fashion.*<sup>66</sup>

*Paradigm works of Romantic expression have been carefully constructed so as to articulate the emotion expressed and to encourage the audience to respond emotionally to it in order to understand what is being expressed.*<sup>67</sup>

Notons cependant que Robinson *ne pense pas* que l'expressivité musicale *réside* dans la disposition de la musique à être entendue comme l'expression de l'émotion d'une persona – soit la position de Levinson. Elle considère d'ailleurs que l'analyse de Levinson n'est pas à propos de *l'expressivité*, mais de *l'expression*. La théorie de Levinson explique comment une musique qui ne représente pas explicitement un sujet peut toutefois fonctionner comme *l'expression* d'un agent imaginaire ; mais elle n'explique pas en quoi l'expression des émotions qualifie la musique d'expressive.<sup>68</sup> Pour Robinson, l'expressivité est une **relation** entre l'expression de l'émotion et l'**auditeur** chez qui cette émotion est communiquée. L'expressivité dépend alors de l'efficacité dans laquelle l'émotion exprimée parvient à être saisie par l'auditeur. Et ceci se fait, selon Robinson, grâce à la **réponse émotionnelle** chez l'auditeur :

*[...] I have treated expressiveness as a **relation** between the expression and the audience to whom it communicates. Whether something is or is not an expression depends on whether it is a product of a person or agent who is expressing his or her emotions. Expressiveness, on the other hand, depends on **how effectively the artwork reveals** to a (suitable) audience what that emotion is like. I have suggested that among the most effective ways of doing this is to **evoke that emotion in the audience.***<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> *Ibid.*: p. 333.

<sup>67</sup> *Ibid.*: p. 290

<sup>68</sup> Robinson (2007) : pp. 38-39.

<sup>69</sup> Robinson (2007) : p. 36.

L'émotion, ressentie par l'auditeur et permettant de *saisir* ce qui est exprimé dans une œuvre, n'est cependant pas déclenchée de n'importe quelle manière. L'analyse de Robinson à propos de l'expressivité musicale peut être assimilée à une approche basée sur une **inférence à la meilleure explication**.<sup>70</sup> En effet, elle explique que la réponse émotionnelle – plus précisément, une réponse automatique et viscérale – provoquée chez l'auditeur confère un **indice** à propos de ce qui peut être exprimé dans la musique, mais que l'auditeur doit, à partir de cette réponse automatique, observer **l'ensemble** du processus musical et émotionnel pour **inférer** ce qui est exprimé dans la musique, et attribuer un état d'esprit à la *persona* imaginaire :

*My gut reaction gives me a clue about what is being expressed but I am also encouraged to monitor cognitively and reflect upon my reaction. In short, an emotional expression will evoke emotion in those who observe or hear or feel it because of what it signifies about the emotional state of the person expressing the emotion. And in the standard case of emotional expression in art as in real life, the response to expression is itself emotional.*<sup>71</sup>

Ainsi, selon l'analyse de Robinson, la musique provoque une réponse automatique et viscérale chez l'auditeur, ce qui constitue un premier indice à propos de ce qui est exprimé dans la musique. Ensuite, tout en considérant le parallélisme entre le flux musical et le flux émotionnel, l'auditeur doit observer l'ensemble du morceau et y refléter divers aspects musicaux et/ou extra-musicaux pour **inférer** ce qui y est exprimé. Au cours de l'inférence, l'auditeur peut se servir d'une part d'une *persona* afin d'imaginer à quel état mental peut correspondre le processus musical, d'autre part de ses connaissances socio-historiques pour distinguer notamment les *topoi* présents dans la pièce ainsi que l'intention du compositeur. Enfin, lorsque l'auditeur saisit l'expression de façon efficace, alors nous pouvons qualifier une musique d'« expressive ». Précisons toutefois que, selon Robinson, il n'existe pas une seule interprétation idéale d'une pièce musicale, et que des interprétations différentes et incompatibles entre elles peuvent toutes être, d'une certaine façon, appropriées.<sup>72</sup>

L'analyse de Robinson est complexe et englobe plusieurs aspects que nous pouvons interroger.

---

<sup>70</sup> Levinson (2006a): p. 9.

<sup>71</sup> Robinson (2005) : pp. 290-1.

<sup>72</sup> *Ibid.*: p. 333.



Tout d'abord, bien que l'appel à l'inférence permette de surmonter les limites rencontrées avec la théorie de Davies, certains questionnent sa nécessité pour saisir l'expressivité d'une musique. En effet, pour Levinson par exemple, l'expressivité musicale *basique* – c'est-à-dire l'expressivité d'un passage individuel – est directement entendue et non inférée.<sup>73</sup> Mais la particularité de l'approche de Robinson est justement l'attention portée à l'*ensemble* d'un morceau plutôt qu'à des parties individuelles – c'est ce qui la distingue de l'approche de Davies.<sup>74</sup> C'est le regard global porté à un morceau qui permet, selon elle, de saisir ce qu'un passage individuel exprime – ce qui nécessite donc une inférence, puisque l'auditeur doit considérer le tout pour savoir ce qu'un passage particulier signifie.<sup>75</sup> Et pourtant, n'est-il pas vrai que certains passages d'un morceau, écoutés individuellement, sans recours à l'ensemble du morceau, soient tout de même considérés comme expressifs ? Il semblerait que la nécessité du recours à l'ensemble du morceau pour saisir l'expression d'un passage individuel peut continuer à être questionnée.

Ensuite, nous pouvons nous demander comment justifier qu'un processus musical donné reflète un processus émotionnel particulier : par exemple, dans l'analyse d'une pièce musicale (en l'occurrence lyrique<sup>76</sup>), Robinson dit « *we can connect the minor thirds with the girl's state of mind, because the words tell us that the girl is in a minor-thirdish state of mind* », mais nous pouvons interroger ce que veut dire « minor-thirdish state of mind ». Les propos de Robinson semblent parfois se baser sur des postulats au sujet de ce que les éléments musicaux reflètent – par exemple que les accords mineurs indiquent un état émotionnel négatif, ou que les rythmes irréguliers rapides sont synonymes d'agitation. De ce point de vue, Robinson ne nous avance pas plus que Davies, puisque nous pourrions lui adresser la même critique qu'à ce dernier, à savoir comment distinguer l'agitation (qui, dans son exemple, est caractérisée par le cœur battant) d'un sentiment amoureux, ou la douleur (qui, dans son exemple, est caractérisée par un cri) de la peur. Certes, certains éléments musicaux sont liés, par convention, à certains

---

<sup>73</sup> Levinson (2006a) : p. 9.

<sup>74</sup> Robinson (2005) : p. 326, « *It is not just isolated gestures that are expressive, but the way one theme or harmony transforms into another, the way that the end of the piece sheds new light on the beginning, and so on and so forth.* » En réalité, Davies aussi pense qu'il faut considérer l'ensemble de la pièce, mais comme nous l'avons vu plus haut avec les objections de Robinson, sa théorie ne lui permet pas de garantir un regard sur l'ensemble.

<sup>75</sup> Pour Robinson, l'expressivité d'un passage particulier est une « fonction » de l'expressivité de l'ensemble de la pièce : « [...] *the expressiveness of particular passages is a function of the expressive significance of the whole piece* » (Robinson 2005 : p. 344).

<sup>76</sup> Il s'agit d'un exemple utilisé par Robinson pour démontrer que la musique considérée comme un processus peut refléter le processus émotionnel d'un personnage. Les paroles de la pièce musicale choisie („*Immer leiser*“ de Brahms) permettent alors de vérifier que son analyse de la musique est en accord avec ce qui est exprimé. Or, Robinson considère que le même procédé d'analyse peut être appliqué à une musique purement instrumentale.

états d'esprit ou événements, mais cela ne concerne qu'un certain nombre d'éléments. De manière plus générale, nous avons l'impression que l'analyse de Robinson dépasse le cadre de la musique pure. Par exemple, Robinson se focalise sur une époque dont la tradition est de relier la musique à des aspects extra-musicaux ou aux sentiments du compositeur.

Enfin, telle que nous la comprenons, l'approche de Robinson situe la réponse émotionnelle de l'auditeur au centre de l'analyse de l'expressivité musicale. En effet, Robinson considère l'expressivité comme une *relation* entre l'expression et l'auditeur. Selon elle, le fait de provoquer, *chez l'auditeur*, l'émotion qui correspond à celle exprimée *dans la musique*, qualifie celle-ci d'*expressive*. Mais cela ne nous ramène-t-il pas au cercle vicieux observé avec l'*arousal theory* ? L'analyse de Robinson nous permet-elle de saisir l'expressivité perçue *dans* la musique ? Il nous semble que Robinson s'intéresse plutôt à l'émotion ressentie chez l'*auditeur*, ce qui soulève la question de savoir dans quelle mesure la réponse émotionnelle de l'auditeur est étroitement liée à ce qui est exprimée *dans la musique*. Il peut nous sembler que l'expressivité selon l'analyse de Robinson ne soit qu'une attribution de la part de l'auditeur et non pas un aspect perçu dans la musique-même.<sup>77</sup>

Les trois approches ci-dessus offrent des pistes pour comprendre en quoi la musique peut être dite « expressive ». Toutes se réfèrent à la **perception** des qualités expressives par l'auditeur, ce qui appuie certes l'idée selon laquelle la musique est expressive, mais leurs analyses de ce en quoi consiste précisément « l'expressivité musicale » sont, comme nous l'avons vu, limitées. Nous remarquons par ailleurs que dans les trois cas, l'auditeur joue un rôle important pour expliquer pourquoi une musique peut être perçue comme expressive – que ce soit par le recours à l'imagination des spectateurs « qualifiés », le fait d'« animer » les sons, ou le fait d'inférer à partir des émotions provoquées chez l'auditeur ainsi que de sa connaissance d'aspects extra-musicaux. Un doute s'installe au sujet de ces analyses, car elles semblent nous indiquer que l'auditeur attribue l'émotion à la musique en fonction de ce qu'il imagine, perçoit ou ressent, plutôt que d'expliquer la qualité expressive de la musique par des caractéristiques musicales. Bien que la qualité expressive puisse réellement exister dans la musique, ces analyses ne concernent donc plus la musique mais l'auditeur. C'est donc notre deuxième

---

<sup>77</sup> Notons que Robinson est surtout intéressée par la notion de « compréhension » musicale. Pour elle, l'émotion provoquée chez l'auditeur ou la connaissance des arrière-plans culturels permettent une meilleure compréhension des œuvres. Plutôt que d'être descriptive, nous pouvons alors dire que son analyse est prescriptive : elle propose la *manière* dont il *faudrait* écouter la musique afin de mieux *saisir* ou *comprendre* une œuvre musicale. Nous reviendrons sur ce point à la fin de ce travail.

question qui est concernée. À ce stade, nous pouvons être sceptiques à propos de la notion d'« expressivité musicale ». D'une part, nous pouvons nous demander si celle-ci existe vraiment dans la musique, et d'autre part, si elle est analysable.

Observons désormais comment les approches sceptiques traitent la notion d'« expressivité musicale ».

## **b. Approches sceptiques**

Nous allons considérer deux théories sceptiques. L'une est sceptique à propos du lien entre la musique et les émotions, lien présumé par les théories cherchant à expliquer la notion de l'expressivité musicale ; l'autre est sceptique par rapport à l'analysabilité de cette notion.

### *i. Descriptions métaphoriques de la musique ? (Théorie de la métaphore esthétique/Nick Zangwill)*

Dans l'analyse du lien entre musique et émotions, Nick Zangwill s'intéresse particulièrement aux **descriptions linguistiques** – et plus précisément à celles qui emploient des termes émotionnels – que nous attribuons à la musique. La description de la musique en termes émotionnels peut être comprise de deux façons : de façon **littérale** – c'est-à-dire que les termes comme « triste » ou « joyeux » se réfèrent littéralement à des émotions ; et de façon **non-littérale** – c'est-à-dire que ces termes ne décrivent pas littéralement la musique mais plutôt **métaphoriquement**. Cela distingue alors deux partisans : les **littéralistes** et les **non-littéralistes**. Les théories que nous avons vues jusqu'à présent sont littéralistes.

Selon Zangwill, ces deux approches sont étroitement liées à la manière dont nous considérons la *nature* de la musique. Les littéralistes voient un lien essentiel entre la musique et les émotions,<sup>78</sup> tandis que les non-littéralistes nient tout lien de cette sorte. Zangwill pense alors que le présumé à propos de la nature de la musique explique l'attraction pour l'approche littérale : en effet, dire que nous décrivons la musique en termes émotionnels précisément *parce que* la musique est liée aux émotions est une explication simple et attrayante. Or, selon Zangwill, il n'est pas si évident que l'approche littérale soit correcte. Par exemple, nous décrivons bien d'autres choses – telle que la nature – en termes d'émotions, sans pour autant considérer que le

---

<sup>78</sup> Zangwill appelle les théories adoptant ce point de vue les « *emotion theories* ». Zangwill (2007) : p. 391.

lien entre la nature et les émotions soit essentiel ; alors pourquoi penser que tel soit le cas pour la musique ? <sup>79</sup>

Zangwill défend une approche non-littéraliste. Il propose à cet effet un argument qu'il nomme l'« argument de la parité » (*parity argument*). Très brièvement, cet argument dit que la musique est souvent décrite par des termes **non-émotionnels et métaphoriques**, en plus d'être décrite par des termes **émotionnels**, et qu'il est préférable de traiter les descriptions en termes non-émotionnels et celles en termes émotionnels de façon égale, par souci d'unité (de simplicité). Comme exemple de descriptions non-émotionnelles et métaphoriques, Zangwill propose les termes comme « délicat », « équilibré », « haut », « violent », « déchiqueté », etc.<sup>80</sup> Par ailleurs, Zangwill soutient son propos en faisant appel à ce qu'il appelle « *the interweaving thesis* », selon laquelle les descriptions émotionnelles de la musique sont étroitement liées aux descriptions qui sont non-émotionnelles et clairement métaphoriques : par exemple, une musique dite « furieuse » (description émotionnelle) est aussi dite « violente » ou « déchiquetée » (descriptions non-émotionnelles, et métaphoriques). Le fait que certaines descriptions émotionnelles soient appropriées à propos d'une musique dépend parfois des autres descriptions qui, elles, sont métaphoriques. Ainsi, Zangwill défend l'idée selon laquelle les descriptions émotionnelles devraient, elles aussi, être traitées comme des descriptions métaphoriques.

Sa défense d'une approche non-littérale est par ailleurs due au fait que Zangwill considère que les émotions sont des états mentaux qui ont un contenu, un caractère qualitatif, et qui sont possédés par une personne qui a une croyance à propos du contenu – ce qui nous ramène à l'analyse cognitive des émotions. Pour Zangwill, les termes émotionnels s'emploient alors de façon littérale lorsqu'ils se réfèrent à de tels états mentaux, mais s'ils sont employés à propos d'autre chose, alors il s'agit d'une utilisation métaphorique des termes émotionnels.

Nous remarquons que ces discussions peuvent rappeler les propos de Davies, pour qui les termes émotionnels peuvent avoir un sens *secondaire*, appliqué lorsque nous nous référons aux manifestations extérieures des émotions, et non pas aux émotions occurrence possédées par un sujet (ce qui concernerait le sens *primaire* des termes émotionnels). Bien que Davies défende, à travers cette distinction entre sens primaire et secondaire des termes émotionnels, une approche littérale,<sup>81</sup> Zangwill considère que le sens secondaire des termes émotionnels

---

<sup>79</sup> *Ibid.* : pp. 391-2.

<sup>80</sup> Zangwill dit de ces termes qu'ils sont « *obviously metaphorical* » (*Ibid.* : p. 392). Nous pouvons nous demander s'il s'agit d'un fait aussi évident que Zangwill l'affirme. Mais nous nous contentons ici d'esquisser son point de vue.

<sup>81</sup> Davies (1994) : pp. 162-165 ; présenté par Zangwill (2007) : p.393.

s'apparente à une approche non-littérale. Cela est dû au fait que, pour Zangwill, les descriptions littérales de la musique en termes émotionnels se réfèrent nécessairement à des états mentaux occurrents.

En disant que les termes émotionnels, employés pour décrire la musique, sont en réalité métaphoriques, Zangwill cherche à mettre en doute le présupposé selon lequel musique et émotion sont essentiellement liées. Autrement dit, il remet en question la *nature* de la musique. Mais à propos de quoi les termes émotionnels sont-ils des métaphores ? Qu'est-ce que nous décrivons réellement ? Zangwill défend l'idée selon laquelle les descriptions émotionnelles sont en réalité des descriptions métaphoriques à propos de **propriétés esthétiques**. Son approche s'apparente alors à une théorie non-littéraliste nommée « **théorie de la métaphore esthétique** (*aesthetic metaphor thesis*) ». <sup>82</sup> Notons que cette théorie est, elle aussi, fondée sur un présupposé à propos de la nature de la musique. En effet, pour Zangwill, la musique a la fonction de générer des propriétés esthétiques qui dépendent des *sons*. Ces propriétés sont par exemple la beauté, l'élégance, la délicatesse, etc. Cette thèse à propos de la nature de la musique s'apparente à la **théorie esthétique de la musique** (*aesthetic theory of music*). Ce qui est mis au centre de l'analyse de Zangwill n'est donc pas les émotions, mais les propriétés esthétiques de la musique, et plus précisément, les **sons**.

Cette approche sceptique est attrayante lorsque nous pensons au fait que l'attribution des qualités expressives à la musique survient couramment après une écoute, lorsque nous *commentons* la musique. Après un concert, nous pouvons échanger et dire par exemple « j'ai particulièrement apprécié la partie *triste* de la symphonie » ; mais dans ces cas-là, ne sommes-nous pas en train de mettre des mots sur des *propriétés musicales* – par exemple les accords mineurs – que nous ne savons décrire autrement ? Peut-être que lors de ce passage « triste » (qui contient des accords mineurs), nous avons éprouvés de la tristesse, mais cela nous concerne *nous*, et non pas la *musique*. Alors pourquoi penser que la musique *possède* des qualités expressives ? Comment expliquer que de simples sons se transforment en expressions d'émotions ? Pourquoi ne pas simplement penser que nous décrivons des propriétés purement musicales que nous ne savons décrire autrement que métaphoriquement ?

---

<sup>82</sup> Zangwill (2007) : p. 391.

L'idée selon laquelle la musique *possède* effectivement des qualités expressives persiste cependant. Mais comme nous le voyons, il est difficile d'expliquer comment la musique parvient à posséder ces qualités. Faudrait-il cependant continuer à chercher une explication ?

ii. *La boîte noire (Peter Kivy)*

Tout comme Zangwill, Peter Kivy accorde une importance aux éléments musicaux et nie le fait que la musique pure puisse être une représentation quelconque. Il s'inscrit ainsi dans la tradition formaliste, principalement introduite par Eduard Hanslick,<sup>83</sup> selon laquelle la musique est une structure d'événements sonores sans contenu représentationnel ou sémantique.<sup>84</sup> Toutefois, Kivy estime que la tradition formaliste défendue par Hanslick est trop étroite en ce qu'elle empêche de décrire la musique en termes émotionnels. C'est pourquoi il défend une version « améliorée » du formalisme traditionnel – « *enhanced formalism* »<sup>85</sup> – selon laquelle la musique peut posséder des propriétés émotives en tant que propriétés perçues *dans* la musique. Kivy ne nie donc pas le fait que la musique puisse être triste, joyeuse, mélancolique, etc. Mais ces **propriétés émotives** sont des **propriétés musicales**, et ne sont d'aucune façon la représentation d'une émotion.<sup>86</sup> Mais comment expliquer que des propriétés musicales parviennent à être expressives ?

Kivy ne répond pas à cette question. Il se contente d'admettre que la musique possède des qualités perçues comme expressives, sans interroger la façon dont des éléments purement musicaux parviennent à générer des qualités expressives. C'est pourquoi il propose de s'inspirer d'un concept généralement employé par les scientifiques : la « **boîte noire** ». Nous parlons de « boîte noire », notamment en informatique, lorsque nous avons à faire à un système dont les entrées (*input*) et sorties (*output*) sont connues, mais dont le fonctionnement interne est opaque. Ainsi, en appliquant ce concept au cas de l'expressivité musicale, nous pouvons dire que nous connaissons ce qui entre dans la boîte noire – les éléments purement musicaux – ainsi que ce qui en sort – les qualités expressives, mais nous ne connaissons pas le fonctionnement interne de la boîte noire – c'est-à-dire le processus impliqué dans la « transformation » des éléments musicaux en qualités expressives :

---

<sup>83</sup> *Vom Musikalisch-Schönen* (1854).

<sup>84</sup> Kivy (2002) : chapitre 6.

<sup>85</sup> Ce terme a été introduit par Philip Alperson : « What Should One Expect from a Philosophy of Music Education? », *Journal of Aesthetic Education* 25/3 (1991), p. 227.

<sup>86</sup> Kivy (2002) : chapitre 6. « *A tranquil passage of music does not represent or mean « tranquil ». It simply is tranquil. And the same is true of a passage of music that is melancholy. It does not mean « melancholy » or represent melancholy. It just is melancholy, and that ends the matter.* »

*With regard to how music comes to exhibit the garden-variety emotions as perceptual qualities, it is to us a black box. We know what goes in: the musical features that, for three centuries, have been associated with the particular emotions music is expressive of. And we know what goes out: the expressive qualities the music is heard to be expressive of.*<sup>87</sup>

Nous pourrions continuer à chercher des réponses à notre première question. Mais comme le dit Kivy, il est possible qu'il s'agisse d'une boîte noire.

À ce stade, nous proposons alors de nous tourner vers la deuxième question de ce travail, qui concerne non pas les émotions perçues *dans* la musique, mais les émotions ressenties par *l'auditeur*. Nous présenterons notre position par rapport aux deux questions après l'investigation de cette deuxième question.

## **2) Deuxième question : pourquoi ressentons-nous des émotions face à la musique ?**

Jusqu'ici, nous avons considéré la qualité émotive perçue *dans* la musique. À présent, nous nous intéressons à la deuxième question : *pourquoi ressentons-nous des émotions face à la musique pure* ? Il s'agit donc d'analyser non pas l'émotion exprimée *dans* la musique, mais l'émotion ressentie par *l'auditeur*. Phénoménologiquement, nous avons peu de raisons de douter que la musique pure provoque des émotions – ou en tout cas des états affectifs – en nous : en effet, il semble tout à fait naturel de dire que nous sommes émotionnellement touchés par une musique pure. Mais, comme mentionné précédemment, la musique pure, en tant que telle, ne représente pas une situation particulière ou un état de choses qui constituerait l'objet intentionnel d'une émotion. Selon le consensus à propos de l'analyse des émotions – à savoir qu'une émotion est accompagnée d'un ressenti et d'une certaine représentation d'un objet intentionnel – la musique pure constitue donc un dilemme. Comment pourrions-nous alors expliquer que nous ressentions des émotions face à la musique pure ?

---

<sup>87</sup> *Ibid.* : chapitre 3.

## a. Approches non-sceptiques

### i. *Associations personnelles et/ou culturelles ?*

Une réponse intuitive serait de dire que nous faisons des associations personnelles et/ou culturelles, et que ces associations provoquent des émotions en nous. Un certain morceau peut être associé à un souvenir précis – par exemple un premier rendez-vous amoureux – et ainsi, l’écoute de ce morceau peut provoquer des émotions associées à ce souvenir. En empruntant les termes de Kivy, il s’agit du *our-song phenomenon*.<sup>88</sup> De façon similaire, un morceau peut être associé à une culture donnée – plus particulièrement à des *topoi* musicaux – et celle-ci peut, à son tour, être associée à des émotions précises. Ainsi certaines musiques peuvent être associées à la vie paysanne et évoquer des amours charnels, ou au contraire être associées à la noblesse et évoquer un sentiment de devoir ; la musique militaire est associée à la gloire, l’honneur, le patriotisme, etc. ; le chant grégorien est associé à la piété, etc. Il s’agit d’un *phénomène culturel*.<sup>89</sup>

Ce genre d’associations de la musique à des faits personnels ou culturels se produit fréquemment et constitue certainement l’une des causes de l’expérience émotionnelle face à la musique. Mais cette réponse n’est pas tout à fait convaincante, car l’objet intentionnel de l’émotion n’est, dans ce cas, *pas* la musique, mais plutôt des choses *extérieures* à la musique. Nous verrons cependant plus loin dans cette étude que, d’un certain point de vue, ces émotions provoquées par des associations extra-musicales peuvent, malgré tout, jouer un rôle dans l’appréciation de la musique en tant que telle.

### ii. *Réponse aux émotions exprimées par la persona musicale ? (Théorie de la persona)*

Comme nous l’avons vu, la théorie de la *persona* propose que la musique est perçue comme expressive lorsque l’auditeur est disposé à *imaginer* un agent – la *persona* musicale (imaginaire, ou selon Robinson, parfois le compositeur) – exprimer ses émotions à travers la musique. L’émotion que ressent l’auditeur pourrait alors dépendre de cette imagination. Une façon d’expliquer le déclenchement d’émotions chez l’auditeur, en recourant à la notion de la *persona*, est de dire que nos émotions sont provoquées de la même façon que face à un art narratif –

---

<sup>88</sup> Kivy (2002) : chapitre 7.

<sup>89</sup> Robinson (2010) : pp. 654-5.



comme un roman ou un film.<sup>90</sup> L'émotion ressentie par l'auditeur n'est donc pas nécessairement la même que l'émotion exprimée par la persona : en effet, si par exemple la persona exprime du désespoir, alors l'auditeur pourrait plutôt ressentir de la compassion pour la *persona*.<sup>91</sup>

Si la disposition à entendre une *persona* dans la musique existe réellement, alors cette réponse pourrait être attrayante, puisqu'elle permet d'expliquer que l'émotion ressentie par l'auditeur a un objet intentionnel, à savoir la situation de la persona. Or, s'il s'avère qu'en fait, aucune disposition à entendre l'expression d'une *persona* n'existe dans la musique pure (critique déjà évoquée plus haut), alors la question à propos des émotions ressenties par l'auditeur reste en suspens.

De plus, si l'émotion ressentie face à la musique est de la même sorte que celle ressentie face à la fiction, alors la théorie de la *persona* n'est pas épargnée par le *paradoxe de la fiction*. Nous n'allons pas traiter ce problème ici, mais notons que, même si nous surmontions le paradoxe de la fiction, nous pourrions nous demander si l'analogie entre la *persona* musicale et un personnage de fiction serait adéquate. En effet, la *persona* musicale reste une notion vague, et nous ne pouvons pas trouver de narration précise à l'écoute de la musique pure, contrairement à un récit fictif. Or, pouvons-nous ressentir des émotions lorsque le récit est vague ? Par exemple, si un film était fortement pixélisé et que nous ne voyions guère les personnages, nous imaginerions peut-être le récit, mais serions-nous vraiment touchés par le film ? De plus, la façon dont la *persona* musicale peut exprimer ses émotions à travers la musique et faire comprendre cela à l'auditeur reste un mystère. Ce genre de critique est avancée par Kivy :

*Language and pictorial representation have the power to put flesh and bones on characters, to limn in the details of their personalities, that music alone does not possess. Anna Karenina does not express her emotions in grunts and groans. She speaks. [...] All the persona can do is "say", "melancholy", "cheerful", "fearful". So, even if you do succeed in imagining the emotion-expressing persona in Beethoven's Fifth Symphony, he, she, or it will be a character without qualities that you might be able to empathize with or, therefore, be aroused by to the garden-variety emotions.*<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Il semble que les partisans de la théorie de la *persona* n'ont pas toujours la même explication concernant l'induction des émotions chez l'auditeur. Ici, nous choisissons de présenter l'explication proposée par Robinson plutôt que celle de Levinson. Notons toutefois que, selon Levinson, l'auditeur s'identifie à la *persona* imaginée et par conséquent, il ressent les mêmes émotions que celles « exprimées » dans la musique (« *[When a person has a] deep emotional response [to music, this is] generally in virtue of the recognition of emotions expressed in music, [but recognition then leads to a kind of empathic identification: we] end up feeling as, in imagination, the music does.* », Levinson (1982) : p.336 cité dans Robinson (1994) : p.15). Plusieurs critiques sont adressées à l'explication de Levinson dans Robinson (1994) et Kivy (2002).

<sup>91</sup> Robinson (2010) : p. 658.

<sup>92</sup> Kivy (2002) : chapitre 7.

Enfin, nous pouvons nous demander si les émotions que nous ressentons à l'écoute de la musique sont vraiment comparables aux émotions ressenties face à la fiction. Admettons que l'analogie entre la persona musicale et un personnage de fiction soit appropriée à l'expérience musicale ; sentirions-nous pour autant de la pitié ou de l'indignation en écoutant de la musique, comme lorsque nous réagissons face à un personnage souffrant ou à une scène d'injustice ? Cela ne nous semble pas évident. Ainsi la théorie de la persona reste peu convaincante au sujet de la question des émotions ressenties par l'auditeur.

### *iii. Contagion émotionnelle ? (Théorie du contour)*

Contrairement à la théorie de la persona, la théorie du contour défendue par Davies ne fait appel à aucune *persona* musicale. Comme nous l'avons vu, pour Davies, une musique est dite « expressive » lorsqu'elle présente des « *emotion-characteristics-in-appearance* », c'est-à-dire des apparences caractéristiques de certaines émotions, et plus précisément, des apparences *musicales* qui *ressemblent* à des apparences d'émotions manifestées chez les *personnes*. Pour Davies, les émotions ressenties par l'auditeur dépendent justement de ces apparences : lorsque nous voyons des apparences expressives de certaines émotions, nous pouvons « attraper » (*catch*) les émotions associées aux apparences expressives. Par exemple, lorsque nous voyons un visage triste, nous mimons – en général inconsciemment – l'expression triste et pouvons ainsi être attristés par contagion : il s'agit d'une réponse en miroir (*mirroring response*), ou encore d'une contagion émotionnelle (*emotional contagion*)<sup>93</sup>. De la même manière, les qualités expressives d'une musique peuvent provoquer de la contagion émotionnelle chez l'auditeur :

*Whether through empathy or sociality, we often « catch » the mood prevailing around us. Both high-spiritedness and despondency can be « contagious ». And the same applies, I claim, when we are confronted with powerfully expressive appearances that are not connected to occurrent emotions.*<sup>94</sup>

Notons que ce genre d'explication implique le rejet de la pertinence de la théorie cognitive des émotions dans le cadre de notre discussion. En effet, la réponse émotionnelle dont parle Davies n'a aucune représentation d'objet intentionnel ; ici, Davies met l'accent sur les

---

<sup>93</sup> Notion définie dans Hatfield, E., Cacioppo, J.T., Rapson, R. L., (1994), *Emotional Contagion*. New York: Cambridge University Press. ; cité dans Davies (2010 : p. 37) et Robinson (2010 : p. 668 et 2005 : p. 391).

<sup>94</sup> Davies (2010) : p. 37.

changements corporels impliqués dans l'émergence des émotions. Il suggère alors que la contagion émotionnelle chez l'auditeur se produit grâce à des changements corporels – par exemple au niveau de la posture ou des expressions faciales :

*In the human-to-human case, unconscious facial mimicry is most often identified as the causal route for emotional contagion. [...] the listener's mirroring response can also be described in terms of emotional contagion, [...]. If contagion operates through mimicry, we might expect the listener to adopt bodily postures and attitudes [...] like those apparent in the music's progress.<sup>95</sup>*

Cet accent mis sur le ressenti corporel favorise alors une certaine catégorie d'émotions, à savoir celles qui sont accompagnées d'un ressenti corporel précis, et qui n'ont pas nécessairement un objet intentionnel – contrairement à des émotions comme le patriotisme ou la jalousie. Davies est conscient de cela, toutefois, selon lui, c'est de cette manière que le déclenchement des émotions peut être expliqué, malgré le manque d'un objet intentionnel requis selon la théorie cognitive des émotions.<sup>96</sup>

La contagion émotionnelle est certes un phénomène tout à fait commun : il nous arrive par exemple de rire lorsque des personnes autour de nous rient, sans savoir pourquoi. Mais nous pouvons douter de son applicabilité à la question de la musique. Rappelons une des critiques adressées à Davies contre son analyse de l'expressivité musicale : sa théorie implique que de simples *apparences* d'émotions puissent être considérées comme « expressives », et cela semble problématique. En effet, nous avons mentionné l'exemple du chien Saint-Bernard : il possède l'apparence d'une émotion triste, mais ce n'est pas pour autant qu'il dégage de la tristesse – il n'est donc pas *expressif*. L'apparence d'une émotion n'est donc pas suffisante pour qu'un objet soit qualifié d'expressif. Une critique de la même nature peut être adressée à la théorie de la contagion émotionnelle. En effet, est-il satisfaisant d'expliquer le déclenchement de nos émotions par la perception d'une simple apparence d'émotion ? Robinson évoque cette objection en reprenant l'exemple du chien Saint-Bernard :

*The fact that we are probably programmed to respond to other human faces (on the grounds that sad human expressions usually indicate sad humans) probably has no implications for our responses to doggy faces. (After all, if living with a*

---

<sup>95</sup> *Ibid.* : pp. 37-8.

<sup>96</sup> Davies (2011) : p. 8.

*basset hound were like living with a depressed person, would normal folk choose a basset hound as their life's companion?').<sup>97</sup>*

Cet exemple montre que, même si la contagion émotionnelle puisse s'effectuer entre êtres humains lorsqu'il y a perception d'apparences d'émotions, ce type de contagion ne s'applique pas forcément aux cas qui ne concernent pas uniquement les êtres humains. La raison est que les apparences d'émotions chez les êtres humains sont en général *indicatives* d'une émotion *occurrente*. En effet, si nous voyons un ami manifestant une apparence triste, nous pouvons ressentir de la tristesse par contagion ; mais cela est probablement fondé sur le fait que cette apparence est *indicative* d'une tristesse *occurrente*. Or la théorie de Davies ne permet pas de lier les apparences à des émotions *occurrentes*. C'est pour cela qu'avec la théorie de Davies, nous sommes dans l'obligation d'admettre que nous répondrions émotionnellement à une simple *apparence* de tristesse, même si elle n'est en réalité pas du tout liée à une émotion triste. Cela semble problématique.

Par ailleurs, Robinson critique le fait que, selon l'approche de Davies, l'émergence de l'émotion chez l'auditeur dépend de son expérience de l'expressivité dans la musique – c'est-à-dire que l'auditeur doit d'abord *reconnaître* la qualité expressive de la musique afin d'être touché. Or, selon Robinson, la réaction physiologique qui constitue la contagion émotionnelle se produit de façon directe, sans que l'auditeur n'en reconnaisse la cause.<sup>98</sup>

Les deux critiques ci-dessus proviennent, entre autres, de Robinson. Mais dans les faits, l'approche de Robinson est similaire à celle de Davies, en ce qu'elle souligne les changements corporels impliqués dans l'émergence de l'émotion chez l'auditeur. En outre, Robinson défend, elle aussi, l'idée selon laquelle la musique peut exercer une contagion émotionnelle sur nous. Comment explique-t-elle cela ?

#### *iv. « Jazzercise effect » suivi d'une labellisation d'émotion ? (Théorie de Robinson)*

L'explication de Robinson à propos de l'émergence des émotions face à la musique pure comporte diverses étapes.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Robinson (2005) : p. 388.

<sup>98</sup> *Ibid.* : p. 391, « *It probably isn't true that we are emotionally affected by recognizing emotional doggy expressions in music, as Davies thinks. [...] As in genuine emotional contagion, these [physiological] reactions get caused without our recognizing what causes them.* »

<sup>99</sup> Notons que Robinson accepte de multiples explications à propos des émotions provoquées chez les auditeurs. Nous esquissons ici sa théorie.

Tout d'abord, il se produit un phénomène que Robinson appelle le « *Jazzercise effect* » – ce que nous pouvons assimiler à une contagion affective : <sup>100</sup>

*[...] happy music does cheer people up and sad music saddens them, [...] restless music makes people restless and calm music calms them down without there being any prior « cognitive evaluation » (or even any prior affective evaluation) of the music. I call this the « Jazzercise effect ».*<sup>101</sup>

Selon le *Jazzercise effect*, la réponse de l'auditeur n'est ni causée par une évaluation cognitive, ni due à l'expression d'un agent qu'il aurait entendu dans la musique. Robinson suggère alors que la réponse affective déclenchée dans le *Jazzercise effect* s'apparente plutôt à une *humeur* qu'à une émotion, justement parce qu'il n'y a pas d'évaluation en jeu.<sup>102</sup> Robinson explique que ces humeurs sont induites par des changements physiologiques chez l'auditeur, sans que celui-ci en soit conscient :

*Music directly induces bodily changes characteristic of particular moods, including autonomic changes, facial expressions, movements, gestures, and action tendencies. These bodily changes are experienced subjectively [...] as feelings of sadness, happiness, ebullience, anxiety, peacefulness, irritation, nervousness, etc.*<sup>103</sup>

Cette première phase impliquant les changements corporels ne dépend donc pas d'une évaluation particulière. Cela permet d'expliquer comment la musique provoque certains ressentis chez l'auditeur, sans devoir chercher un objet évaluatif.

Une fois que des changements physiologiques se sont produits chez l'auditeur et que, sans qu'il en soit conscient, une humeur s'est installée en lui, l'auditeur se retrouve soudain dans un « besoin d'évaluation » (*evaluative needs*) – autrement dit, il cherche à comprendre pourquoi il se sent tel quel. Selon Robinson, l'auditeur procède alors à une labellisation (*labelling*) de son état, par exemple en faisant appel à des associations culturelles ou personnelles. C'est d'ailleurs cette labellisation – ou attribution d'une

---

<sup>100</sup> Nous évitons le terme « contagion émotionnelle » car, comme nous le voyons par la suite, Robinson parle plutôt de réactions qui s'apparentent aux humeurs.

<sup>101</sup> Robinson (2005) : p. 392.

<sup>102</sup> Robinson (2010) : pp. 666-7.

<sup>103</sup> *Ibid.* : p. 663. Robinson note cependant que la manière exacte dont les changements corporels sont connectés aux changements caractéristiques des humeurs n'est pas connue, bien qu'il existe certaines hypothèses. Nous nous contentons ici d'esquisser sa proposition.

émotion à son état – qui explique pourquoi les descriptions émotionnelles à propos de la musique peuvent varier d’un auditeur à l’autre.

*[Music] arouses listeners and puts them into a bodily or mood state. But [...] listeners have no good explanation for their state of arousal. Why, after all, should music make me feel anxious or fearful? [...] In such circumstances of unexplained arousal, listeners experience **evaluative needs**. So what they do is [...]: they look around for an appropriate label for their vaguely felt affective state, and they **label** their state of arousal depending on the **context** they bring to the experience. Consequently, different people label their states of arousal in different ways, depending on the different contexts they bring to the music.<sup>104</sup>*

Et enfin, cette labellisation influence, à son tour, l’état affectif : si par exemple, à l’écoute d’une musique, les changements physiologiques chez un auditeur induisent un état X qu’il labellise comme « émotion Y », alors il ressentira l’émotion Y :

*[...] if I label myself « amorous » because I’m aroused and I don’t know why, and being amorous seems to be the best explanation on offer for my state of arousal, then, likely as not I will quickly become amorous: my act of labelling affects my emotional state.<sup>105</sup>*

C’est ainsi que Robinson explique la manière dont la musique pure provoque des émotions chez l’auditeur.<sup>106</sup>

À première vue, cette approche peut paraître attrayante : d’une part elle prend en compte les réactions qui n’impliquent pas d’évaluations, et d’autre part, elle arrive à la conclusion que, malgré tout, l’auditeur peut ressentir une *émotion*. Mais, est-ce que cette approche permet réellement d’expliquer comment nous ressentons des émotions face à la *musique*, ou même de maintenir que nous *ressentons* tout court des *émotions* face à celle-ci ? Avec l’explication de Robinson, nous avons l’impression que finalement, nous ne ressentons pas vraiment d’émotion à l’égard de la *musique* à proprement parler : en effet, nous avons certes des humeurs provoquées par la musique, mais les émotions dont elle parle sont reliées aux *contextes* dont

---

<sup>104</sup> Robinson (2005) : pp. 401-2.

<sup>105</sup> *Ibid.* : pp. 402-3.

<sup>106</sup> Revenons brièvement à la première question de ce travail. Selon Robinson, une pièce est qualifiée d’« expressive » si ce qui y est exprimé est efficacement saisi par l’auditeur, c’est-à-dire, si l’auditeur ressent les émotions correspondantes. Avec l’analyse que nous venons de voir concernant l’induction des émotions chez l’auditeur, nous pouvons alors dire que, selon Robinson, une musique est « expressive » si elle provoque les différentes étapes impliquées dans l’induction des émotions (les changements corporels ainsi que les inférences) de façon efficace.

nous nous servons pour labelliser notre état affectif plutôt qu'à la musique en soi. Par ailleurs, avec cette analyse, l'émotion ressentie à l'égard de la musique n'est pas immédiate. Selon Kivy, l'analyse de Robinson peut être décortiquée en quatre temps :  $t$ ,  $t+1$ ,  $t+2$ ,  $t+3$ , où  $t$  est le moment (d'une certaine durée) où l'auditeur entend la musique et est mis dans un certain état, à  $t+1$  l'auditeur s'interroge sur son état, à  $t+2$  il labellise son état par une émotion, et ce, en fonction d'un contexte personnel, et enfin à  $t+3$ , il ressent une émotion.<sup>107</sup> Pour Kivy, si l'émotion qui nous intéresse est celle ressentie au moment  $t$ , alors la proposition de Robinson n'est pas pertinente :

*But this is an ignoratio precisely because the question never was about garden-variety emotion experienced at  $t+3$  or any time other than  $t$  [...].<sup>108</sup>*

L'analyse de Robinson ne rend pas compte des émotions causées – s'il y en a vraiment – par la musique. Selon Kivy, l'analyse de Robinson montre même qu'au temps  $t$ , aucune émotion (de type *garden-variety*) n'est causée.<sup>109</sup> Cela débouche sur une approche sceptique des émotions ressenties à l'égard de la musique.

## **b. Approche sceptique**

Les théories que nous avons traitées jusqu'à présent cherchent à expliquer comment la musique peut provoquer des émotions de type *garden-variety* – comme la tristesse, la joie, la colère etc. – chez l'auditeur, malgré le fait que la musique pure ne soit pas un art représentatif ou narratif. Selon ces théories, les émotions ressenties par l'auditeur sont étroitement liées aux qualités expressives perçues dans la musique.

Toutefois, selon Peter Kivy, ces théories passent à côté d'un aspect essentiel de l'expérience musicale, à savoir, celle d'être ému par la beauté d'un morceau. Étant donné que, selon les théories précédentes, les émotions ressenties par l'auditeur dépendent des qualités expressives – comme la mélancolie, la colère, la joie, etc. – perçues dans la musique, les théories vues jusqu'à présent ne permettent pas d'expliquer le fait d'être ému par la musique, tout court, sans impliquer une émotion de type *garden-variety*. Ressentir de la mélancolie à l'écoute de la

---

<sup>107</sup> Kivy (2006) : p. 310.

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> Cependant, comme nous le verrons ci-dessous, Kivy accepte que l'auditeur puisse être touché par la musique au temps  $t$ . Il ne s'agit par contre pas d'émotions du type *garden-variety*, et il n'adopte pas l'explication donnée par Robinson, à savoir que les auditeurs sont touchés par des changements physiologiques. *Ibid.*

musique devient alors synonyme d’être ému ou d’être touché par la musique. La conséquence problématique est alors que, même les musiques que nous jugeons « mauvaises » ou « ennuyeuses » devraient être considérées comme émouvantes, dès lors qu’elles provoquent une quelconque émotion de type *garden-variety* en nous :

*Both [the persona theory and the tendency theory] have what seems to me to be the highly objectionable result that the perceived beauty or general excellence of the music has nothing to do with whether or not it moves us. [...] Being aroused to melancholy by the music is synonymous, on both of these accounts, with being moved by it. And it seems absurd to me to be told that I am customarily moved emotionally by music that I take to be bad music.<sup>110</sup>*

Il y a une autre conséquence problématique avec l’approche des théories précédentes selon laquelle les émotions ressenties par l’auditeur sont dépendantes des qualités expressives de la musique. En effet, cela implique que, si la musique ne possède pas de qualités expressives, alors nous ne pouvons pas être touchés par elle. Or, il existe, selon Kivy, des œuvres musicales – par exemple des œuvres sereines de la Renaissance – qui ne sont pas expressives des émotions de type *garden-variety* et qui sont pourtant émouvantes :

*There is wonderful, beautiful, magnificent music that either is not expressive of the garden-variety emotions by design, or not expressive of them by accident. And such music can be deeply moving, at least in my experience.<sup>111</sup>*

Comment Kivy se positionne-t-il donc ? Kivy ne nie pas que l’auditeur puisse ressentir une « émotion » à l’écoute d’une musique. Il ne nie pas non plus que l’auditeur puisse faire des associations personnelles – le cas du « *our-song phenomenon* » – et ressentir des émotions à cause de cela. En exposant les deux conséquences problématiques, il remet en question la place des émotions du type *garden-variety* dans l’expérience *musicale*. Selon Kivy, ces émotions-là n’ont pas de place fondamentale dans l’expérience proprement *musicale*, puisque nous pouvons être profondément touchés par la musique, sans pour autant ressentir de la tristesse, de la joie, de la colère, etc. L’émotion que l’auditeur ressent est alors d’une autre sorte – Kivy l’appelle « **émotion musicale** ». Il s’agit d’une émotion dirigée vers la **musique**, ou plus particulièrement, vers ses propriétés esthétiques positives, telle que sa **beauté** :

---

<sup>110</sup> Kivy (2002) : chapitre 7.

<sup>111</sup> *Ibid.*



*[...] what deeply moves me emotionally by music is just that very beauty, or magnificence, or other positive aesthetic properties it may possess to a very high degree. The **object** of the « musical emotion », if I may so call it [...], is **music**. (What else?) Or, more exactly, the object of the musical emotion is the **set of features in the music that the listener believes are beautiful, magnificent, or in some other ways aesthetically admirable to a high degree.***<sup>112</sup>

Cette réponse, mettant l'accent sur la *musique* en soi, est motivée par une analyse cognitive des émotions : pour Kivy, une émotion doit s'accompagner du trio *objet-croyance-ressenti*.<sup>113</sup> Or, notre deuxième question se pose précisément parce que nous ne savons pas ce qui constitue l'objet intentionnel et la croyance impliqués dans l'émotion ressentie à l'égard de la musique. Mais d'après Kivy, son approche satisfait aisément les trois conditions *objet-croyance-ressenti*. L'objet intentionnel de l'émotion musicale est, tout simplement, *la musique* (et plus précisément, il s'agit de l'ensemble des éléments musicaux constituant un morceau). En ce qui concerne la croyance, Kivy écrit : « [...] *the belief requirement is fulfilled by the listener's belief that the music she is listening to, or an aspect of it, is beautiful, magnificent, or in some other ways possessing positive aesthetic properties to a very high degree* ». <sup>114</sup> La croyance est donc celle de l'auditeur selon laquelle *la musique est belle*.<sup>115</sup> Mais qu'en est-il du ressenti qui concerne l'émotion dont il parle ? Et qu'entend-il par une « émotion musicale » ?

---

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> « [...] *in many of the ordinary cases of having an emotion, there is an object of the emotion, a belief or set of beliefs that causes the emotion, and causes it to have the object it does, and a certain feeling aroused in the one experiencing the emotion.* ». *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> Nous avouons que certains propos de Kivy ne nous sont pas clairs. Notamment, nous ne sommes pas certains de comprendre ce qu'il entend par « *the listener's belief that the music she is listening to...is beautiful* ». En effet, il semble que la croyance dont il parle puisse être, d'une part, une croyance directement axiologico-esthétique selon laquelle la musique est tout simplement « belle », mais il peut aussi s'agir, d'autre part, d'une croyance selon laquelle les éléments musicaux sont « esthétiquement » structurés, autrement dit, une croyance basée sur une observation minutieuse et intellectuelle à propos de la structure d'une œuvre. En réalité, il nous semble que Kivy veut défendre les deux options. Mais nous verrons plus loin que sa théorie ne permet pas de satisfaire la première option, et que par conséquent, elle ne permet pas non plus de défendre la place de l'émotion dont il parle. Sa théorie implique des connaissances ainsi qu'un jugement à propos de la structure musicale, ce qui, selon Kivy, génère une certaine appréciation esthétique, mais cette appréciation n'est pas toujours compatible avec l'émotion musicale telle qu'il la décrit. Enfin, il n'est pas toujours clair si la croyance dont il parle est strictement liée aux propriétés que l'objet possède (de façon *objective*), ou s'il s'agit d'une croyance *subjective* de l'auditeur à propos de l'objet. En effet, Kivy écrit « *If you believe that what you are hearing is musically magnificent or beautiful [...], then it will move you emotionally [...]. There needn't be ghosts for little boys to be afraid of them. "You gotta believe", that's all.* ». Cette phrase laisse supposer que l'émotion musicale dont parle Kivy peut avoir lieu indépendamment de l'objet (la musique), tant que l'auditeur possède une croyance (*objective* ou non). Or, les propos de Kivy perdraient leur cohérence, puisque Kivy critique toute théorie qui fait appel à des croyances *subjectives*. Ce que Kivy entend par « *the listener's belief that the music she is listening to...is beautiful* » devrait alors, plutôt concerner la croyance selon laquelle la musique est « bien construite », « esthétiquement appréciable », « bien réfléchi », etc., c'est-à-dire une croyance strictement liée à une appréciation *formelle* de la musique. Nous reviendrons sur cette approche formelle et ses limites plus loin.

Le ressenti qui accompagne l'émotion dont parle Kivy est de l'ordre de l'**excitation**, de l'**euphorie**, de l'**émerveillement**, de l'**admiration**, de la **fascination**, ou encore de l'**enthousiasme**. Notons que, bien que Kivy parle d'« émotion musicale » et qu'il accorde une attention particulière aux éléments purement musicaux, certains propos de Kivy laissent suggérer qu'il ne s'agit pas d'une émotion uniquement vécue face à la musique. En effet, Kivy semble dire que ce genre d'émotion peut être vécue dans d'autres situations que nous trouvons « belles », « magnifiques », etc. comme lorsque nous percevons un magnifique coucher de soleil, ou lorsque nous voyons une personne agir de façon bienveillante, ou encore lorsque nous voyons le visage d'un enfant, etc.<sup>116</sup> Enfin, pour Kivy, ce genre d'émotion n'est pas différencié par un nom tel que la « tristesse », la « joie », la « colère », etc., mais c'est son *objet* qui permet de la déterminer. L'objet en question ici est la musique, c'est pour cela qu'il parle d'« émotion musicale ».

Notons par ailleurs que pour Kivy, les propriétés expressives *dans* la musique sont des propriétés *musicales*. Ainsi, une musique peut contenir, parmi ses propriétés musicales, une propriété expressive d'une certaine émotion – par exemple de la mélancolie funèbre. Dans ce genre de cas, l'auditeur n'éprouvera pas de la mélancolie funèbre, mais sera *touché par* cette qualité. Ainsi, l'émotion qu'il éprouvera sera celle dont parle Kivy – c'est-à-dire l'émotion musicale accompagnée d'un ressenti assimilable à l'enthousiasme, l'émerveillement, l'admiration, etc. – dirigée vers la beauté musicale des propriétés expressives :

*[...] when we are moved by these emotions in the music, which certainly I do not deny we are, we are not moved to them but by them. We are moved by their musical beauty. If it is melancholy, we are moved by how beautifully melancholy the music is. If it is fear or anger, we are moved by how magnificently fearful or angry the music is: **musically** magnificent, of course.<sup>117</sup>*

Nous pouvons alors éprouver une *émotion musicale* qui a pour objet des qualités expressives comme la tristesse, la joie, la colère, etc. Dans ce sens, Kivy dit que nous éprouvons une *quasi-émotion*, puisque nous n'éprouvons pas nous-même l'émotion dont ces qualités sont expressives, mais qu'elles constituent tout de même l'objet intentionnel de notre émotion

---

<sup>116</sup> Kivy (1999) : p. 5. Cette comparaison avec des situations non-musicales semble concerner la ressemblance du *ressenti* plutôt que l'émotion à proprement parler. Nous verrons plus loin que la théorie de Kivy ne semble pas toujours en mesure de défendre l'idée selon laquelle l'« émotion musicale » s'accompagne de ces ressentis.

<sup>117</sup> Kivy (2002) : chapitre 7.

musicale.<sup>118</sup> Nous pouvons certes nous interroger sur ce point,<sup>119</sup> toutefois, un point plus intéressant tient en la manière dont il utilise cette analyse pour expliquer la raison pour laquelle nous avons l'impression de ressentir nous-mêmes les émotions dont la musique est expressive. Selon Kivy, la raison est que, lorsque nous éprouvons une émotion dont l'objet intentionnel est la mélancolie, la tristesse ou la colère,<sup>120</sup> nous **confondons** l'émotion ressentie (qui est de l'ordre de l'émerveillement, de l'excitation, etc.) avec son objet – à savoir respectivement la mélancolie, la tristesse ou la colère. Son analyse s'apparente alors à une *théorie de l'erreur* (*error theory*),<sup>121</sup> selon laquelle l'auditeur se *trompe* dans la description (*misdetermine*) de son émotion ressentie, en la confondant avec l'objet de son émotion :

*Sometimes, when one is deeply moved, emotionally by a passage of expressive music, the person will mistake the emotion that is aroused for the emotion that the music is expressive of, and that is the intentional object of the emotion.*<sup>122</sup>

La manière dont Kivy traite la question des émotions ressenties par l'auditeur à l'égard de la musique est intéressante. D'une part elle permet d'éviter tout artifice en disant simplement que l'objet de l'émotion est la *musique*, et plus précisément, l'ensemble des éléments musicaux agencés de façon belle ; et d'autre part, elle attire l'attention sur un ressenti que les autres théories ne traitent pas (ou peu), mais qui paraît en réalité essentiel dans notre expérience musicale, à savoir celui d'être *touché, émerveillé, subjugué*, etc. En outre, elle permet d'expliquer pourquoi nous assimilons si souvent notre réaction émotionnelle aux émotions telles que la mélancolie, la joie, la tristesse, etc. – les *garden-variety emotions*.

Nous pourrions cependant nous demander si son analyse n'est pas trop intellectuelle. Notamment, si l'émotion dont parle Kivy dépend de nos croyances, ou plus précisément d'une

---

<sup>118</sup> Kivy (1999) : p11 ; Kivy (2002) : chapitre 7.

<sup>119</sup> Sa notion de « quasi-émotion » n'est pas claire pour nous. Notamment, il dit qu'il s'agit de la même sorte que celle éprouvée à l'égard d'autrui dans la vie réelle tout comme dans la fiction (« [...] *the musical emotion that beautifully melancholy music arouses in me, though not melancholy, has melancholy as its object. And in that respect, it is like melancholy in life, or in fiction, when I feel melancholy over someone else's melancholy* » Kivy 2002: chapitre 7.). Or, si nous éprouvons une « quasi-émotion » à l'égard d'autrui dans la vie réelle, il semblerait que de très nombreuses émotions que nous ressentons devraient être qualifiées de « quasi-émotions », bien que nous voudrions éviter cette conséquence pour certaines émotions – par exemple une mère qui voit son enfant souffrir n'éprouve probablement pas une « quasi-émotion ». Dans ce sens, nous pourrions remettre en question l'analyse de Kivy à propos de cette notion. Mais nous n'allons plus parler des « quasi-émotions » dans ce travail.

<sup>120</sup> Il s'agit plus précisément de la mélancolie *musicale*, la tristesse *musicale*, ou la colère *musicale*.

<sup>121</sup> Kivy (1999) : p. 10.

<sup>122</sup> *Ibid.*

perception<sup>123</sup> des *propriétés esthétiques* générées par une certaine construction musicale, une connaissance approfondie des procédés musicaux ne serait-elle pas nécessaire pour ressentir l'« émotion musicale » ? Si c'est le cas, alors sa théorie impliquerait que tout être dépourvu de ces connaissances, ou privé de capacités cognitives complexes, ne peut pas être touché par la musique. Or, cela semble incorrect : en effet, un enfant qui n'a jamais suivi de cours de solfège ou un adulte qui n'a jamais entendu la musique d'une culture donnée peuvent, semble-t-il, être touchés par la musique, sans pour autant en reconnaître les procédés.

Kivy précise cependant qu'une musique **peut** être « appréciée » **sans** connaissances particulières de la théorie musicale, mais estime toutefois que l'appréciation grandit en fonction des connaissances que chaque auditeur possède, car la description attribuée à l'objet intentionnel s'élargit en fonction des connaissances. Sa théorie n'exclut donc pas que les êtres dépourvus de connaissances musicales puissent être touchés par la musique ; mais elle semble néanmoins impliquer que l'intensité de l'émotion ressentie sera différente selon que l'auditeur ait ou non des connaissances musicales :

*Music, when listened to seriously [...] is an intentional object of the listener's attention. And what intentional object it is will depend upon what beliefs the listener has about the music. In particular, it will depend to a large degree on what musical knowledge, and what listening experience, the listener brings to music. The more knowledge and experience one brings, the « larger » the intentional object will be: the more there will be to it; for the more we know about the music, the more elaborate our description of it will be, and the more elaborate our description, the more features, literally, the intentional object, the music, will possess for us to appreciate.<sup>124</sup>*

De ceci, nous comprenons que l'analyse de Kivy s'applique aux cas d'écoutes **attentives** à la musique, et ce sont ces cas-là en particulier qui l'intéressent. Mais d'un autre côté, n'est-il pas vrai que l'émotion accompagnée d'un ressenti d'émerveillement, d'euphorie, d'excitation,

---

<sup>123</sup> Dans son analyse, Kivy emploie le terme « croyance » au lieu de « perception ». Mais comme mentionné dans une note plus haut, ce qu'il entend par « croyance » ne nous semble pas toujours clair. Il dit que ce qui rend la musique « belle » est la façon dont la musique est construite, et l'auditeur est émotionnellement touché lorsqu'il reconnaît la construction « réussite » d'une œuvre («*what moves us in music is the myriad of ways in which music can be beautiful – or [...] the myriad of ways in which music can be supremely successful, musically*»). Dans ce sens, il semble suffisant de dire que la « beauté » est *dans* la musique, et que l'auditeur est touché lorsqu'il *perçoit* cette beauté. Mais dans un autre sens, nous pouvons penser que l'auditeur perçoit d'abord la *construction* de l'œuvre, tout court, et ensuite qu'il qualifie cette construction de « belle », « magnifique », etc., de façon à ce que son émotion dépende effectivement d'une *croyance* et non pas d'une simple *perception*. Nous avouons que ceci n'est pas très clair pour nous. Dans tous les cas, sa théorie semble nécessiter une bonne connaissance et une bonne compréhension de la musique pour que l'émotion puisse surgir, ce qui constitue la critique que nous proposons ici.

<sup>124</sup> Kivy (2002) : chapitre 5.

etc. dont parle Kivy est aussi vécue dans des cas d'écoute *non-attentive*, ou encore, *inattendue* ? N'est-il pas vrai que nous sommes parfois surpris et émus par la beauté de quelque chose, alors que nous n'étions pas attentifs à celle-ci avant de ressentir une émotion ?<sup>125</sup>

L'analyse de Kivy concerne plus l'« **appréciation esthétique** » qu'une émotion accompagnée d'un ressenti de l'ordre de l'émerveillement, de l'excitation, etc. Cette appréciation dépend d'une observation du déroulement structurelle de l'œuvre, et de la **compréhension musicale** de l'auditeur à propos celle-ci. Et, cette compréhension musicale implique la capacité de *décrire* ce qui se passe dans la musique.<sup>126</sup> Robinson remarque alors que l'émotion d'appréciation dont parle Kivy ne peut *pas* être *identifiée* à une réponse émotionnelle de l'ordre de l'émerveillement, de l'excitation, etc., et qu'elle ne peut avoir lieu que sur la base d'une compréhension musicale de l'œuvre écoutée :

*[...] appreciation cannot be identified with a positive emotional response such as wonder or delight. [...] Wonder, awe, excitement, and admiration are emotions of appreciation only when they are based on understanding. If this is right, however, it means that emotions of appreciation can occur only after understanding (at least to some extent) has been achieved.*<sup>127</sup>

Si l'émotion dont parle Kivy dépend de la compréhension de l'œuvre, nous pouvons nous demander si l'analyse de Kivy permet de tenir compte de l'immédiateté de l'émotion éprouvée face à la musique. Nous avons traité précédemment une critique de Kivy adressée à Robinson, selon laquelle l'émotion qui nous intéresse est celle ressentie au temps *t* – c'est-à-dire au moment où l'auditeur entend la musique, et non pas une émotion ressentie après une inférence quelconque. Pour que ses propos soient cohérents, l'émotion dont parle Kivy doit alors être éprouvée au temps *t*. Mais si l'émotion dépend de la compréhension musicale, cela n'impliquerait-il pas au moins un certain temps de réflexion,<sup>128</sup> permettant de saisir ce qui se passe musicalement dans l'œuvre et reconnaître les propriétés esthétiques en jeu ?

---

<sup>125</sup> Nous reprenons ces interrogations à la fin de ce travail.

<sup>126</sup> Robinson (2010) : p.669, « For Kivy, musical understanding entails being able to describe the music (as, for example, a « canon at the fifth »,) and emotional responses to music are a result of such understanding. »

<sup>127</sup> *Ibid.*: p. 670.

<sup>128</sup> Kivy dit lui-même qu'il s'intéresse aux cas d'écoutes attentionnés, impliquant une réflexion par l'auditeur : « Lovers of music, of the kind I am describing, do not hear music – they **listen** to it and **think** about it. It is the experiences of these listeners that I have tried to understand and explicitate in my philosophy. » Kivy (2007) : p. 317.

Il semble que l'analyse de Kivy, suivant la démarche formaliste, s'accompagne de quelques difficultés. D'une part, son analyse ne s'applique pas aux cas où nous ressentons une émotion de l'ordre de l'émerveillement, de l'excitation, de l'admiration, etc., sans pour autant être dans une écoute *attentive* et *formaliste*. D'autre part, son analyse ne s'applique pas aux réactions affectives *immédiates* face à la musique. Toutefois, l'accent mis sur le fait d'être « touché » ou « ému », plutôt que sur les émotions de type *garden-variety*, nous paraît être une piste à retenir pour analyser l'expérience émotionnelle à l'égard de la musique. Il serait intéressant d'examiner de plus près les notions abordées ci-dessus, en particulier ce qui concerne la nature de l'expérience d'« être ému » qui peut exister indépendamment d'une écoute formaliste. Ceci constituera une grande partie de notre discussion à suivre.

### **III. Discussion – Commentaires, classifications, suggestions**

Jusqu'ici, nous avons passé en revue quelques-unes des théories existantes autour de notre sujet, tout en constatant les limites de ces dernières. Nous proposons maintenant de nous positionner par rapport à nos questionnements.

#### **1) Que retenir de la notion d'« expressivité musicale » ?**

Nous avons considéré quelques théories cherchant à expliquer en quoi consiste l'expressivité musicale. Il semble incontestable que certaines musiques possèdent des qualités musicales que l'auditeur peut *percevoir* comme *expressives* de certaines émotions, bien que la raison pour laquelle il les perçoit telles quelles reste encore une question ouverte. Nous remarquons que, dans les trois théories considérées selon l'approche non-sceptique, la perception de l'auditeur semble jouer un rôle important dans l'attribution de la qualité « expressive » à la musique: la théorie de la *persona* parle de la disposition de la musique à être entendue comme l'expression d'un agent, la théorie du contour parle des apparences d'expressions que l'auditeur peut reconnaître dans la musique, la théorie de Robinson souligne le fait que l'expressivité implique une relation entre l'expression et l'auditeur, relation révélant un effet de miroir entre flux musical et flux émotionnel. Mais, comme nous l'avons vu notamment avec la théorie de Levinson, ces approches semblent présupposer une écoute de la musique par une certaine classe d'auditeurs de référence, ce qui pose quelques questions quant

à l'objectivité de la définition d'« expressivité ». Si la musique est qualifiée d'« expressive » parce qu'une classe de référence la perçoit ainsi, nous pouvons nous demander si ce que nous présentons comme « expressivité » est une qualité inhérente à la musique, ou s'il ne s'agirait pas plutôt d'une caractéristique subjectivement attribuée à la musique par des auditeurs. Dans ce sens, l'approche sceptique de Zangwill, consistant à dire que les descriptions de la musique en termes émotionnels ne sont que métaphoriques, et que par conséquent, l'expressivité n'est pas une qualité inhérente à la musique, peut paraître convaincante. Et pourtant, le consensus selon lequel l'expressivité est inhérente à la musique (et plus précisément, à certains motifs musicaux, certaines mélodies, certains rythmes, etc.) persiste : par exemple pour la tristesse contenue dans la musique funèbre, ou le sens de la détermination communiqué dans la marche militaire. Savoir pourquoi certains éléments musicaux tendent à générer certaines qualités expressives demeure cependant une question ouverte. Certes, les propositions de Levinson, Davies et Robinson peuvent avoir une place dans l'explication du processus impliqué dans la transformation des éléments purement musicaux en qualités expressives, mais leurs propositions ne semblent pas couvrir la base du processus. En effet, une musique qualifiée d'« expressive » peut être une musique disposée à être entendue comme l'expression d'un agent, ou une musique comportant des apparences d'expressions qui ressemblent aux apparences d'expressions humaines, ou encore une musique dont la progression ressemble à celle des émotions ; mais *pourquoi* est-ce le cas ? *Comment* la musique peut-elle être disposée à être entendue comme une expression, comme une apparence d'expression, ou comme le reflet d'une progression émotionnelle ? Ces trois explications sont fondées sur un processus qui n'est pas élucidé.<sup>129</sup> C'est pour cela que la position de Kivy, selon laquelle l'expressivité est une *boîte noire*, nous semble justifiée. Nous savons ce qui entre dans la *boîte noire* (les éléments musicaux tels que les notes, les rythmes, etc.) et nous savons ce qu'il en sort (des propriétés musicales, dont des propriétés expressives). Nous pouvons certes continuer à rechercher des réponses à propos de ce qui se passe dans cette *boîte noire*. Il est toutefois probable que cette

---

<sup>129</sup> Il pourrait sembler que la théorie du contour puisse, en partie, élucider ce problème. En effet, faisant appel aux *ressemblances* entre les apparences/gestes musicaux et les apparences/gestes humains expressifs de certaines émotions, elle permettrait de fonder les approches de Levinson et de Robinson. Or, comme nous l'avons vu, il n'y a aucune règle qui permette d'établir un lien entre une apparence musicale et une apparence d'expression humaine. Si, toutefois, il existe des ressemblances à un niveau non-reconnaissable par l'auditeur, cette ressemblance pourrait effectivement élucider le problème. Mais, il semble que la théorie de Davies implique que l'auditeur *reconnaisse* la ressemblance entre les apparences musicales et les apparences humaines. Il nous semble alors nécessaire que cette reconnaissance des ressemblances soit fondée sur quelque chose. Telle que nous la comprenons, la théorie du contour nous semble donc problématique dans le sens où elle n'explique pas comment l'auditeur parvient à reconnaître la ressemblance. Nous ne nions toutefois pas qu'il existe, de façon objective, des ressemblances importantes entre les gestes musicaux et les gestes émotionnels/expressifs.

recherche concernera des aspects empiriques (par exemple neurologiques, culturels, ou conventionnels), plutôt que des aspects conceptuels.<sup>130</sup>

En revanche, il semble que la deuxième question, concernant les émotions ressenties par l'auditeur, mérite un examen philosophique plus approfondi. Nous allons donc consacrer plus d'attention à notre deuxième question.

## 2) Que retenir au sujet des « émotions » ressenties par l'auditeur ?

Nous avons considéré, parmi les théories examinées, certaines pistes de réponses à notre deuxième question. Nous avons remarqué que chaque théorie présente des faiblesses, mais aussi que ce qu'elles prennent en compte n'est pas toujours exactement du même ordre : (a) parfois il est question de **réactions immédiates**, tandis que d'autres fois, il est question de **réactions non-immédiates** à l'écoute de la musique ; (b) **divers processus** ainsi que **différents objets** musicaux et/ou extra-musicaux peuvent être impliqués dans les différentes théories ; et (c) certaines théories adoptent une démarche **descriptive** alors que d'autres sont plutôt de nature **prescriptive**. Il nous semble donc important de noter ces distinctions, et de considérer comment les réactions affectives induites par la musique peuvent être expliquées en fonction de ces distinctions. Ci-dessous, nous allons tenter de répondre à la deuxième question en mettant l'accent sur ces distinctions, et en proposant deux éventuels ajouts aux théories considérées jusqu'à présent.

### a. Réactions immédiates à la musique : des manifestations d'humeurs ?

Comme nous l'avons vu, les théories de Robinson et de Kivy envisagent l'apparition de l'émotion (qu'il s'agisse d'émotion de type *garden-variety* ou d'« émotion musicale ») comme une étape précédée d'une forme de réflexion au sujet de la musique écoutée, plutôt que comme une réaction affective immédiate et spontanée à l'écoute de celle-ci. Puis, les théories de Levinson et de Davies qui, a priori se disent concentrées sur les réactions immédiates à la musique, semblent cependant présupposer le déroulement de processus (l'imagination, l'animation des sons et la reconnaissance d'apparences expressives) comme condition à

---

<sup>130</sup> Nous choisissons d'adopter la position de Kivy dans le souci d'éviter tout appel aux éléments extra-musicaux. Toutefois, si la perception de l'auditeur s'avère essentielle dans la notion de l'expressivité musicale, une approche non-sceptique serait envisageable.



l'émergence de l'émotion qui, donc, n'est peut-être pas véritablement immédiate. Nous sommes donc sceptiques quant au déclenchement *immédiat*, par la musique, des émotions traitées par ces théories. Plus précisément, il nous semble que ces théories devraient en fait se fonder sur une réaction immédiate et de nature physiologique face à la musique avant de pouvoir expliquer l'émergence des émotions dont elles traitent. Ceci est d'ailleurs la direction que prend une partie de la théorie de Robinson, selon laquelle une réaction *viscérale*, s'apparentant à des manifestations d'*humeurs* plutôt qu'à des émotions à proprement parler, surgit immédiatement à l'écoute de la musique. Cette proposition nous semble intéressante, et nous proposons de poursuivre dans cette direction.

Noël Carroll est un défenseur de cette thèse, selon laquelle la musique induit, chez l'auditeur, des réactions s'apparentant à ce que nous pourrions désigner comme des « humeurs ». L'intérêt principal de cette approche tient dans le fait que les humeurs ne sont pas dirigées vers un **objet** spécifique, ce qui les distingue des émotions.<sup>131</sup> Carroll précise notamment ceci :

*Emotions are selective and exclusive. Moods are incorporative and inclusive. [... Since] moods are **objectless and global**, [...] they **pervade** the area within the perimeters of perception rather than carving out or shaping its contour, as an emotion does.*<sup>132</sup>

Induites par l'ensemble des choses perçues, les humeurs traduiraient donc, plus spontanément que ne le feraient des émotions, l'effet global de la musique sur nous. Mais quel est le mécanisme impliqué dans l'induction de ces humeurs par la présence de la musique ?

Carroll suggère deux hypothèses,<sup>133</sup> dont l'une consiste à dire que nous entendons la musique comme transmetteur d'un *mouvement* : la perception de ce mouvement nous convierait à suivre celui-ci et à nous « mouvoir » comme lui, ce qui provoquerait en nous des sensations d'ordre affectif, assimilables à des humeurs :

---

<sup>131</sup> Le fait que les humeurs ne soient pas dirigées vers un objet intentionnel peut en fait constituer une critique contre l'idée selon laquelle la musique induit des humeurs. Zangwill (2004) dit notamment que, puisque les humeurs ne peuvent pas être dirigées vers un objet intentionnel, elles ne peuvent pas être dirigées vers la musique, donc elles ne sont pas pertinentes pour l'appréciation esthétique. Cette critique ne nous pose cependant pas problème, puisqu'elle est de nature prescriptive, tout comme une autre critique que nous verrons plus loin en lien avec des propos de Kivy. Par ailleurs, Kris Goffin (2014) propose une solution à la critique de Zangwill, selon laquelle la musique induit des sentiments intentionnellement dirigés vers la musique, et que ces groupes de ces sentiments peuvent être assimilés à des humeurs particulières. Nous n'allons cependant pas nous intéresser à cette proposition de Goffin dans ce travail.

<sup>132</sup> Carroll (2003) : pp. 527-8. Cité dans Kivy (2006b) : p. 272.

<sup>133</sup> Ici nous choisissons de ne considérer qu'une seule des deux hypothèses. Celle que nous ne traitons pas ici consiste à dire que la musique induit des émotions qui peuvent se métamorphoser en humeurs. (Carroll (2003) : p. 541, présentée dans Kivy (2006b) : p. 273 et Sizer (2007) : p. 308.) Or cela nécessite de montrer comment les émotions sont induites en premier lieu, ce qui, comme nous l'avons vu, n'est pas aisé.

*[This] inner impulse to move [provides the] affectively charged sensations in our bodies [or feeling states associated with mood].*<sup>134</sup>

La musique exercerait donc une influence physiologique sur l'auditeur, et plus précisément, elle provoquerait des **changements somatiques**. Laura Sizer qui défend la thèse de Carroll, appuie cette suggestion par des données empiriques, selon lesquelles la musique provoque des expressions faciales subliminales, des changements au niveau du rythme cardiaque, de la respiration, de la pression artérielle, de l'activité motrice ou encore de la posture.<sup>135</sup> Ces changements somatiques influencent à leur tour le système affectif, ce qui induirait ainsi des humeurs. Relevons encore que, selon les recherches empiriques, ces changements somatiques seraient liés à des **propriétés structurelles** spécifiques à la musique, telles que la hauteur, le mode, le tempo, etc. ;<sup>136</sup> d'où nous pouvons supposer qu'ils peuvent avoir lieu en l'absence d'éléments extra-musicaux. Illustrons ces propos par des exemples intuitifs : la *Marche funèbre* (sonate pour piano no.2, 3<sup>ème</sup> mouvement) de Chopin, qui explore le registre grave du piano, dans un tempo lent et en tonalité mineure, induirait par exemple un relâchement de tension, une démarche lourde et un air sérieux, nous mettant ainsi dans une humeur sombre, lugubre, etc. ; tandis que le *Menuet* du quintette à cordes (op.11, no. 5) de Boccherini, par ses mélodies dansantes, son rythme soutenu et sa tonalité majeure, induirait plutôt une attitude énergique, des pas légers, une posture allant vers le haut, et ainsi une humeur ludique, allègre, etc. Enfin, Carroll explique que les humeurs provoquent à leur tour des **biais cognitifs** qui vont influencer la *manière* d'appréhender les choses. Par exemple, si une musique induit des humeurs négatives chez l'auditeur, il aura la tendance à imaginer des scènes négatives ou à se rappeler des souvenirs négatifs.<sup>137</sup>

Remarquons que ces observations, concernant les changements physiques induits par la musique, peuvent rappeler certains propos de Davies ainsi que de Robinson. Pour ce qui est de

---

<sup>134</sup> Carroll (2003) : p. 548 cité dans Sizer (2007) : p. 308.

<sup>135</sup> Bartlett, D., (1996), « Physiological Responses to Music and Sound Stimuli. » dans *Handbook of Music Psychology*, San Antonio: IMR Press ; présenté dans Sizer (2007) : p. 310.

<sup>136</sup> Sizer cite notamment Peretz, I., (2001), « Listen to the brain: a biological perspective on musical emotions. » in *Music and Emotion: Theory and Research*, P. Juslin and J. Sloboda (eds.), Oxford University Press.

<sup>137</sup> *Ibid.* : p. 549 cité dans Sizer (2007) : p. 308. Sizer remarque que les propos de Carroll semblent parfois suggérer que l'imagination et le souvenir précèdent la présence des biais cognitifs, autrement dit, que l'imagination et le souvenir sont constitutifs du mécanisme impliqué dans l'induction des biais cognitifs associés aux humeurs. Or, cette démarche paraît inutilement compliqué : en effet, il semblerait que les biais cognitifs soient induits de façon automatique et inconsciente, sans intervention de l'imagination ou du souvenir (Sizer 2007 : p. 310). Nous suivons donc Sizer, qui révisé certains propos de Carroll, et suggérons que les humeurs induisent automatiquement les biais cognitifs.

Robinson, ses propos qui concernent les humeurs rejoignent ceux de Carroll. Notons cependant que dans l'approche de Robinson, un processus d'inférence et de labellisation de l'humeur est impliqué. Nous considérons cela comme un fait contingent qui, d'une part, n'est pas directement liée à la musique et qui, d'autre part, n'explique pas l'immédiateté de la réaction affective. Le processus de labellisation peut cependant concerner les émotions non-immédiates ; nous en parlerons plus loin. En ce qui concerne Davies, nous avons vu que son approche impliquait une *reconnaissance*, de la part de l'auditeur, d'une ressemblance entre l'apparence de la musique et l'apparence des émotions. Ce qui est proposé ici, dans le mécanisme d'induction des humeurs, est donc plus automatique que le mécanisme suggéré par Davies : il n'est pas nécessaire que l'auditeur *reconnaisse* quoi que ce soit dans la musique pour ressentir une humeur. En revanche, le fait de reconnaître ou de considérer certaines apparences musicales comme similaires à certaines apparences d'émotions peut être influencé par les biais cognitifs, induits par les humeurs. Nous reviendrons sur cette suggestion plus loin.

Dire que les humeurs sont constitutives de la réaction affective immédiate induite par la musique nous semble être une affirmation plausible. De plus, les changements au niveau du corps et de la cognition, impliqués dans le mécanisme d'induction des humeurs par la musique selon l'approche de Carroll, expliqueraient pourquoi nous choisissons des musiques en fonction de notre état mental ou en fonction de nos activités : nous écoutons certaines musiques pour nous remonter le moral, pour nous motiver à aller courir, ou pour créer une ambiance durant un dîner, etc. De plus, d'après les données empiriques avancées par Sizer, ce sont des propriétés **musicales**, et non pas extra-musicales, qui permettraient d'expliquer les changements provoqués en nous, et les humeurs qui y sont associés. Enfin, la prise en compte à la fois de l'apparition d'humeurs et du biais cognitif nous donne des pistes pour expliquer pourquoi, à l'écoute de la musique, nous faisons certaines inférences ou associations particulières qui, elles, génèrent certaines émotions.

Notons cependant que les données psychologiques (et/ou neurologiques) employées par Sizer ne permettent évidemment pas de conclure que la musique induit effectivement les humeurs.<sup>138</sup> Nous ne devons pas oublier non plus que cette réaction immédiate ne couvre qu'une petite partie de l'expérience musicale vue dans son ensemble. En effet, la sensation immédiate

---

<sup>138</sup> Notamment Kivy est sceptique à propos des données empiriques (Kivy : 2007, p. 313) ; toutefois il dit que cela *pourrait* être le cas (Kivy : 2007, p. 315).

provoquée par la musique peut être suivie d'autres réactions affectives – dont des émotions – comme nous l'avons vu avec l'approche de Robinson, et il est possible que l'auditeur soit surtout touché par ces réactions non-immédiates – de façon à ce que l'humeur initiale soit parfois même annulée par la suite. Néanmoins, cela ne contredit pas le fait que la musique induise immédiatement des humeurs chez l'auditeur ; de plus, il nous semble que les théories de Levinson, Davies et Robinson trouvent une place dans cette approche, et sont même mieux expliquées si elles sont fondées sur une réaction immédiate de l'ordre des humeurs. En effet, les humeurs provoquées par la musique peuvent influencer ce que l'auditeur va imaginer de la *persona* (Levinson), ce qui en conséquence peut induire des émotions – indirectement provoquées par la musique. Les humeurs peuvent de la même façon induire l'auditeur à associer certaines formes musicales à certaines apparences d'expressions humaines (Davies), provoquant ainsi une émotion – ici aussi indirectement liée à la musique. Pour ce qui est de la théorie de Robinson, elle mentionne déjà la place des humeurs ; mais nous insistons sur le fait que les émotions dont parle Robinson sont bien *postérieures* à la réaction immédiate. En somme, les humeurs induites immédiatement par la musique peuvent expliquer, grâce à la notion du biais cognitif, la raison pour laquelle nous faisons certaines inférences ou associations particulières à l'écoute de la musique. Et ceci explique, à son tour, pourquoi certaines émotions émergent en nous.

Par contre, Kivy n'accepte pas pleinement la proposition de Carroll : pour lui, il y a d'autres choses « bien plus importantes » en jeu lorsque la musique est écoutée en tant que telle. Pour lui, une écoute *formaliste* (détachée de tout lien affectif) permet une appréciation de la musique plus significative que ne le peuvent les humeurs, si bien que celles-ci n'ont en réalité aucun effet sur l'appréciation de l'auditeur.<sup>139</sup> Mais cette observation ne nous semble pas incompatible avec la proposition selon laquelle une réaction immédiate peut consister en une humeur.<sup>140</sup> Remarquons par ailleurs que la position de Kivy est en réalité motivée par une approche *prescriptive* à propos de l'écoute de la musique, plutôt que par une approche *descriptive* : deux approches distinctes qui incitent à situer la discussion sur deux plans différents.<sup>141</sup> Nous allons élaborer ceci dans la discussion qui suit.

---

<sup>139</sup> Kivy (2007): p. 315 « [...] *there is so much else, so far more importance, going on, and what I am listening for and concentrating when I listen in the formalist manner to Western art music in its proper settings, that these tendencies [to push us toward a mood] simply fail to have an effect; they are, as it were, cancelled out, rendered ineffective.* »

<sup>140</sup> Nous disons « une » réaction immédiate, car nous allons proposer, à la fin de ce travail, qu'une autre forme de réaction peut constituer la réaction immédiate à la musique.

<sup>141</sup> *Ibid.*: p. 316. « *Psychology can show how people experience absolute music, but it cannot show how they should experience it [...]* »

Nous avons observé l'approche selon laquelle la musique peut induire, de façon immédiate, des humeurs chez l'auditeur, et que cela peut influencer sa façon d'appréhender l'œuvre écoutée. Il peut y avoir différentes manières d'appréhender la musique à partir de ce premier ressenti, dont plusieurs que nous pouvons déjà énumérer grâce aux théories présentées plus haut. Rappelons brièvement quelles sont ces émotions *indirectes* et *non-immédiates* impliquées dans l'expérience musicale.

### **b. Réactions non-immédiates à la musique**

S'il est question de réaction affective non-immédiatement induite à l'écoute de la musique, il nous semble que toutes les approches proposées par les théories observées jusqu'à présent ont une place, et nous pouvons ainsi justifier l'émergence des émotions de type *garden-variety* tout comme l'émergence d'émotions qui concernent plus spécifiquement le déroulement *musical* d'une œuvre.

Les émotions de type *garden-variety* peuvent émerger, comme nous l'avons vu, grâce à l'association de la musique avec des **contextes personnels** et/ou **culturels**. Dans ce cas cependant, les émotions ne concerneront pas la musique en soi, mais des aspects extérieurs. En revanche, nos émotions peuvent plus spécifiquement concerner la musique grâce aux processus proposés par les théories étudiées. Par exemple, nous pouvons *imaginer* un agent dans la musique ou *animer* des éléments musicaux, en fonction des réactions immédiates – les humeurs – que la musique induit en nous, et ainsi avoir des émotions dirigées vers l'agent musical ou les apparences émotionnelles perçues dans la musique. En outre, nous pouvons **inférer** – selon la meilleure explication – ce qui peut être exprimé dans la musique en fonction de notre réaction immédiate ainsi que de nos connaissances musicales et/ou extra-musicales, telles que les *topoi* d'une époque, la vie du compositeur, ou les théories musicales, et ressentir une émotion en fonction de ce qui a été inféré. Dans ce sens, les connaissances même extra-musicales peuvent contribuer à une meilleure **compréhension** de l'œuvre, et ainsi à une meilleure **appréciation esthétique** de celle-ci.

Distinguons ici deux partisans des notions de *compréhension* et *d'appréciation*. D'un côté, Robinson propose que les émotions de type *garden-variety*, ressenties par l'auditeur en

association aux divers apports musicaux et/ou extra-musicaux, constituent une forme d'**outil**<sup>142</sup> pour mieux saisir une œuvre. Puis que, lorsqu'une œuvre est mieux comprise, elle mène à une meilleure **appréciation esthétique**. À l'inverse, Kivy considère que l'appréciation purement esthétique n'est nullement liée aux émotions de type *garden-variety* ressenties par l'auditeur. Pour lui, seule une écoute attentive et purement musicale permet une véritable appréciation esthétique. Puis, plus nous avons de connaissances à propos de la théorie musicale, plus notre appréciation s'élargit. Il suggère enfin que ce genre d'appréciation purement musicale peut induire une « **émotion musicale** », à laquelle il associe à un ressenti du type émerveillement, fascination, excitation, etc. Remarquons que ces deux partisans semblent proposer une **écoute** « **idéale** », ou en tout cas suggérer ce qui *devrait* être réalisé pour qu'une écoute idéale soit atteinte. Dans ce sens, leurs propos sont donc *prescriptifs* plutôt que *descriptifs*. Kivy, fidèle à la tradition formaliste, met l'accent sur l'observation des procédés purement musicaux plutôt que sur les émotions de type *garden-variety* ressenties par l'auditeur, tandis que Robinson défend l'utilité des émotions de tout type pour mieux comprendre une œuvre. Au final, les deux souhaitent défendre une écoute qui permette de mieux saisir une œuvre.

Bien que cette notion soit obscure en apparence – en effet, à quel moment pourrions-nous qualifier notre écoute d'« idéale », et dans quelle mesure pourrions-nous estimer que nous avons « saisi » une œuvre ? – il semble indéniable que certaines expériences musicales nous apparaissent comme « sublimes », « magnifiques », « bouleversantes », et que ces expériences sont celles que nous chérissons au plus haut degré. Or, les expériences de cette nature ne trouvent pas d'explications satisfaisantes dans les théories proposées ci-dessus. Nous estimons dès lors que ces expériences méritent une élaboration.

### c. Kivy revisité ou les « expériences émouvantes »

Il nous semble que Kivy attire l'attention sur un fait très important dans notre expérience musicale : le fait que cette expérience soit de l'ordre de l'émerveillement, de la fascination, de l'excitation, etc. Il dit par ailleurs que l'objet de cette émotion est une qualité positive possédée

---

<sup>142</sup> Nous avons mentionné que pour Robinson, certains morceaux doivent être interprétés en fonction des émotions qu'ils « expriment ». (« *I do not think that all music in all styles is fruitfully to be considered in this way. But there are, I believe, many Romantic pieces that not only can but should be given a psychological interpretation, and that do not reveal all their meaning and profundity unless they are given such a reading.* » Robinson (2006) : p.22). Or, selon Robinson, saisir l'émotion exprimée dans la musique nécessite une réponse émotionnelle chez l'auditeur. Dans ce sens, nous pouvons donc considérer que dans certains cas, les émotions constituent un outil nécessaire, mais pas forcément suffisant, pour mieux saisir une œuvre.

par la musique – sa magnificence, sa beauté, etc. – et cela aussi semble correct. En effet, n'est-il pas vrai que, lorsque nous vivons une expérience profondément touchante à l'écoute d'une musique, nous qualifions celle-ci d'« extraordinaire », de « grandiose », de « belle », etc. ? En revanche, son approche, qui relève d'une appréciation esthétique, basée sur la compréhension de l'œuvre, ne nous semble ni exactement concerner les émotions de l'ordre de l'émerveillement, ni propice à rendre compte de l'immédiateté de ce type d'émotions. Autrement dit, son approche semble dicter la **façon** d'écouter une musique pour que ce genre d'émotion surgisse, mais notre intuition nous dit que ce genre d'émotion se vit, au contraire, **spontanément** et **immédiatement**, souvent dans les moments les plus inattendus. De plus, plutôt que d'être le produit d'une écoute « contrôlée », il nous semble que l'expérience de cette émotion peut, à l'inverse, être **indicative** d'un aspect important dans la musique, menant alors à une écoute « idéale ». Tout en nous inspirant de l'attention portée par Kivy à ce genre d'émotion, mais en adaptant certains aspects caractéristiques de son approche, nous proposons donc de développer cette notion d'« expérience émouvante » vécue de temps à autre.

### *i. Les frissons ?*

Tout d'abord, quelles réactions d'ordre physique pourrions-nous relever qui soient caractéristiques de ce genre d'expériences « exceptionnelles » ? Éprouver des *frissons*, d'emblée, nous vient à l'esprit comme exemple de réaction caractéristique sous l'effet de telles expériences. Levinson s'intéresse précisément à ce phénomène.<sup>143</sup>

Pour Levinson, les frissons provoqués par l'écoute de certaines musiques ne sont pas de simples phénomènes physiologiques ; ils s'accompagnent d'un sentiment de transport, et sont indicatifs d'une valeur fondamentale :

*What makes the musical chill I receive from this piece particularly welcome [...] seems to be an accompanying feeling of **surrendering control, of letting go, of delivering oneself to a powerful force**, a guide to the terror and mystery of existence. More generally, I suggest, chills of the sort in question **announce themselves as the mark of a confrontation with some fundamental truth of life**, bodied forth by the music that so moves us. Such chills are received not as mere physiological disturbances, but as ones fraught with significance.<sup>144</sup>*

---

<sup>143</sup> Levinson (2006c).

<sup>144</sup> *Ibid.* : p. 7.

Les frissons auraient donc une valeur positive, car ils sont significatifs dans l'expérience musicale de l'auditeur. Mais en quoi sont-ils significatifs ? Quel rôle jouent-ils précisément ? Levinson propose que les frissons jouent le rôle d'un signal ou d'une **indication** à propos d'une chose importante. Cette indication est double : elle concerne d'une part **l'auditeur**, et d'autre part **la musique**. Il explique que, d'une part, les frissons indiquent à l'auditeur qu'il est en train de *percevoir* quelque chose d'important – autrement dit, ils aident l'auditeur à être conscient de sa propre perception (« *One, they might signal the **perception** of some notable feature of the music, such perceptions often occurring without the subject being clearly conscious of them* ») ; et que d'autre part, les frissons attirent l'attention de l'auditeur sur un aspect important qui a lieu *dans la musique* (« *Two, they might signal the **presence of the notable musical feature itself*** »). De cette façon, Levinson affirme que les frissons ont une double **valeur épistémique**. Ils sont significatifs à propos de la musique en elle-même, mais ils sont aussi significatifs par rapport à l'auditeur.<sup>145</sup>

Notons par ailleurs que, pour Levinson, la « vérité fondamentale de la vie » dont il parle est notamment caractérisée par l'aspect **hybride** des situations et des rencontres de nos vies : le « négatif » s'entremêlant constamment avec le « positif ». C'est pour cela que, pour Levinson, les musiques les plus susceptibles de provoquer des frissons sont les musiques qui possèdent des **propriétés expressives mixtes**. Et il défend le rôle de ces frissons dans l'éveil de notre attention à l'égard des aspects expressifs de la musique écoutée :

*[...] chills of the sort I have been discussing thus serve as focusers of attention, as direct aids to appreciation, drawing attention to **expressive aspects** of musical structure that might otherwise escape notice.*<sup>146</sup>

Nous avons quelques réserves face aux propos de Levinson au sujet des aspects *expressifs*. Premièrement, bien que le caractère mixte des propriétés expressives puisse effectivement être le plus susceptible de nous provoquer des frissons, il ne nous semble pas qu'il s'agisse d'une condition nécessaire. En effet, comme nous l'avons vu avec Kivy, il se pourrait que certaines œuvres aient un effet profond sur nous – et puissent provoquer des frissons en nous – sans pour autant posséder de propriétés expressives à proprement parler. Deuxièmement, en lien avec cette première remarque, nous pouvons émettre l'interrogation suivante : pouvons-nous nous contenter de dire que les frissons contribuent à diriger notre attention sur les *aspects expressifs* ?

---

<sup>145</sup> *Ibid.* : p.12.

<sup>146</sup> Levinson (2006c) : p. 13.



Autrement dit, si l'expérience est aussi forte qu'elle provoque des frissons, ce dont les frissons sont indicatifs ne serait-il pas quelque chose de plus « grandiose » que de simples *aspects expressifs* ? Dans la discussion qui suit, nous reviendrons sur ce point.

Néanmoins, bien que nous gardions certaines réserves face aux propos impliquant les propriétés *expressives*, l'analyse de Levinson selon laquelle les frissons constituent un phénomène indicatif – d'une part d'un *aspect signifiant inhérent* à la musique et d'autre part de notre *perception* de cet aspect – nous paraît intéressant.

Jusqu'à présent, nous avons manifesté un certain scepticisme concernant l'immédiateté de l'induction d'émotions par la musique. C'est pour cela que nous avons choisi de considérer les réactions physiologiques, plus proches de certaines humeurs, pour rendre compte des réactions affectives immédiates à la musique. Quant aux émotions, nous les avons situées sur un plan non-immédiat, et avons proposé qu'elles seraient le produit de divers facteurs – des associations personnelles et/ou culturelles, l'imagination, l'animation des sons ou encore la réflexion. En revanche, lorsque nous sommes tout simplement « émus » par la musique – expérience qui d'ailleurs s'accompagne fréquemment de frissons,<sup>147</sup> il nous semble que cette réaction est immédiate : nous sommes généralement surpris d'être ainsi remués par la musique.<sup>148</sup> Nous proposons donc d'explorer cette réaction et, plus précisément, l'émotion même qui consisterait à « être ému ».

## ii. « Être ému » ?

L'émotion « être ému » est une notion évoquée – parfois sous un terme différent – par plusieurs théoriciens, tels que Konečni ou Agrawal et al.<sup>149</sup> Ici, nous proposons une analyse de cette notion élaborée par Florian Cova et Julien Deonna.<sup>150</sup> Notons avant tout que l'émotion

---

<sup>147</sup> Wassiliwizky et al. (2015) suggèrent, sur la base de données empiriques, que les frissons induits durant les expériences artistiques sont des indicateurs physiologiques de l'état d'être ému («*Our data provide empirical evidence for [the suggestion] that art-elicited chills might be a physiological indicator of the emotional state of being moved.*» (p.412).

<sup>148</sup> Propos similaires dans Konečni (2008).

<sup>149</sup> Konečni (2008), Agrawal et al. (2016, 2018). Nous précisons toutefois que nous ne sommes pas convaincus par tous les propos de Konečni. En effet, d'une part, il établit une distinction entre les frissons, l'état d'être ému et l'« awe » esthétique, distinction qui ne nous semble pas toujours justifiée ; d'autre part, il semble suggérer que « être ému » est une « quasi-émotion » qui émerge après médiation. Nous nous contentons donc de mentionner son intérêt pour la notion d'« être ému », sans entrer dans les détails de ses propos.

<sup>150</sup> Cova & Deonna (2014), Deonna (2018).

dont il s'agit ici n'est pas une émotion de type *garden-variety*. Il s'agit en outre d'une émotion que nous pouvons ressentir dans diverses situations de la vie, non limitées aux expériences musicales. Pour donner quelques exemples, cette émotion peut être vécue en contemplant un coucher du soleil, à la naissance d'un enfant, lors de retrouvailles avec un ami cher longtemps perdu de vue, ou en assistant à un acte généreux entre inconnus, etc.

Comment définir cette émotion ? Ainsi que nous l'avons vu au début de ce travail, une émotion implique généralement les aspects suivants : un **objet particulier** ; la valeur associée à cet objet – autrement dit, l'**objet formel** – influençant la manière dont cet objet est appréhendé ; et une **phénoménologie** spécifique à l'émotion. Rajoutons à cela qu'elle est généralement accompagnée de certaines tendances à l'**action**, ainsi qu'une certaine **fonction** spécifique. Ces aspects sont-ils applicables à l'émotion qui nous intéresse ?

Reprenons les situations citées dessus : le coucher du soleil, la naissance d'un enfant, les retrouvailles avec un ami, la perception d'un acte généreux. Il s'avère que toutes ces situations exemplifient certaines **valeurs positives fondamentales** telles que la beauté, l'amour, l'amitié, la paix, la solidarité, etc. Les objets particuliers de l'émotion qui nous intéressent pourraient alors être ces valeurs, exemplifiées par certaines situations.<sup>151</sup> *L'objet formel*, lui, est une valeur qui doit pouvoir s'appliquer à toutes les instances de cette émotion ; le meilleur candidat étant alors le **bon** (*Goodness*).<sup>152</sup> Lorsque nous sommes émus, nous ne sommes alors pas uniquement touchés par les valeurs spécifiques, mais aussi et surtout par le bon qui imprègne la situation. En ce qui concerne la phénoménologie, cette émotion s'accompagne souvent d'une sensation de chaleur au niveau du cœur, de tremblements (ou de frissons), ou encore de larmes silencieuses.<sup>153</sup> Par ailleurs, cette émotion est parfois déstabilisante, le sujet pouvant ressentir un choc et perdre contrôle. Enfin, qu'en est-il de la tendance à l'action ainsi que de sa fonction ? Remarquons que, contrairement à certaines émotions – comme la peur – qui sont généralement suivies d'une action immédiate (fuir sous l'effet de la peur) correspondant à leur fonction (se protéger du danger), d'autres émotions – comme la honte, la jalousie et, en fait, de nombreuses émotions positives – ne sont pas nécessairement suivies d'actions immédiates, mais ont un effet à long terme. *Être ému* est de cette dernière sorte.<sup>154</sup> Du point de vue de celui qui « est ému », cette émotion peut être révélatrice d'une chose importante pour lui, et avoir un effet sur le long

---

<sup>151</sup> Deonna (2018) : p. 62.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> *Ibid.* : p. 63.

<sup>154</sup> *Ibid.* : pp. 64-5.

terme. Dirigée vers une valeur, cette émotion nous rappelle ou nous fait découvrir ce qui nous tient à cœur, ce qui nous aide alors à réviser notre manière d’être.<sup>155</sup>

### *iii. Application à l’expérience musicale*

Dans le cadre de l’expérience musicale, cette émotion « être ému » jouerait, tout comme les frissons, un rôle dans l’éveil de notre attention à l’égard des aspects essentiels présents dans la musique et à notre perception de ces aspects. En revanche, l’attention de l’auditeur ne serait pas portée spécifiquement sur des *aspects expressifs*, comme le suggère Levinson, mais sur une valeur fondamentale assimilable au « bon ». Dans le cas de la musique, la valeur spécifique reconnaissable comme le « bon » pourrait alors être une valeur esthétique telle que le « beau » ou le « sublime ».

### **Le « awe » et le « sublime » (Arcangeli et al.)**

Afin de saisir la relation que peuvent entretenir l’émotion « être ému » et une expérience plus spécifiquement esthétique de la musique, nous proposons de nous inspirer d’une recherche récente qui concerne l’expérience de l’émotion « *awe* » (laquelle, nous semble-t-il, correspondrait à plusieurs égards à l’émotion « être ému »), et l’expérience du « **sublime** ». Dans leur article, Margherita Arcangeli et al.<sup>156</sup> font remarquer que l’émotion « *awe* » constitue l’objet de nombreux débats psychologiques mais non philosophiques, tandis que l’expérience du « sublime », à l’inverse, est souvent discutée par les philosophes, mais peu par les chercheurs en psychologie. Ainsi, Arcangeli et al. proposent d’explorer la relation possible entre l’une et l’autre expérience. Selon ces chercheurs, l’émotion *awe* est souvent décrite comme une émotion complexe, ayant à la fois des composants **positifs** (dans le sens où le sujet ressent de la joie ou du contentement) et des composants **négatifs** (dans le sens où le sujet ressent une forme de peur, une « petitesse », ou « insignifiance » de soi face à l’objet qu’il perçoit). Ainsi, en suivant les propos de Keltner et Haidt,<sup>157</sup> l’émotion *awe* surgirait face à un stimulus d’une certaine

---

<sup>155</sup> D’ailleurs, Konečni souligne le lien entre *être ému* et la *catharsis* d’Aristote (*Poétique*). Du point de vue de l’effet, il est vrai que ces deux notions se rejoignent, puisqu’elles présentent toutes deux des « bienfaits » comme la révision de nos valeurs. (Konečni 2008 : p. 125)

<sup>156</sup> Arcangeli et al. (2020).

<sup>157</sup> Keltner, D., and Haidt, J. (2003), “Approaching awe, a moral, spiritual, and aesthetic emotion.”, *Cogn. Emot.* 17, pp. 297-314.

« grandeur », demandant parfois de nouvelles ressources au sujet ressentant pour qu'il puisse l'appréhender :

*Most studies, influenced by Keltner and Haidt have taken **vastness** and **need for accommodation** to be the prototypical appraisal themes of awe, which is thus defined as a strong emotional response to (physical or metaphorical) **grand stimuli** needing new conceptual/perceptual resources.<sup>158</sup>*

Cette description ressemble beaucoup à celle concernant l'expérience esthétique, discutée dans le domaine philosophique, et plus précisément en lien avec le « sublime » :

*Huge and steep mountains, starry night skies, waterfalls, grand canyons, deserts, thunderstorms are all examples of **grand stimuli triggering experiences of the sublime**. This type of experience arises when we are confronted with **an overwhelming vastness or power** and nature offers paradigmatic examples of such grandeur.<sup>159</sup>*

L'émotion *awe* et l'expérience du sublime ont alors en commun cette confrontation à quelque chose de plus **grand** que soi, quelque chose qui est difficilement saisissable par l'intellect, et qui peut provoquer un **sentiment négatif** par rapport à soi-même, un éventuel sentiment de sa propre « petitesse », ou « insignifiance ». Mais notons aussi que l'une et l'autre expériences semblent s'accompagner, selon la plupart des chercheurs dont Arcangeli et al., d'une **conséquence positive** à long terme, par exemple au niveau du comportement pro-social ou au niveau de la satisfaction face à la vie.<sup>160</sup> Cette ressemblance ainsi mise en évidence, Arcangeli et al. proposent que la relation entre l'émotion *awe* et l'expérience du sublime peuvent être de sept sortes,<sup>161</sup> puis, parmi celles-ci, ils concluent que l'expérience du sublime pourrait être considérée comme une **espèce** de l'expérience du *awe*. Pour arriver à cette conclusion, Arcangeli et al. suivent les pas de Katie McShane,<sup>162</sup> qui propose que l'*awe* implique l'évaluation de l'**importance** de l'objet du *awe*. Selon cette approche, toutes les instances

---

<sup>158</sup> Arcangeli et al. (2020) : p.2.

<sup>159</sup> *Ibid.* Ici, les exemples utilisés concernent des éléments de la nature, plutôt que des éléments artistiques comme la musique. Toutefois, ils sont considérés comme des éléments pouvant incarner le « sublime », donnant lieu à une expérience esthétique. Arcangeli et al. suivent les propos de Thomas Mann dans *The Magic Mountain* (1924/1996), traduction de J. E. Woods, New York : Vintage International, p.462.

<sup>160</sup> Arcangeli et al. (2020) : pp.1-2.

<sup>161</sup> *Ibid.* : p.2. « (A) *Awe* and *ES* [experience of the sublime] are the same type of experience, (B) *Awe* is an ingredient of *ES*, (C) *ES* is an ingredient of *awe*, (D) *ES* is a species of *awe*, (E) *Awe* is a species of *ES*, (F) *Awe* and *ES* share only a proper part, (G) *Awe* and *ES* are unrelated to each other. ».

<sup>162</sup> McShane, K. (2013), "Neosentimentalism and the valence of attitudes", *Philos. Stud.*, 164, pp.747-65.

d'expériences du *awe* se caractériseraient par une évaluation positive du même ordre : l'objet présent serait évalué comme quelque chose d'*important*. Mais, chaque instance du *awe* peut concerner différentes *espèces* d'importance.<sup>163</sup> L'importance esthétique – déterminante dans l'expérience du sublime – pourrait alors, selon cette approche, être abordée comme une espèce spécifique parmi les multiples espèces d'importance :

*[...] if all cases of awe involve the same kind of positive evaluation (the object of awe is subjectively evaluated as being of great importance), different cases of awe concern different species of importance. One of these species is aesthetic importance, or importance from an aesthetic point of view.*<sup>164</sup>

Comme le suggèrent ces quelques remarques concernant l'« *awe* », l'expérience du « sublime », ainsi que l'émotion « être ému », nous pouvons supposer que certaines expériences musicales peuvent nous procurer une émotion forte (de type « être ému », « *awe* »), sous l'effet de laquelle nous sommes confrontés à quelque chose de « grand », « important » ou « bon », que nous pouvons évaluer de différents points de vue, *parmi* lesquels le point de vue esthétique. Une des particularités de ce type d'expérience est que nous sommes confrontés à quelque chose que nous n'arrivons pas toujours à saisir par l'intellect, ce qui peut procurer une sensation déstabilisante.

### **Les réactions affectives dans l'évaluation esthétique (Gorodeisky)**

Les émotions du type « *awe* », « être ému », etc., peuvent certes être dirigées vers quelque chose d'« important », de « grand », qui n'est pas toujours saisissable par l'intellect. Néanmoins, le fait de ressentir une émotion, face à une œuvre « sublime », se présente comme la preuve que l'auditeur est **réceptif** à la valeur esthétique positive possédée par l'œuvre. Autrement dit, l'émotion est **révélatrice** d'une évaluation esthétique : elle nous révèle que nous faisons l'expérience d'une « belle », « excellente » œuvre d'art. Mais à ce stade, nous pouvons nous demander si l'émotion est toutefois nécessaire à l'évaluation esthétique. En effet, si nous

---

<sup>163</sup> Cette analyse de l'émotion *awe* ressemble à l'analyse de l'émotion « être ému » vue ci-dessus, dans le sens où dans les deux cas, la variété de valeurs sont considérées comme des « espèces » d'une valeur plus fondamentale. La différence est que, dans l'analyse du *awe*, la valeur fondamentale (ou l'objet formel) est identifiée à l'« importance/la grandeur », tandis que dans l'analyse de « être ému », l'objet formel est identifié au « bon ». Dans la suite de ce travail, nous ne nous positionnons pas pour l'une ou l'autre de ces deux valeurs. Nous les considérons toutes deux comme le potentiel objet formel de l'émotion concernée.

<sup>164</sup> Arcangeli et al. (2020) : p.4.

*percevons* une œuvre de façon non-affective, et que nous *croions* – de façon justifiée – qu'elle possède une valeur esthétique positive, cela ne peut-il pas suffire à notre évaluation esthétique ? Par exemple, si un chef d'orchestre de renom explique à un auditeur les raisons pour laquelle la *Symphonie* no.5 de Mahler est considérée comme un chef d'œuvre, et qu'il lui montre tous les procédés musicaux qui constituent celui-ci, l'auditeur pourra percevoir toutes les particularités musicales de la symphonie et croire qu'il s'agit d'une œuvre excellente. Cela ne suffirait-il pas à l'évaluation esthétique ? Doit-il aussi réagir de façon affective ?

Pour répondre à ces questions, et pour défendre l'idée selon laquelle l'émotion joue un rôle essentiel dans l'expérience musicale, nous proposons de nous inspirer des propos de Keren Gorodeisky.<sup>165</sup> Celle-ci défend l'idée selon laquelle l'**évaluation esthétique** et l'**appréciation de l'art** sont constituées d'une sorte d'émotion – en l'occurrence, le plaisir dans l'art (*pleasure in art*)<sup>166</sup> – de façon **non-contingente**. Elle appelle cette thèse « *affective view* » (la thèse affective). Il est important de noter la prémisse de base sur laquelle repose cette thèse. Selon cette prémisse, l'**excellence** d'une œuvre constitue une source de plaisir et, plus précisément, si une œuvre est évaluée comme « excellente », alors elle **mérite** une réaction affective. Par exemple, pour Gorodeisky, l'affirmation « X est beau mais il n'y a pas de raison d'en prendre plaisir » est intuitivement étrange, car si une œuvre est évaluée comme belle, alors cela implique qu'elle mérite une réaction affective – notamment le plaisir.<sup>167</sup> La thèse affective ne nie cependant pas le fait qu'il existe plusieurs façons d'évaluer l'art, et que nous puissions correctement attribuer des valeurs positives à une œuvre sans en être émotionnellement affectés. Toutefois, selon Gorodeisky, une évaluation esthétique affective présente plusieurs avantages comparée aux évaluations non-affectives. Nous proposons ici d'en distinguer notamment trois : la première concerne l'importance de la *réponse* (*responsiveness*) de l'auditeur dans son évaluation esthétique, la deuxième concerne l'**immédiateté** de la réaction affective, et la troisième concerne la **fonction épistémique** de la réaction affective. Considérons ces trois particularités de la thèse affective.

La première concerne donc la *réponse* (*responsiveness*) de l'auditeur face à une œuvre dont la valeur est esthétiquement positive. Pour Gorodeisky, ce critère du *responsiveness* s'applique aux cas esthétiques de la même façon que dans les cas où une personne est jugée mériter du respect, et ainsi, devrait effectivement être respectée. Elle écrit :

---

<sup>165</sup> Gorodeisky (2021).

<sup>166</sup> Dans son article, elle défend l'importance du *plaisir*, en particulier, mais nous pouvons nous inspirer de ses propos pour défendre la thèse générale selon laquelle notre réaction affective – comme être ému – joue un rôle essentiel dans l'expérience esthétique.

<sup>167</sup> *Ibid.* : p.203.

*To correctly ascribe to an artwork the value that it indeed has qua artwork without enjoying it is analogous, in some respects, to judging that a person merits respect without respecting her, judging that an agent deserves forgiveness without forgiving the agent and so forth. [...] In both cases, one fails to engage with the work or the person in a way that their values **call for**.*<sup>168</sup>

Comme nous le remarquons, cette affirmation repose sur la prémisse selon laquelle la valeur d'une œuvre d'art *mérite* une réponse affective. Si cette prémisse est vraie, alors la thèse affective présente un avantage comparée aux évaluations non-affectives : en effet, il est difficile, voire impossible pour ces dernières, de satisfaire le critère de *responsiveness*.

Au-delà d'être réactive (*responsive*) à la valeur d'une œuvre, l'évaluation affective est, selon Gorodeisky, la seule à être une évaluation *esthétique* à proprement parler, car c'est la seule qui permet de saisir la valeur de l'œuvre de façon **immédiate** (dans le sens où elle n'implique pas d'inférence). Certes, le fait de posséder des informations préalables concernant par exemple le contexte de composition ou de l'écriture musicale propre au compositeur influencent l'évaluation esthétique. Mais il ne faut pas penser que l'auditeur *infère*, à partir de ces connaissances, qu'une œuvre a une valeur positive. Il faut plutôt penser que, en possédant une certaine connaissance, l'auditeur est disposé à *immédiatement* prendre plaisir à l'œuvre. C'est grâce à l'émotion – en l'occurrence le plaisir – que l'auditeur fait l'expérience de l'œuvre dans toute sa complexité, et fait l'expérience de sa valeur. En employant un exemple, non pas de musique mais de peinture, Gorodeisky écrit :

*When the affective evaluator evaluates [a] painting in and through PA [(pleasure in art)], she **does not infer**, on [the] bases [of the evaluator's understanding of the artist and the genre, familiarity with relevant works etc.], that the painting is valuable in the way that it is. Rather, with this background understanding and familiarity, she is in a position to **immediately enjoy** the painting **as valuable** in the way it is without her believing that it is valuable in this way, or non-affectively perceiving it to be so. It is **by feeling** pleasure that she immediately experiences the way that its different features contribute to its overall value, even if she cannot yet fully explain why she enjoys the painting. She is, as we often say, struck by its beauty. If the aesthetic is that which is related to immediate experience, then **only such affective evaluations are aesthetic not only in content but also in form.***<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> *Ibid.* : pp.208-9.

<sup>169</sup> *Ibid.* : p.210. En disant que l'évaluation affective est esthétique dans son *contenu*, Gorodeisky entend que, à chaque fois qu'une valeur positive est attribuée à une œuvre d'art (par une évaluation affective et/ou non-affective),

En tant que réaction immédiate qui répond à une valeur positive possédée par l'œuvre, la réaction affective joue alors le rôle épistémique de *révéler* la valeur de l'œuvre à l'auditeur. Celui-ci n'a pas nécessairement besoin de croire, au préalable, que l'œuvre possède une valeur positive :

*In successful cases, we apprehend the value of a work qua artwork in and through feeling pleasure in it. In these cases, we enjoy the work as valuable in the way that it is, without necessarily first believing that it is valuable in the way that it is or first non-affectively perceiving it to be so. We may immediately grasp the work's value by enjoying it. Thus, pleasure need not be based on a prior perception of the relevant merit, but can (and often does) itself reveal it.*<sup>170</sup>

Ceux qui nient le fait que les émotions (comme le plaisir) puissent être essentiellement liées à l'évaluation et à l'appréciation esthétique se basent sur un postulat selon lequel les émotions ne peuvent pas constituer une expérience dans laquelle le monde se révèle à nous.<sup>171</sup> Mais ce postulat peut être remis en question. En effet, il semble que, de manière générale, de nombreuses expériences affectives nous révèlent certains aspects du monde :

*I might discover that someone is attractive by finding myself aroused in that person's presence. I might discover that some creature or substance is disgusting by responding to it with disgust. Or I might discover the aesthetic properties of a thing by taking pleasure in it [...]. Thus I discover through feeling that someone is sexy, a creature disgusting, or that a tie and shirt look right together.*<sup>172</sup>

---

cela implique que l'œuvre *mérite* la réaction affective sous forme de PA (*pleasure in art*). Dans ce sens, l'évaluation affective a une primauté sur les autres évaluations.

<sup>170</sup> *Ibid.* : p.206. Gorodeisky écrit « *In successful cases* », car il existe des cas où la réaction affective ne saisit pas *correctement* la valeur de l'œuvre. La thèse affective prend en compte le caractère subjectif de l'évaluation esthétique (dans le sens où personne d'autre que le sujet ne peut ressentir l'émotion) ; mais elle prend aussi en compte le caractère objectif de l'évaluation (dans le sens où, si sa réaction affective ne semble pas justifiée ou semble incompatible avec les avis normatifs concernant la valeur de l'œuvre, alors le sujet sera invité à réévaluer son expérience). Dans ce sens, il y a donc des cas « fructueux » (*successful*) d'évaluation affective, et des cas non-fructueux. (« [...] *if the pleasure is shown unjustified – no to be normatively supported by the aspects of the work that make it valuable/disvaluable in the way that it is – the feeling subject is under rational pressure to re-experience the work and reconsider what to feel* ». p.205)

<sup>171</sup> J. McDowell (1998), "Aesthetic Value, Objectivity and the Fabric of the World." In *Mind, Value and Reality*, Cambridge, Mass: HUP: p.130. Cité dans Gorodeisky (2021) : p.210.

<sup>172</sup> R. Hopkins (2010), "Imagination and affective response." In *Reading Sartre: On phenomenology and existentialism*, W. Jonathan (ed.), London: Routledge: pp.101-2. Cité dans Gorodeisky (2021) : p.211.



Tout comme les émotions jouent un rôle épistémique dans notre vie quotidienne en nous révélant diverses qualités du monde, il est alors envisageable que les émotions jouent un rôle épistémique dans l'évaluation esthétique.

Notons par ailleurs que la réaction affective immédiate *modifie* les expériences telles que la perception, l'imagination, la manière de s'engager avec l'œuvre, etc. Gorodeisky propose que, tandis que la réaction affective immédiate révèle la valeur de l'œuvre, les expériences modifiées par la réaction affective révèlent plutôt les propriétés non-esthétiques sur lesquelles la valeur survient :

*Given that PA can **cognitively modify** experiences [...], it can be, and often is, a more basic cognitive disclosure of the value of the relevant works than the experiences it modifies (experiences of e.g. seeing, hearing, imagining, attending to). This means that, often, independently of feeling PA, the imagining, seeing, hearing and otherwise experiencing the valuable work do not reveal the work's value, but rather only the **non-aesthetic properties** on which this value **supervenes**. In successful engagements with artworks, it is in and through feeling PA (and thanks to feeling it) that we are first struck by, and thus experience, the particular value of the world.<sup>173</sup>*

Nous pouvons désormais appliquer les propos de Gorodeisky à notre distinction entre réactions immédiates et non-immédiates, et à notre idée selon laquelle l'émotion – du type « être ému » – occupe une place importante dans l'expérience musicale. La valeur esthétique positive d'une œuvre, comme le « beau » ou le « sublime », est saisie immédiatement par l'émotion (être ému) – qui souvent se manifeste par des réactions physiologiques comme les frissons. Cette émotion *révèle* la valeur positive de l'œuvre à l'auditeur. Mais pour décrire concrètement les éléments musicaux qui ont provoqué cette réaction, il peut être nécessaire d'inférer à partir de divers facteurs tels que la connaissance, l'analyse structurelle de l'œuvre, l'imagination, etc. Dans ce sens, l'explication de Kivy semble être dans l'ordre inverse : selon son approche, la réaction affective semble être le *résultat* de la réflexion, alors que selon l'approche de Gorodeisky, c'est l'inverse – la réflexion est influencée par la réaction affective immédiate. Pour les diverses raisons mentionnées dans ce travail, nous trouvons l'approche de Gorodeisky plus attrayante que celle de Kivy, et nous trouvons qu'elle rend mieux compte de la valeur de l'émotion dans l'expérience esthétique.

---

<sup>173</sup> *Ibid.* : p.207.

### Les effets de nature existentielle et empathique (Agrawal et al.)

Ceci pris en compte, nous avons aussi noté l'effet positif qu'avait l'expérience du « *awe* », du « sublime » ainsi que l'émotion « être ému ». Cet effet est, semble-t-il, de nature quasi « existentielle » et « morale », puisqu'il concerne la révision des valeurs régissant notre vie, ainsi que les comportements sociaux que nous adoptons après l'expérience de l'émotion forte. Nous pouvons alors nous demander si ce genre d'effets peut vraiment survenir lors de l'expérience musicale. En effet, les sentiments de nature notamment empathiques ne surviennent-ils pas plutôt face à des situations concrètes comme un acte généreux, un sacrifice, etc. ? Certains chercheurs, notamment Agrawal et al.,<sup>174</sup> ont justement exploré les effets que l'expérience d'être ému par la musique pouvaient avoir sur les auditeurs. Dans leur sondage, les auditeurs émus par la musique ont rapporté que l'expérience s'accompagnait de sentiments existentiels et empathiques comme : un « sentiment de faire partie d'un ensemble plus grand que soi », une « sensation d'être vivant », le « sentiment de gratitude », etc. Cela suggère alors que l'expérience d'être émus *peut* avoir des effets de nature **existentielle** et **empathique**, même dans le cas de l'expérience musicale, et rejoint l'idée selon laquelle l'objet de l'émotion est l'« importance » ou encore le « bon » exemplifié dans la musique.

En outre, les résultats du sondage d'Agrawal et al. soulignent un aspect amplement **physique** impliqué dans l'expérience d'être ému par la musique. En effet, les participants ont rapporté que l'expérience musicale était **profondément immersive** et ressentie de façon **viscérale**. Que soit ainsi souligné cet aspect physique de l'expérience musicale et du fait d'être ému nous semble intéressant, notamment parce que l'expérience musicale est souvent considérée comme l'exemple par excellence des expériences émouvantes. Ainsi, si nous pouvons établir un lien étroit entre les aspects physiques de la *musique* (ses mouvements, ses vibrations, etc.) et les effets physiques provoqués en *nous* (un mouvement intérieur, des résonances en nous, etc.), cela pourrait expliquer pourquoi l'expérience musicale est considérée comme la quintessence des expériences émouvantes.<sup>175</sup>

Nous pouvons toutefois nous demander si ces expériences peuvent être vécues dans n'importe quelles circonstances. Bien qu'elles surviennent de façon spontanée et qu'elles soient

---

<sup>174</sup> Agrawal et al. (2016, 2018).

<sup>175</sup> L'intérêt suggéré ici, dans le fait de souligner l'aspect physique, n'est pas une proposition d'Agrawal et al. Il s'agit d'une hypothèse que nous mentionnons afin de saisir la particularité de l'expérience musicale au sein des expériences d'être ému. Ce genre d'hypothèse nécessite cependant plus d'élaborations.

souvent inattendues, n'est-il pas vrai que certaines circonstances soient plus favorables que d'autres à la possibilité pour ces expériences d'être véritablement vécues ?

#### *iv. Des circonstances favorables ou une ouverture à la réception ?*

À ce sujet, si nous avons marqué quelques réserves face aux propos prescriptifs, nous pouvons admettre que certaines **attitudes** et **circonstances** d'écoute semblent, indéniablement, plus favorables que d'autres, à ce qu'une expérience musicale puisse être pleinement vécue. Une certaine « **ouverture à la réception** », notamment, favorise ce genre d'expérience. En effet, la qualité des objets ou des situations qui se présentent à nous ne semble pas, seule, suffire à ce que l'expérience puisse être vécue : une certaine « marge » chez nous, récepteurs, est nécessaire pour vivre l'expérience. En ce qui concerne les *circonstances* favorables au vécu de l'expérience, Konečni, parmi les chercheurs évoquant la notion de « *awe* » esthétique, est par exemple de l'avis qu'une musique ne peut être perçue comme sublime qu'à condition qu'elle soit jouée dans un lieu architectural qui soit également d'une beauté extraordinaire – comme les cathédrales.<sup>176</sup> Cette condition est peut-être exagérée, mais il est certainement vrai que si nous écoutons une œuvre à travers nos écouteurs impuissants dans un bus bruyant, cela ne produit pas le même effet que si nous nous trouvons dans une magnifique salle de concert avec une bonne acoustique. Au final, tout cela se résume à la disposition idéale pour percevoir la grandeur, la beauté, ou encore la bonté sous-jacente à l'objet de notre perception.

## **Conclusion**

Dans ce travail, nous nous sommes intéressés aux **liens** que pouvaient avoir la **musique** et les **émotions**. Ces deux notions sont très souvent traitées comme étant naturellement liées entre elles – surtout lorsqu'il s'agit d'émotions de type *garden-variety* et des musiques qui, semble-t-il, reflètent ce type d'émotions. Mais notre étude a montré que ces liens n'étaient pas nécessairement évidents.

Dans la première partie de cet essai, nous avons cherché à esquisser les différentes manières dont pouvaient être définies les notions mêmes d'« émotion » et de « musique ». Cette

---

<sup>176</sup> « [...] in the present view music formally becomes sublime and may induce aesthetic awe only when it is performed in vast architectural spaces with superb acoustics, which are also of extraordinary beauty. European mediaeval cathedrals are prototypes and they, certainly not coincidentally, are the locations with the longest tradition of performance of Western music of the highest caliber. » Konečni (2008) : p. 124.

démarche nous a permis de rappeler la complexité que représente l'idée de définir l'une ou l'autre, préalablement à celle d'observer les liens qui peuvent exister entre émotions et musique.

Dans la deuxième partie, nous avons traité deux questions concernant les liens entre musique et émotion : la première traitant de l'émotion perçue *dans* la musique, autrement dit l'« **expressivité musicale** » ; la deuxième traitant de l'émotion induite chez l'*auditeur* par la musique. Nous avons considéré différentes approches – sceptiques et non-sceptiques – proposant des réponses aux deux questions.

Concernant l'expressivité musicale, nous sommes arrivés à la conclusion que, au stade actuel du débat, nous semblons nous trouver dans une **impasse philosophique**. Ainsi, nous avons suivi Kivy dans l'idée selon laquelle définir la notion d'« expressivité musicale » n'est peut-être pas véritablement réalisable.

Toutefois, l'esquisse des différentes approches traitant de la première question nous ont servi dans l'étude des réponses à la deuxième question, puisque les réponses des différentes théories dépendent de leur approche concernant la première question.

Les réponses des différentes théories à la deuxième question nous ont semblé concerner divers aspects que nous avons proposé de distinguer. La distinction concerne : (a) les réactions **immédiatement** induites à l'écoute de la musique et les réactions **non-immédiatement** induites ; (b) les différents **processus** impliqués dans l'émergence des émotions (inférence, associations, etc.), ainsi que les différents **objets** concernés (souvenirs personnels, contextes culturels, l'expression de la *persona* musicale, l'apparence d'émotions, la structure musicale pure, etc.) ; et (c) les propos **descriptifs** et **prescriptifs**.

Suite à cette distinction, nous avons émis l'hypothèse selon laquelle les explications de Levinson, de Davies, de Robinson ainsi que de Kivy, concernant le déclenchement des émotions, s'appliquent au niveau des réactions non-immédiatement induites à l'écoute de la musique. En effet, leurs explications impliquent des processus complexes qui ne nous semblent pas rendre compte de l'immédiateté des réactions affectives que nous vivons face à la musique. Toutefois, cela ne réduit pas l'importance que peuvent jouer les émotions que décrivent Levinson, Davies, Robinson et Kivy dans notre expérience musicale. En outre, nous avons noté que les propos de Robinson et de Kivy prenaient parfois une tournure prescriptive, et qu'ainsi ils ne parlaient pas toujours des émotions directement induites *par* la musique, mais de la manière dont il *faudrait* écouter la musique afin que son **appréciation** soit maximale. L'idée que certaines expériences musicales puissent être plus « **idéales** » que d'autres nous a alors paru intéressante, et nous avons exploré cette idée dans la dernière partie de notre discussion.

En ce qui concerne les réactions immédiates à la musique, d'une part, nous avons proposé, en suivant les propos de Carroll et de Sizer, que les **réactions physiologiques** provoquées par la musique avaient une place centrale dans l'expérience musicale, et que ces réactions pouvaient être assimilées à des **humeurs** ; et d'autre part, en nous inspirant des propos de Levinson, Konečni, Cova & Deonna, Arcangeli et al., Gorodeisky, ainsi que de d'Agrawal et al., nous avons noté qu'une réaction essentielle à la musique était celle d'« être ému », et que cette émotion pouvait émerger de façon immédiate.

Parler de manifestations d'humeurs dans ce débat a, entre autres, l'intérêt d'expliquer pourquoi certains processus s'activent en nous à l'écoute de la musique, ce qui explique à son tour pourquoi nous ressentons certaines émotions, notamment de type *garden-variety*. Cependant, dire que la réaction affective induite par la musique se résume à des manifestations d'humeurs et des émotions résultant de diverses inférences ne semble pas bien rendre compte des fortes expériences auxquelles peut donner lieu la présence de la musique. L'émotion « être ému » semble, en revanche, correspondre à ce type d'expériences.

L'étude de cette émotion nous a permis de suggérer que la musique pouvait incarner le « beau » ou le « sublime », et que l'émotion du type « être ému » ou le « awe » constituait une réponse à ce type de valeurs. Plus précisément, nous avons vu que l'émotion joue un rôle essentiel dans l'expérience esthétique, puisqu'elle permet de **révéler** la valeur esthétique positive d'une œuvre à l'auditeur. La réaction affective serait ainsi constitutive de l'évaluation esthétique, et serait même la seule qui puisse saisir la valeur esthétique de façon immédiate. Par ailleurs, nous avons vu que les valeurs – telle que le « beau » – vers lesquelles est dirigée l'émotion « être ému » sont des *espèces* d'une valeur plus générale, assimilable au « bon », au « grand » ou encore à l'« important ». Ceci expliquerait pourquoi nous sommes parfois déstabilisés en faisant l'expérience d'être émus : nous sommes confrontés à quelque chose de plus grand que nous, et nous n'avons pas toujours les moyens de les saisir par l'intellect. Mais nous avons suggéré que cette confrontation était bénéfique – non seulement d'un point de vue épistémique, mais aussi d'un point de vue **existentiel**.

Nous avons par ailleurs noté que, ce genre d'expérience forte était probablement dépendante de divers aspects, dont la **disposition** de l'auditeur à percevoir la « grandeur » incarnée par l'œuvre musicale, ainsi que les **circonstances** accompagnant l'expérience – tels que le lieu et la qualité du son, etc.

Enfin, lorsque nous nous demandons pourquoi la musique est tant assimilée aux émotions, il nous semble que les aspects **physiques** impliqués dans l'expérience musicale jouent un rôle essentiel. En effet, quasiment toutes les théories évoquent le mouvement, le développement ou

encore la structure d'une pièce musicale afin de parler des émotions (dans la musique ou induites chez l'auditeur). Le fait que le **mouvement** musical soit lui-même induit chez l'auditeur peut contribuer à cette sensation d'être « immergé » dans la musique, sensation qui peut elle-même inciter l'auditeur à voyager parmi ses diverses pensées, portées par son imagination ou autre. De plus, il est indéniable que les **vibrations** jouent un rôle dans la provocation de certaines sensations. Ceci concerne cependant des aspects plus empiriques que philosophiques, nous laissons donc le débat ouvert.

En somme, nous pensons que l'avis général, selon lequel la musique est indéniablement liée aux émotions, est principalement motivé par la puissance affective que la musique est capable d'exercer sur nous. La musique en tant que telle est une notion très complexe que nous ne parviendrons probablement jamais à saisir dans son entièreté, et dire qu'elle est essentiellement liée aux émotions est risqué, puisqu'il peut s'agir d'une simple attribution de nos propres réactions affectives à la musique. Mais, si certaines de nos réactions peuvent être indicatives d'une valeur fondamentale, présente dans la musique et d'une importance pour nous, et qu'elles s'accompagnent d'un effet amplement positif pour notre existence, nous ne pouvons qu'être enthousiastes à l'idée de considérer les émotions comme primordiales à l'expérience musicale.

## Bibliographie

T. Agrawal, J. Vuoskoski, E. Clarke (2018), “Moved by Music: A Preliminary Exploration of a Powerful Music-Induced Emotion.”, Talk given at the 15th International Conference on Music Perception and Cognition, Montreal, Canada. DOI:[10.13140/RG.2.2.33910.42563](https://doi.org/10.13140/RG.2.2.33910.42563)

T. Agrawal, J. Vuoskoski, E. Clarke (2016). “Moved by Music: Motion, emotion, and empathy.” (Conference paper).

<[https://www.researchgate.net/publication/310460717 Moved by Music Motion emotion and empathy](https://www.researchgate.net/publication/310460717_Moved_by_Music_Motion_emotion_and_empathy)> Consulté le 15 mars 2021.

M. Arcangeli, M. Sperduti, A. Jacquot, P. Piolino, J. Dokic (2020), “Awe and the Experience of the Sublime: A Complex Relationship.” In *Frontiers in Psychology*, Vol. 11.

Doi: 10.3389/fpsyg.2020.01340

N. Carroll (2003), “Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures.” in *The Monist*, Vol. 86, No. 4, Oxford University Press, pp. 521-555.

F. Cova & J. Deonna (2014), “Being Moved.” in *Philosophical Studies*, 169, pp.1-20.

Doi: 10.1007/s11098-013-0192-9.

S. Davies (1994), *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

S. Davies (1997), “Contra the Hypothetical Persona.” in *Emotion and the Arts*, M. Hjort & S. Lave (Eds), New York: Oxford University Press, pp. 95-109.

S. Davies (2010), “Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives.” In *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*, P.N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), Series in affective science, Oxford University Press, pp. 15–43.

S. Davies (2011), “Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music.” in *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford University Press, pp. 7-20.

S. Davies (2012), "On Defining Music.", in *The Monist*, Vol. 95, No. 4, Oxford University Press, pp. 535-555.

J. Deonna (2018), "The Emotion of Being Moved.", in *Shadows of the Soul: Philosophical Perspectives on Negative Emotions*, C. Tappolet., F. Teroni, & A. Konzelmann Ziv. (Eds.), Routledge, pp.61-68.

J. Deonna & F. Teroni (2008), *Qu'est-ce qu'une émotion ?* Paris : J. Vrin.

R. Fredericks (2017), "Can Emotions Have Abstract Objects? The Example of Awe" in *Philosophia*, 46, pp. 733-746. DOI 10.1007/s11406-017-9814-3

K. Goffin (2014), "Music feels like moods feel.", in *Frontiers in psychology*, Vol. 5, No. 327. Doi: 10.3389/fpsyg.2014.00327

K. Gorodeisky (2021), "The authority of pleasure." in *Noûs*, 55, pp.199– 220. DOI:10.1111/nous.12310

E. Hanslick (1854/2012), *Vom Musikalisch-Schönen. Du Beau musical*. Traduction de A. Lissner, édition Herman.

A. Kania (2010), "Silent Music." in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68, pp. 343-53.

A. Kania (2011), "Definition." in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, T. Gracyk and A. Kania (Eds), London: Routledge, pp. 3–13.

P. Kivy (1980), *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton University Press: Princeton, NJ.

P. Kivy (1990), *Music Alone: Philosophical Reflection on the Purely Musical Experience*, Ithica: Cornell University Press.

P. Kivy (1999), "Feeling the musical Emotions." in *British Journal of Aesthetics* Vol. 39, No. 1.



- P. Kivy (2002), *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press.
- P. Kivy (2006a), “Critical Study: Deeper than Emotion.” in *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 46, Issue 3, pp. 287–311.
- P. Kivy (2006b), “Mood and Music: Some Reflections for Noël Carroll.” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 2, pp.271-281.
- P. Kivy (2007), “A Response to Laura Sizer.” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, Vol. 65, No.3, pp.312-318.
- V. Konečni (2008), “Does Music Induce Emotion? A Theoretical and Methodological Analysis.” in *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Vol 2. DOI: 10.1037/1931-3896.2.2.115.
- J. Levinson (1996), “Musical Expressiveness.” in J. Levinson, *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca: Cornell University Press, pp. 90-125.
- J. Levinson (1990) *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca: Cornell University Press.
- J. Levinson (2006a), “Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression.” in J. Levinson, *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, New York: Oxford University Press, pp. 91-108. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199206179.001.0001
- J. Levinson (2006b), “Emotion in Response to Art.” in *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press, pp.38–55.
- J. Levinson (2006c), “Musical Chills.” in *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press. DOI:10.1093/acprof:oso/9780199206179.003.0013
- D. Matravers (1998), *Art and emotion*, Oxford: Clarendon Press.
- J. Robinson (1994), “The Expression and Arousal of Emotion in Music.”, in *The Journal*

*of Aesthetics and Art Criticism*, The Philosophy of Music, Vol. 52, No. 1, published by Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics.

J. Robinson (2005), *Deeper Than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford University Press.

J. Robinson (2007), "Expression and Expressiveness in Art.", *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol.4, No.2.

J. Robinson (2010), "Emotional Responses to Music." in *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, P. Goldie (Ed.), New York: Oxford University Press, pp. 651-80.

L. Sizer (2007), "Moods in the Music and the Man: A Response to Kivy and Carroll." In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, No.3, pp. 307-312.

J. Sloboda (1991) "Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings." in *Psychology of music*,19, pp.110-120. Doi: 10.1177/0305735691192002.

E. Wassiliwizky, V. Wagner, T. Jacobsen, & W. Menninghaus (2015) "Art-elicited chills indicate states of being moved." in *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Vol. 9, No.4, pp. 405-416.

N. Zangwill (2004), "Against emotion: Hanslick was right about music." in *British Journal Of Aesthetics*, Vol. 44, No. 1, pp.29-43.

N. Zangwill (2007), "Music, Metaphor, and Emotion." in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, No. 4, pp. 391-400.