

## **Les raisons de l'émotion musicale**

Sébastien REHAULT

**Peut-on expliquer l'émotion que cause une œuvre musicale ? Selon Sandrine Darsel, les propriétés expressives des œuvres musicales sont réelles et pas simplement ressenties ou projetées par l'auditeur ou le compositeur. Une démonstration appuyée de nombreux exemples d'analyse.**

Recensé : Sandrine Darsel, *De la musique aux émotions : une exploration philosophique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010. 288 p., 15 €.

Quel rapport la musique entretient-elle avec les émotions ? Si l'on s'en tient au discours le plus fréquent, il semble généralement aller de soi que ce rapport est étroit : quoi de plus banal en effet que l'idée selon laquelle les œuvres musicales nous affectent et influencent nos émotions ? Quoi de plus banal également que l'idée selon laquelle la musique doit avant tout être ressentie pour être appréciée ? Que le mélomane n'a pas besoin d'analyser la musique pour la comprendre, se fiant à ses seules émotions ? L'expression et l'excitation de nos émotions seraient ainsi la raison d'être de la musique. Pourtant, on a pu objecter à ce lieu commun qu'il consistait à instrumentaliser la musique, voire à la dénaturer : il confère à la musique le statut de simple servante d'états purement subjectifs et la réduit à un art de l'ineffable, décourageant l'analyse critique et toute approche rationnelle et informée des œuvres musicales. Le livre de Sandrine Darsel part de ce dilemme : d'un côté, nous avons nos intuitions communes sur la dimension affective de la musique et sur le caractère apparemment subjectif de l'appréciation musicale ; de l'autre, nous avons une conception intellectualiste, historiciste et formaliste de la compréhension musicale, incarnée par le modèle du critique musical. Malgré leur divergence, ces deux options ont un point commun : elles partagent l'idée d'un clivage entre émotion et cognition, entre approche sentimentale et approche rationnelle. Ce livre se propose de résoudre le dilemme en montrant que ce clivage est

discutable et en défendant l'idée que la compréhension musicale est autant émotionnelle que rationnelle. Par la vigueur métaphysique dont il fait preuve, c'est un ouvrage qui pose les jalons d'une conception nouvelle en philosophie de la musique, en rupture avec les démarches phénoménologique et historique généralement adoptées dans l'esthétique de langue française.

### **Philosophie analytique de la musique**

Exemplaire du style analytique (rigueur et clarté de l'argumentation, traitement direct des problèmes, littéralité des formulations, visée aléthique), *De la musique aux émotions* est l'occasion de dresser un panorama exhaustif des problèmes et des thèses qui constituent le paysage de la philosophie analytique de la musique depuis une cinquantaine d'années. Le lecteur qui n'est pas encore informé de ce débat découvrira avec intérêt les théories d'auteurs encore trop peu connus en France, parmi lesquels R. G. Collingwood, Nelson Goodman, Nicholas Wolterstorff, Jerrold Levinson, Stephen Davies, Peter Kivy, Roger Scruton, Theodore Gracyck ou Aaron Ridley. Il découvrira également l'étendue des questions qui font le quotidien de la philosophie analytique de la musique. Si le sujet principal du livre est l'attribution de propriétés expressives à la musique, l'auteur est amené à examiner bien d'autres problèmes, parmi lesquels la question de la nature de l'œuvre musicale (qui voit notamment s'opposer le mentalisme, le platonisme et le nominalisme), le rôle de l'intention dans l'interprétation musicale, le problème des interprétations multiples ou encore la nature de la perception et sa relation avec la connaissance. Le programme est copieux. Mais il est remarquable que toutes ces problèmes et quelques autres encore reçoivent une réponse précise, discutable certes, mais toujours argumentée.

### **Ontologie, sémantique et épistémologie**

La thèse maîtresse du livre contient à la fois une théorie *ontologique* (concernant l'existence des propriétés expressives de la musique), une théorie *sémantique* (concernant les conditions de vérité des attributions esthétiques expressives) et une théorie *épistémologique* (concernant notre connaissance des propriétés expressives des œuvres musicales). Sur le plan ontologique, l'auteur défend une conception réaliste : les propriétés expressives des œuvres musicales sont réelles et pas simplement ressenties ou projetées par l'auditeur ou le compositeur. Si une œuvre musicale peut exprimer la tristesse, c'est parce qu'elle possède en elle-même cette propriété expressive, et non parce que le compositeur aurait été triste en la

composant ou parce que l'auditeur serait triste en l'écoulant<sup>1</sup>. Cependant, si elles sont réelles, ce ne sont ni des propriétés basiques ni des propriétés intrinsèques de l'œuvre musicale : elles sont survenantes et relationnelles. Dans le domaine de la philosophie de l'esprit, où il a été le plus utilisé, le concept de survenance désigne la relation qu'entretiennent les propriétés mentales d'une personne avec ses propriétés physiques : les premières dépendent ontologiquement des secondes et varient avec elles, mais elles n'y sont pas réductibles<sup>2</sup>. En esthétique, la survenance désigne le même type de relation, mais cette fois entre les propriétés esthétiques d'un objet (sa beauté, sa délicatesse, son caractère triste, etc.) et ses propriétés non esthétiques, en particulier ses propriétés physiques et perceptives (par exemple, une configuration particulière de sons ou de couleurs). On entend ainsi montrer que les propriétés esthétiques ne sont pas des propriétés flottantes – elles possèdent un ancrage physique – tout en mettant en avant leur caractère réel et qualitativement différent des propriétés sur lesquelles elles surviennent. Selon l'auteur, la base ontologique des propriétés expressives de la musique est constituée de propriétés physiques formelles (une certaine structure sonore, un rythme, un tempo, etc.) et de propriétés intentionnelles (l'œuvre est entendue comme une œuvre musicale, comme une sonate, comme un morceau de rock, etc.). La saisie de ces propriétés de base est nécessaire, mais elle n'épuise pas la compréhension musicale, qui requiert la perception de propriétés expressives irréductibles à la forme et aux intentions qui constituent l'œuvre. Dans la mesure où une propriété expressive dépend de propriétés intentionnelles, c'est également une propriété relationnelle : l'œuvre ne possède pas une propriété expressive indépendamment de certaines intentions du compositeur et d'une certaine réponse de l'auditeur. Cela suppose finalement d'admettre que des propriétés qui ne sont ni fondamentales ni intrinsèques peuvent être des propriétés réelles : n'est-ce pas dépasser les bornes du réalisme ? L'auteur montre que ce n'est pas le cas tout au long du chapitre V, introduisant ainsi le lecteur aux raffinements de l'ontologie contemporaine. Les arguments s'appuient sur une analyse détaillée de la *Ballade n°1* pour piano de Chopin et expliquent pourquoi et en quel sens on peut dire *avec raison* que cette œuvre exprime tour à tour l'attente et l'espoir. On peut juger la solution osée, puisque qu'elle consiste à considérer comme réelles des propriétés qui ne sont pas fondamentales. Elle contredit de fait un critère d'existence que beaucoup de philosophes considèrent comme indiscutable. Mais ce réalisme modéré à propos des propriétés expressives de la musique a l'avantage de donner raison à la pratique esthétique

---

<sup>1</sup> Le chapitre III est consacré à la critique des différentes théories qui situent l'origine de l'expressivité musicale dans les sentiments du compositeur ou de l'auditeur.

<sup>2</sup> Pour un examen détaillé de cette notion, voir Jaegwon Kim, *La survenance et l'esprit* (vol. 1), tr. fr. S. Dunand et M. Mulcey, Paris, Éditions d'Ithaque, 2008.

ordinaire : il permet de « rendre compte de la normativité des jugements esthétiques expressifs » (p. 157), sans faire des propriétés expressives de la musique des propriétés mystérieuses, totalement déconnectées du monde physique. Sur le plan sémantique, l'auteur défend une théorie correspondantiste de la vérité : premièrement, les énoncés esthétiques affectifs ont bien un contenu propositionnel et, deuxièmement, ce contenu est rendu vrai par la présence de propriétés expressives.

Enfin, sur le plan épistémologique, c'est une théorie cognitive des émotions qui est avancée : pour saisir les propriétés expressives réelles d'une œuvre musicale, l'auditeur doit ressentir les émotions appropriées – ce qui ne signifie pas que l'émotion de l'auditeur soit identique à la propriété expressive de l'œuvre. Par exemple, pour comprendre la douceur profonde exprimée par l'*Aria* d'ouverture des *Variations Goldberg*, il convient de ressentir un plaisir calme (p. 227). Les propriétés formelles et intentionnelles de l'œuvre constituent la norme de cette émotion qui, lorsqu'elle est appropriée, constitue une forme de connaissance. Cela suppose d'admettre la thèse d'un « émotivisme rationnel », défendue de façon convaincante dans le chapitre VII, thèse selon laquelle « l'ajustement d'une émotion est analogue à la rectitude d'une perception ou à la vérité d'une croyance » (p. 231). L'auteur s'offre donc le luxe de ne pas choisir entre les deux conceptions de la musique qui constituait notre dilemme de départ : musique et émotions entretiennent bien un rapport de dépendance, notamment parce que la compréhension musicale exige de l'auditeur certaines émotions, mais cela ne revient pas à reléguer l'expérience musicale hors du domaine de la connaissance, en la coupant de tout savoir contextuel ou en réduisant les œuvres musicales au rang de simples occasions de nos sentiments. Il s'agit bien d'apprécier une œuvre pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une entité particulière concrète dotée de propriétés formelles, intentionnelles et expressives spécifiques.

### **La preuve par l'exemple**

Une des grandes qualités du livre de Sandrine Darsel est de fournir des exemples d'analyse musicale détaillée à propos d'œuvres très variées, incluant aussi bien la musique classique que l'art de masse, la musique interprétée que la musique enregistrée. La conception ontologique défendue dans la première partie permet de rendre compte des différents types d'œuvres musicales possibles : l'œuvre-interprétation, qui soulève le problème du rapport entre partition et exécution ; l'œuvre-enregistrement, qui pose la question du statut de la musique de masse ; l'œuvre-en-acte, qui concerne le problème de la performance unique, dont

l'improvisation (p. 92-116). Si l'usage d'exemples simples et réalistes est généralement considéré par les philosophes analytiques comme un excellent moyen de tester un argument ou de mettre en lumière certaines tensions conceptuelles, on tombe souvent dans la répétition des mêmes exemples (en esthétique, par exemple, ce sont les tableaux indiscernables de Danto<sup>3</sup> ou *4'33* de John Cage) et, il faut bien l'avouer, ces exemples sont parfois simplistes. À l'opposé de cette tendance, l'ouvrage de Sandrine Darsel regorge d'exemples nouveaux et surtout, elle prend le risque de l'interprétation, en proposant elle-même des analyses musicologiques complètes de plusieurs œuvres. Par exemple, une analyse du thème musical principal des *Dents de la mer*, le film de Spielberg, permet de montrer que l'identité d'une œuvre musicale ne repose pas seulement sur ses propriétés physiques, mais dépend également de certaines de ses propriétés intentionnelles, en l'occurrence certaines propriétés catégoriales (être entendue comme une musique de film) et sémantiques (être entendue comme représentant les attaques du requin), qui font d'elle l'œuvre qu'elle est (p. 86-88). Un peu plus loin, c'est un examen minutieux de *Purple Haze* de Jimi Hendrix qui permet d'illustrer et de confirmer la thèse selon laquelle les discussions esthétiques admettent un degré d'objectivité comparable à celui d'une discussion scientifique : l'analyse musicologique montre que l'on peut attribuer à cette chanson la propriété d'exprimer un état second proche de l'hallucination en se fondant sur des faits esthétiques publiquement accessibles et dont la pertinence peut être évaluée (p. 157). On est loin de l'idée selon laquelle les attributions esthétiques seraient toujours arbitraires, subjectives et donneraient lieu à des disputes impossibles à résoudre. La thèse de la survenance des propriétés expressives sur les propriétés non esthétiques d'une œuvre s'appuie sur un exemple déjà mentionné, mais sur lequel il vaut la peine de revenir : pas loin d'une dizaine de pages sont en effet consacrées à la *Ballade n°1* pour piano de Chopin (p. 163-172). L'auteur y détaille les propriétés contextuelles de l'œuvre, notamment les diverses sources du style de Chopin (qui emprunte à la tradition musicale baroque et au folklore polonais en les adaptant à l'esprit romantique) et ses propriétés formelles (structure, thématique, rythme et tempo)<sup>4</sup>. Il s'agit de montrer comment les propriétés expressives de l'œuvre, principalement l'attente et l'espoir, « co-varient avec la transformation et la réexposition des thèmes » (p. 170). Ainsi, l'espoir calme et serein qu'exprime un des thèmes, après une partie plus agitée, survient sur un ensemble de caractéristiques formelles telles qu'un changement de tempo, l'apparition de dissonances modérées, des phrases musicales longues ou la prédominance du mode majeur. Un certain degré de connaissance contextuelle

---

<sup>3</sup> Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, tr. fr. C. Hary-Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989, chap. I.

<sup>4</sup> Un tableau complet de la structure de l'œuvre est donné p. 166.

permet de contrôler la justesse de ces attributions esthétiques expressives. Cet exemple permet donc de vérifier très concrètement que les propriétés expressives dépendent d'une base de survenance complexe. Il montre également que la capacité expressive de la musique n'a rien d'indicible – ce qui ne revient pourtant pas à rendre la musique moins fascinante.

## **Coda**

Ce livre porte sur le pouvoir expressif de la musique et sur la meilleure manière d'en rendre compte philosophiquement, c'est-à-dire par l'analyse conceptuelle. En cela, il intéressera aussi bien les philosophes de l'art que les amateurs de musique, praticiens ou simples auditeurs, soucieux de mieux comprendre cet aspect essentiel de la musique. Une des leçons du livre est que l'approche analytique ne conduit pas à un désenchantement de la musique : elle donne au contraire des clés pour améliorer notre expérience musicale<sup>5</sup>. Mais le souci de proposer une philosophie complète de la musique conduit l'auteur à ne pas s'en tenir à des questions purement esthétiques : il est également question dans ce livre de problèmes d'ontologie, de philosophie de l'esprit, de philosophie de la perception ou encore de philosophie des valeurs. À chaque fois, la discussion est pointue, informée et très argumentée. Au fil de la lecture, plusieurs tableaux et schémas récapitulatifs permettent d'avoir une vision d'ensemble des différentes options en jeu. Cela en fait un ouvrage dense. Nul doute qu'il pourrait intimider l'amateur de musique non philosophe. Mais l'effort en vaut la peine, car la lecture attentive est récompensée par le sentiment de comprendre un peu mieux l'art musical et son rôle dans notre vie émotionnelle.

## **Pour aller plus loin**

Sandrine Darsel, « Expérience musicale et éducation sentimentale », in Sandrine Darsel et Roger Pouivet (dir.), *Ce que l'art nous apprend : les valeurs cognitives dans les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Stephen Davies, *Musical Works and Performances*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Revised ed., Oxford, Oxford University Press, 2007.

Jerrold Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, tr. fr. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, Éditions de l'Éclat, 1998.

---

<sup>5</sup> Voir la conclusion du livre, intitulée « Valeur cognitive de la musique expressive », qui mentionne l'idée d'une éducation sentimentale par la musique et s'interroge sur la question de l'évaluation musicale. Voir également du même auteur, « Expérience musicale et éducation sentimentale », dont on pourra trouver les références dans la rubrique « Pour aller plus loin ».

Roger Pouivet, *Philosophie du rock : une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, 2010.

Andrew Kania, « The Philosophy of Music », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2008 Edition), Edward N. Zalta (ed.),  
<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/music/>.

Boris de Schlœzer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, édition présentée et établie par P.-H. Frangne, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Publié dans [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), le 31 mai 2010

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