Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2007)

Heft: 97

Artikel: L'expression musicale des émotions : comment la musique participe-t-elle de l'éducation sentimentale? = Vom musikalischen Ausdruck der Emotionen : welchen Anteil hat die Musik an der Gefühlsbildung?

Autor: Darsel, Sandrine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927724

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'EXPRESSION MUSICALE DES ÉMOTIONS

PAR SANDRINE DARSEL

Comment la musique participe-t-elle de l'éducation sentimentale ?

Vom musikalischen Ausdruck der Emotionen – *Welchen Anteil hat die Musik an der Gefühlsbildung?*
In der angelsächsischen Philosophie und Musiktheorie hat in den letzen Jahren das neue Gebiet «Emotionsforschung» zu einem kräftigen Publikationsschub geführt. Bekannt ist die paradoxe Situation negativer Gefühle: Wie kommt es, dass man sich darauf freut, beim Musikhören Melancholie, Trauer, Sehnsucht etc. zu empfinden? Sandrine Darsel stellt die grundlegendere Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, Musik mit Begriffen, die aus dem Bereich des «Gefühls» stammen, zu beschreiben. Bleibt man nicht auf einer rein metaphorischen Ebene, wenn man sagt, Mozarts *Requiem* sei ein «trauriges» Werk? Spiegelt dieses Urteil nicht letztlich nur eine subjektive Auffassung des Werks?

Les œuvres musicales, en tant qu'elles ont pour manière d'être essentielle d'être des œuvres d'art, fonctionnent esthétiquement. La mise en évidence de ce fonctionnement passe par l'attribution de propriétés esthétiques diverses et notamment affectives (ou expressives) : le désespoir mêlé de mélancolie plaintive de l'Adagio de la *Fantaisie en ré mineur* de Mozart, l'inquiétante étrangeté de *Coïncidences* de Stephan Oliva, la douceur acide de *The Nurse* (chanson tirée de l'album *Get Behind Me Satan*) des White Stripes… L'enjeu central est de savoir si les descriptions émotionnelles des œuvres musicales ont des conditions de correction et si oui, lesquelles : y a-t-il un sens à parler d'une œuvre musicale en termes émotionnels (attribués habituellement aux êtres sensibles) ? Si oui, pourquoi peut-on dire d'une œuvre musicale qu'elle exprime telle émotion ? Qu'entend-on exactement par « expression musicale des émotions » ?

La négation de l'expression musicale des émotions peut prendre diverses formes : on défend l'idée d'une impossibilité effective — la musique n'a pas la *capacité* d'exprimer des émotions —, logique — la musique ne *peut* pas exprimer des émotions —, ou de droit — la musique ne *doit* pas exprimer des émotions. La conception positive de l'expression musicale consiste quant à elle soit en une analyse psychologique de l'expression musicale — c'est de manière indirecte, par l'intermédiaire du compositeur ou de l'auditeur, que l'on attribue aux œuvres musicales des propriétés expressives —, soit en une analyse non psychologique laquelle défend l'idée d'un rapport direct entre la musique et les émotions.

L'analyse critique des différentes versions de la négation de l'expression musicale constituera le point de départ de cette étude. Elle sera suivie de l'examen comparatif des théories positives de l'expression musicale des émotions. C'est une version de la théorie non psychologique qui sera avancée : l'expression musicale des émotions est comprise comme exemplification métaphorique ; si les émotions sont possédées littéralement par les êtres humains, elles peuvent être possédées métaphoriquement par une œuvre musicale laquelle y fait référence. Afin d'éviter toute confusion, il faut préciser que le but de cette analyse, loin de proposer une définition de la musique, est d'avancer une théorie cohérente de l'expression musicale : l'expression des émotions ne constitue ni une condition nécessaire ni suffisante pour être une œuvre musicale. Par contre, il est vrai que les descriptions émotionnelles de la musique sont courantes. Dès lors, il s'agit simplement de s'interroger sur la rationalité de l'attribution de propriétés expressives à certaines œuvres musicales.

LA NÉGATION DE L'EXPRESSION MUSICALE DES ÉMOTIONS

La négation de l'expression musicale des émotions sous ses trois formes distinctes conteste les descriptions émotionnelles de la musique : elles sont dénuées de sens, inutiles ou stériles, d'où la nécessité de les éliminer et/ou de les remplacer de toute interprétation musicale. Or, chacune de ces conceptions est confrontée à plusieurs objections qu'il importe de détailler afin de laisser place à une théorie positive de l'expression musicale des émotions.

Une impossibilité de fait

L'attribution de propriétés expressives à une œuvre musicale est erronée car la musique, à la différence des êtres doués de sensibilité, ne peut pas exprimer la tristesse, la joie, l'espoir, la rancœur, etc. C'est l'usage paradigmatique des termes émotionnels qui guide cette conclusion négative : l'expression d'une émotion spécifique, entendue au sens littéral d'avoir une émotion, implique un être humain. Or, le fait qu'une œuvre musicale soit le produit d'un acte humain ne suffit pas pour qu'elle puisse exprimer des émotions. Cependant, s'il est vrai que l'usage central des termes émotionnels attribue ceux-ci aux être humains, il n'en reste pas moins des usages dérivés. Il importe de distinguer entre la possession littérale et la possession métaphorique d'émotions : seul un être doué de sensibilité exprime littéralement des émotions, mais le monde matériel, végétal, et plus généralement non humain peut exprimer métaphoriquement des émotions.

La défense de l'idée de l'impossibilité effective de l'expression musicale des émotions peut néanmoins prendre une autre forme[1] laquelle échappe à l'objection précédente :

a) L'expression musicale des émotions doit être comprise au sens d'excitation d'émotions chez un auditeur.
b) L'excitation d'une émotion suppose une certaine durée, un certain laps de temps.
c) Or, les phrases musicales se modifient très rapidement.
d) Donc, une œuvre musicale ne peut pas éveiller des émotions réelles.

Toutefois, même si l'on admet l'hypothèse de l'inertie

1. Paul Hindemith, *A Composer's World*, New York, Doubleday, 1961.

émotionnelle des êtres humains, la possibilité qu'une œuvre musicale, considérée comme un tout ou comme constituée d'un certain nombre de parties, éveille des émotions, n'est pas mise à mal.

Une impossibilité logique

Selon une première version développée notamment par les défenseurs du formalisme en musique, une œuvre musicale ne peut pas exprimer une émotion, au sens de posséder une propriété expressive, puisqu'elle a seulement des propriétés physico-phénoménales. Ce raisonnement repose sur trois arguments : ontologique — de manière ultime, seules les propriétés physiques sont réelles, les propriétés expressives étant des simili-propriétés —, épistémologique — à la différence des propriétés physico-phénoménales, il y a un désaccord radical quant à l'attribution des propriétés expressives —, et pratique — une même structure musicale peut être utilisée pour deux textes à la signification émotionnelle opposée. Ces arguments sont pourtant contestables : le réalisme vis-à-vis des propriétés expressives constitue une hypothèse cohérente en ce qu'elles jouent un rôle explicatif irremplaçable ; la difficulté d'un accord à l'égard de l'attribution des propriétés expressives n'implique ni son impossibilité ni l'irréalité des propriétés considérées ; l'identité d'une structure sonore n'implique pas l'identité expressive[2].

L'affirmation de l'impossibilité logique de l'expression musicale peut néanmoins être soutenue par une autre argumentation[3] :

a) Le seul sens possible pour lequel une œuvre musicale exprime une émotion φ est qu'elle représente cette émotion, c'est-à-dire les détails de la situation normale lorsque l'émotion φ est éveillée.
b) Le propre d'une émotion est d'avoir un composant cognitif propositionnel qui définit l'émotion.
c) Or, la musique est dépourvue de ce composant cognitif essentiel.
d) Donc la musique ne peut pas exprimer des émotions spécifiques.

Puisque la musique n'assure pas les conditions d'identité de chaque émotion définie, il s'ensuit que le lien entre la musique et les émotions est soit arbitraire, soit accidentel. Cependant, la possibilité d'un composant cognitif propositionnel (les paroles d'une chanson, l'action d'un opéra, le titre d'une œuvre…), l'individualisation des émotions par des caractéristiques constitutives ouvertes et non critérielles[4] — séquence structurée d'actions, traits de caractère, croyances, évènements — et enfin, la distinction entre le composant cognitif propositionnel d'une émotion et le composant cognitif simple d'une émotion, mettent à mal cette hypothèse : une œuvre musicale peut symboliser, sans l'aide de mots, les composants cognitifs d'une émotion[5]. Considérons par exemple quelques éléments caractéristiques de l'espoir : 1) recherche d'un état futur conçu comme plus plaisant que l'état précédent ou actuel, 2) tentative d'atteindre cet état futur, 3) incertitude de l'aboutissement, c'est-à-dire de l'état futur. La *10e Symphonie* de Chostakovitch exprime cette émotion comme suit : 1) présence d'un thème vivant et lumineux entouré des réminiscences d'un autre thème noir et obscur, 2) transformation des thèmes, et persistance du thème vivant et lumineux, 3) conclusion ambiguë de l'œuvre.

Une impossibilité de droit

Reste à examiner une dernière hypothèse en faveur de la négation de l'expression musicale des émotions : la musique ne doit pas exprimer des émotions. Cette conception s'articule autour de trois argumentations différentes et complémentaires. Le premier raisonnement[6] considère l'expression musicale, entendue au sens d'expression des émotions de l'artiste, comme un usage détourné des œuvres musicales : les sentiments de l'artiste sont privés et dépourvus d'histoire, alors que le propre de l'art — et donc de la musique — est d'avoir une histoire. Ainsi, l'expression musicale met en cause la nature des œuvres musicales : être une œuvre d'art.

A cela, on peut répondre tout d'abord, que l'argumentation atteint seulement la définition de l'art comme expression d'émotions et laisse plus ou moins intacte le projet d'une théorie de l'expression musicale. De plus, l'expression musicale des émotions peut être envisagée d'un point de vue non psychologique, en tant que forme de symbolisation. Enfin, il est possible de remettre en cause la théorie de l'émotion présupposée. Les émotions, loin d'être définies de manière ostensive et privée, ont une dimension collective essentielle : ce sont des dispositions humaines, i.e d'un type d'être immergé dans le monde et la société. L'intériorité de la vie émotionnelle est donc publique.

Cette analyse critique est-elle suffisante pour mettre à mal l'idée d'une impossibilité de droit de l'expression musicale des émotions ? Vraisemblablement, non. Deux autres arguments sont avancés[7] : puisque le propre de l'art (et de la musique) est d'être 1) appréhendé par une attitude désintéressée et 2) dépourvu de contenu (ou signification) extérieur, la musique ne doit pas exprimer — au sens 1) d'exciter et 2) de symboliser — des émotions. De là, découlent deux conséquences : la condamnation des réponses émotionnelles chez les auditeurs et l'affirmation du caractère inapproprié de toute description émotionnelle d'une œuvre musicale, la seule description correcte consistant en l'alternative : X est beau, X n'est pas beau. Cependant, ces deux raisonnements souffrent de faiblesses certaines : la confusion entre théorie de l'expression et définition de l'art, la réduction des émotions à des états mentaux privés, et l'impossibilité de maintenir le caractère non conceptuel du jugement esthétique.

L'EXPRESSION MUSICALE DES ÉMOTIONS

L'échec de la négation de l'expression musicale des émotions laisse place à l'option positive : les descriptions émotionnelles des œuvres musicales ne sont pas contradictoires ou inappropriées ; elles ont un contenu informatif essentiel au sens où elles nous apprennent quelque chose des œuvres considérées. Mais qu'entend-on par expression musicale des émotions ? Que signifie et qu'est-ce qui justifie l'attribution d'un prédicat émotionnel à une œuvre musicale ?

Expression de soi

L'expression musicale est le plus souvent expliquée de manière « biographique » : ce que l'œuvre musicale exprime c'est ce que ressent l'artiste lors de la composition de l'œuvre ; une œuvre musicale peut exprimer des émotions seulement de manière indirecte, via le compositeur. Ainsi, la description émotionnelle d'une œuvre musicale, loin d'être dépourvue de sens, toujours fausse ou inutile, constitue la meilleure compréhension de l'œuvre : puisque la fonction de l'œuvre musicale est d'être un médium pour l'expression des émotions du compositeur, alors seule la mise en évidence des émotions exprimées par le compositeur à travers l'œuvre s'avère importante[8].

Toutefois, le fait que des compositeurs tristes tendent à composer de la musique triste ou que des compositeurs joyeux tendent à composer de la musique joyeuse n'implique

2. Les propriétés expressives sont irréductibles aux propriétés physiques et qualitativement différentes.

3. Eduard Hanslick, *Du Beau dans la musique*, Paris, Bourgois, 1986.

4. Il n'est pas nécessaire lorsque l'on considère un passage musical comme exprimant l'espoir, que celui-ci possède tous les composants constitutifs de l'espoir. Cf. Peter Goldie, *The Emotion*, Oxford, Oxford UP, 2000.

5. Grégory Karl & Jenefer Robinson, « Shostakovitch's Tenth Symphony and the musical expression of cognitively complex emotions », in J. Robinson (éd.), *Music and Meaning*, p.154-178.

6. Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1993.

7. Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A.Philonenko, Paris, Vrin, 1993.

8. R.G Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford, Oxford UP, 1938.

pas que l'œuvre musicale soit l'expression de leur tristesse ou de leur joie. Par ailleurs, l'artiste peut échouer à exprimer ses émotions dans l'œuvre, d'où la nécessité de distinguer les propriétés expressives de l'œuvre musicale et la vie émotionnelle du compositeur. Enfin, si l'œuvre musicale est un pont entre les émotions supposées privées du compositeur et celles de l'auditeur, cette communication n'est jamais garantie : elle est au contraire impossible du fait de l'incommensurabilité des vocabulaires émotionnels privés.

Excitation des émotions

Une manière de sauver la théorie psychologique de l'expression musicale tout en évitant les difficultés précédentes, est de relier la musique et les émotions via l'auditeur : une œuvre musicale exprime l'émotion φ si et seulement si un auditeur approprié situé dans des conditions standards d'observation ressent à l'écoute de l'œuvre l'émotion φ. Cette conception psychologique de l'expression musicale comme excitation émotionnelle admet comme l'hypothèse précédente, le principe suivant : les termes émotionnels sont appliqués aux êtres humains doués de sensibilité. Mais à la différence de la théorie de l'expression de soi, les émotions considérées comme pertinentes pour la détermination du caractère expressif de l'œuvre musicale, ne sont pas celles du compositeur mais celles de l'auditeur. L'application d'un terme émotionnel à une œuvre musicale est en effet fondée sur le fait que cette œuvre réveille des sentiments similaires à ceux que nous pourrions ressentir si on était confronté à une personne exprimant cette émotion[9].

Le fait d'écouter une œuvre musicale cause un sentiment particulier, lequel cause la croyance que l'œuvre musicale exprime l'émotion correspondante. Les jugements expressifs impliquent un état mental non cognitif (un sentiment) causé par une perception, et qui cause lui-même la croyance exprimée dans le jugement. Les propriétés expressives sont des propriétés dispositionnelles particulières : une œuvre musicale est triste si elle possède une (ou plusieurs) propriété(s) primaire(s) qui la dispose à causer un certain type d'expérience émotionnelle. La connaissance de ces propriétés basiques qui sont la cause de nos sentiments, consiste en une investigation empirique à chaque fois réitérée : les lois de l'expression qui lient un groupe de propriétés basiques et un effet expressif diffèrent pour chaque œuvre musicale, du fait que chaque œuvre possède un ensemble différent de propriétés basiques.

La théorie de l'excitation est donc une théorie causale : ce qui justifie un jugement expressif du type « *Le Prélude n° 2 opus 28* de Chopin exprime la colère » est aussi ce qui cause ce jugement, c'est-à-dire l'expérience d'un sentiment non cognitif, composant affectif caractéristique d'une émotion φ. Cette théorie est articulée autour de trois propositions : 1) une œuvre musicale exprime telle émotion en vertu de l'excitation de cette émotion chez l'auditeur, 2) cette émotion est excitée chez l'auditeur du fait d'une (ou de plusieurs) propriété(s) de base de l'œuvre musicale, 3) cette émotion appropriée ressentie par l'auditeur cause la croyance que l'œuvre musicale est expressive.

Cette thèse a l'avantage de mettre l'accent sur les conditions de réception de l'œuvre musicale et notamment sur le rôle essentiel des réponses émotionnelles des auditeurs. Néanmoins, c'est une chose de dire que les émotions jouent un rôle crucial pour l'appréhension des propriétés expressives d'une œuvre, et c'en est une autre d'affirmer que l'expressivité d'une œuvre musicale est réductible aux sentiments de l'auditeur. En effet, cette théorie repose sur une conception problématique du lien entre sentiment et croyance : c'est le sentiment qui est supposé être la cause que telle œuvre musicale a la propriété expressive *p*. Or, il semble plus cohérent de dire à l'inverse, que telle œuvre musicale a la propriété expressive *p*, laquelle suppose pour être appréhendée une expérience émotionnelle ajustée φ. La thèse de l'expression musicale comme excitation aboutit donc à une conception subjectiviste des propriétés expressives du fait de la confusion entre l'objet de l'expérience *(p)* et l'expérience de l'objet (φ). Or, les propriétés expressives ne sont pas identiques aux réponses émotionnelles, sinon pourquoi admettre d'un côté que l'expérience d'un sentiment φ causée par une œuvre musicale fait que l'on croit que cette œuvre exprime *p*, et que d'un autre côté, l'expérience d'un sentiment φ causée par une drogue fait que l'on ne croit pas que la drogue exprime *p* ? La possibilité qu'une entité puisse éveiller des émotions sans être expressive met à mal la théorie psychologique de l'expression musicale comme excitation.

Exemplification métaphorique

Une stratégie cohérente pour rendre compte de l'expression musicale des émotions consiste à la considérer comme une forme de symbolisation : l'exemplification métaphorique[10], laquelle se distingue à la fois de la description[11] et de la représentation[12]. Pour fonctionner comme expression de l'émotion φ, un passage musical doit exemplifier métaphoriquement certaines caractéristiques de l'émotion φ, et référer à φ via ces caractéristiques[13]. La défense de cette option consistera à corréler deux aspects souvent séparés : la réalité des propriétés expressives et la dépendance épistémologique de l'œuvre musicale expressive par rapport aux réponses émotionnelles d'un auditeur hypothétique : une œuvre musicale OM exprime l'émotion φ si et seulement si 1) OM exemplifie métaphoriquement φ et 2) si OM est entendue comme exprimant φ par un auditeur hypothétique situé dans des conditions adéquates d'observation.

Une œuvre musicale expressive est un échantillon métaphorique : elle n'est pas littéralement triste mais elle peut l'être métaphoriquement, un déplacement par rapport à l'usage littéral du prédicat « triste » étant impliqué. La musique expressive ne dit rien ou peu à propos des objets, motifs, causes, circonstances caractéristiques d'un type d'émotion : elle ne couvre pas l'ensemble des aspects du type d'émotion symbolisée. Mais elle peut atteindre un degré de spécificité élevé lequel est fonction des conséquences de modifications infimes du symbole : elle a une expression spécifique si le plus petit changement (au niveau des propriétés constitutives de l'œuvre) modifie ses propriétés expressives, et générale si un changement plus ou moins grand n'altère pas sa signification. D'où la valeur cognitive possible de la musique expressive : elle peut livrer des vérités significatives[14].

La description métaphorique émotionnelle d'une œuvre musicale n'est ni ambiguë, ni vague, ni dépourvue de valeur de vérité : elle est guidée par l'usage littéral des termes émotionnels. Ainsi, le jugement expressif « L'Allegro molto du *Concerto pour clavecin et orchestre* de Poulenc exprime la gaieté » est vrai si cette œuvre possède réellement la propriété expressive attribuée, c'est-à-dire si elle est métaphoriquement gaie. Les énoncés émotionnels peuvent être objectivement vrais et ce qui les rend vrais, ce sont des propriétés expressives.

Les propriétés expressives sont possédées par les œuvres musicales auxquelles on les attribue correctement. Elles sont irréductibles aux propriétés physiques[15]. En effet, les

9. Derek Matravers, *Art and Emotion*, New York, Oxford UP, 1998.

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

11. La musique ne « parle » pas. L'échec de la tentative par Deryk Cooke pour formuler un lexique musical universel expressif en est une confirmation.

12. Il n'y a pas que les œuvres représentationnelles qui sont symboliques ; ce qui ne dénote pas peut référer.

13. Goodman, *Langages de l'Art*, trad. J. Morizot, Nîmes, Chambon, 1990, p.125.

14. E.M Zemach, *La beauté réelle*, trad. S. Réhault, Rennes, PUR, 2005, p.302.

15. L'irréductibilité des propriétés expressives n'implique pas l'absence de tout rapport entre les propriétés expressives et les propriétés de base (physiques, structurelles, contextuelles, etc.) de l'œuvre. Elles en dépendent ontologiquement : il n'y a pas de propriétés expressives sans propriétés de base.

16. Ils ont un contenu propositionnel et donc des conditions de vérité.

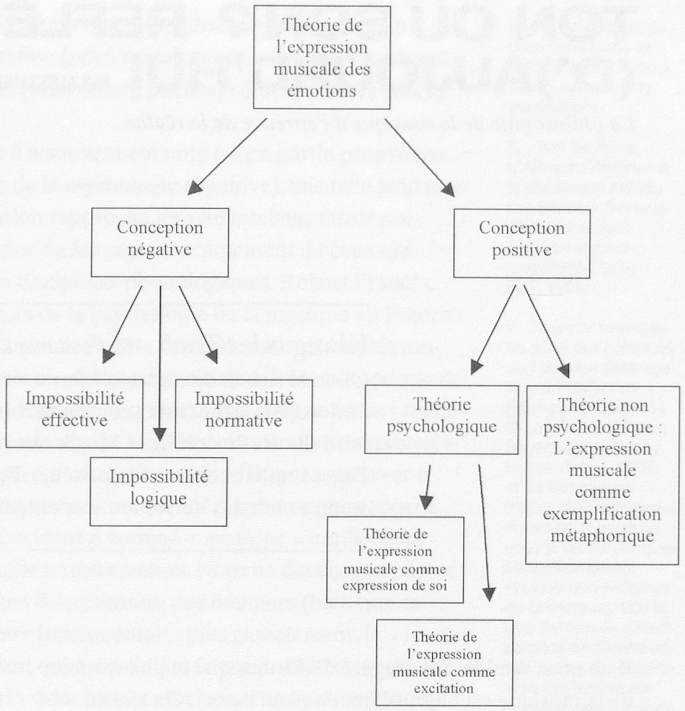
17. Deux jugements expressifs contradictoires (« Cette œuvre exprime l'espoir », « Cette œuvre n'exprime pas l'espoir ») ne peuvent être tous les deux vrais.

18. Elles rendent compte d'un point de vue sémantique de l'applicabilité des termes émotionnels, mais aussi des phénomènes épistémologiques comme l'identification ou la classification des œuvres musicales, et enfin dans le domaine ontologique de la ressemblance objective entre deux œuvres exprimant une émotion identique.

descriptions émotionnelles ont un apport conceptuel spécifique : si l'on remplace un prédicat émotionnel par un prédicat physique ou structurel, la signification du premier n'est pas conservée. De plus, il n'existe pas de conditions physico-phénoménales suffisantes pour l'attribution d'une propriété expressive : il n'y a pas de règles en vertu desquelles la présence de certains traits physiques cause nécessairement la possession d'une propriété expressive. Ainsi, une même analyse globale des propriétés de base des premières mesures de la *Sonatine* de Kulhau et du *Concerto n° 21* de Mozart peut être donnée : tonalité do majeur, carrure classique, thème économique *(do-mi-sol)*, enchaînement harmonique autour des fonctions de tonique et de dominante. Pourtant, ces deux œuvres diffèrent du point de vue expressif : alors que la *Sonatine* a un début charmant et doux, le *Concerto* commence de manière majestueuse, assurée et solennelle. Le réalisme esthétique en faveur de la réalité des propriétés expressives est une conception cohérente en ce qu'il rend compte de la fonction descriptive des jugements expressifs[16], de leur normativité[17], du rôle explicatif irremplaçable joué par les propriétés expressives[18].

Par contre, les propriétés expressives sont relationnelles (et non intrinsèques) : elles ne peuvent transcender nos capacités de reconnaissance. Une œuvre musicale possède une propriété expressive *p*, si l'œuvre musicale est entendue comme possédant *p* par un auditeur hypothétique situé dans des conditions adéquates d'observation. Ces conditions épistémiques (ensemble de concepts, jeux de langage, modèles de perception, bagage culturel, tissu de croyances, dispositions émotionnelles, etc.) garantissent la perception correcte de l'œuvre. Le fait pour une œuvre musicale d'être telle qu'elle est entendue comme étant triste est indépendant du fait qu'elle soit entendue comme triste à quelqu'un à une occasion particulière : la connexion conceptuelle entre la propriété d'exprimer la tristesse et d'être appréhendé comme triste n'implique pas la réduction de la propriété expressive à l'expérience elle-même[19]. L'approche relationnelle des propriétés expressives a ainsi l'avantage d'expliquer qu'une réaction émotionnelle de tristesse, fondée rationnellement sur la perception de la caractéristique expressive de tristesse de l'œuvre musicale, puisse être considérée comme une forme de connaissance à part entière du fait que cette œuvre musicale exprime la tristesse.

L'identification d'une œuvre musicale expressive est à la base une affaire de perception, de sensibilité aux aspects spécifiques de l'œuvre : elle n'est pas de type déductif (application de règles générales à des cas particuliers). Un jugement approprié dans tel ou tel cas particulier peut servir d'arrière-plan pour d'autres jugements, mais non de principe général valant quelques soient les circonstances. La perception, entendue au sens de perception aspectuelle[20], inclut les réponses émotionnelles : les émotions ajustées signifient les propriétés expressives de l'œuvre considérée. Les émotions constituent un mode propre de la compréhension de l'expression musicale. Loin d'être a-rationnelles, elles font l'objet d'une évaluation : juger que l'émotion φ est ajustée, c'est approuver cette émotion laquelle présente de manière adéquate son objet comme ayant telle propriété expressive. Le fait que je ressente un plaisir calme et délicat à l'écoute de l'Aria des *Variations Goldberg* de Bach, est approprié : cette émotion est liée logiquement au fait que cette œuvre musicale exemplifie métaphoriquement une forme de sérénité douce et profonde. La détermination du degré d'ajustement de l'expérience émotionnelle se fait à travers une comparaison entre la réponse actuelle de tel auditeur par rapport à telle œuvre expressive et les réponses émotionnelles adéquates attendues (au sens de liées logiquement) par l'œuvre.



Vision synoptique

La capacité d'être ému de manière appropriée se distingue donc à la fois de la sentimentalité (ou larmes de crocodile) et de l'insensibilité (ou cœurs secs) : c'est une vertu épistémologique, un juste milieu entre deux vices par excès et par défaut. Le sens esthétique consiste notamment en l'aptitude à avoir des émotions ajustées.

CONCLUSION

L'hypothèse descriptiviste selon laquelle les jugements expressifs possèdent des conditions de vérité est articulée à une version modérée et non réductionniste du réalisme au sujet des propriétés expressives. L'option défendue ici peut être résumée ainsi :

1. La valeur de vérité des énoncés expressifs dépend de la possession ou non de la propriété expressive attribuée à l'œuvre musicale considérée. L'opposition arbitraire supposée par l'anti-réalisme entre discours esthétique et scientifique est ainsi évitée[21].
2. Les propriétés expressives sont réelles. Elles ne sont pas réductibles aux propriétés physiques de l'œuvre, bien qu'elles en dépendent ontologiquement. Les énoncés émotionnels, s'ils sont vrais, réfèrent aux propriétés expressives de l'œuvre musicale considérée.
3. Les propriétés expressives sont relationnelles : elles supposent certaines capacités de reconnaissance, et notamment des émotions ajustées. Les émotions esthétiques sont une manière de comprendre l'expressivité musicale.

De là découle l'idée selon laquelle la musique participe de l'éducation sentimentale, et par là de la connaissance de la nature humaine[22]. L'éducation des sentiments par la musique est double : nous apprenons en portant attention au développement émotionnel d'une œuvre musicale expressive et en répondant émotionnellement (comprendre avec émotion) aux propriétés expressives.

19. L'objectivité forte (indépendance à l'égard de toute réaction de sujets) se distingue de l'objectivité faible (indépendance à l'égard des réactions particulières de sujets. Cf. John McDowell, « Valeurs et qualités secondes », p. 200, in R. Ogien, *Le réalisme moral*, Paris, PUF, 1999, p. 247-271.

20. La perception aspectuelle est une perception authentique mais la logique de cette activité comprend l'idée d'un espace grammatical propre aux saisies conceptuelles. Cf. Wittgenstein, *Etudes préparatoires à la deuxième partie des Recherches philosophiques*, trad. G. Granel, TER, 1985, § 433-435.

21. Selon l'antiréalisme esthétique, la meilleure explication des divergences ou convergences des jugements expressifs peut faire l'économie de l'existence des propriétés expressives

22. Jenefer Robinson, *Deeper than Reason*, Oxford, Oxford UP, 2005, chap.6.