



HAL
open science

L'ÉMOTION : VECTEUR DE CONCEPTIONS ESTHÉTIQUES, THÉORIQUES ET PRATIQUES EN MUSIQUE

Sylvaine Martin de Guise

► **To cite this version:**

Sylvaine Martin de Guise. L'ÉMOTION : VECTEUR DE CONCEPTIONS ESTHÉTIQUES, THÉORIQUES ET PRATIQUES EN MUSIQUE. L'Harmattan, 2015. hal-02944534

HAL Id: hal-02944534

<https://hal.science/hal-02944534>

Submitted on 25 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*L'ÉMOTION : VECTEUR DE CONCEPTIONS ESTHÉTIQUES,
THÉORIQUES ET PRATIQUES EN MUSIQUE*

Sylvaine MARTIN DE GUISE

Lorsque l'on parle d'« émotion en musique », ce qui est évoqué est généralement la réaction émotive ressentie à l'écoute d'une mélodie ou d'un ensemble sonore organisé pour plaire, c'est-à-dire une composition musicale qui a fonction de séduire et d'intéresser son auditoire.

Cependant nous savons que c'est une question de goût car la même mélodie n'atteint pas nécessairement et de manière semblable tout le monde, qu'elle n'est pas comprise de la même façon par chacun, qu'elle peut même être parfaitement insignifiante sinon déplaisante pour certains. Pourtant, nous serons automatiquement à l'écoute de cet événement musical et différemment ému par lui.

L'émotion causée par la musique est donc une réaction instantanée, quasi épidermique de l'effet sonore sur l'individu. Nous assimilons d'abord cette réaction émotive à l'impact que la manifestation musicale produit sur nous, provoquant en réponse un jugement de valeur sur la qualité de ce qu'on vient d'entendre.

Imaginons à présent que, tel le compositeur, nous devons placer cette émotion en amont d'un événement sonore à élaborer, que pour ce faire nous cherchions justement à ressentir une émotion particulière en rappelant à la mémoire les bribes d'une mélodie ou d'un air entendu autrefois... et nous nous trouvons aussitôt à chercher dans nos souvenirs les accents des timbres qui ont exercé sur nous un attrait particulier, les pulsations rythmiques qui ont captivé notre esprit et tout autres composantes sonores qui sont significatives pour nous, personnellement.

Nous découvrons alors que cette émotion peut être diffuse, comme antérieure, originaire de temps immémoriaux pour chacun d'entre nous, c'est-à-dire une émotion née dès la petite enfance, et que

sa réminiscence prend sa source dans les expériences faites à l'aube de notre existence.

Émotion musicale individuelle mais aussi collective

Cette émotion musicale personnelle est aussi façonnée par notre histoire culturelle. En effet, nos rites sociaux et leurs airs emblématiques, la création des musiques folkloriques, classiques ou populaires, constituent notre patrimoine musical et sert de référence nous permettant de comparer notre culture musicale à celle d'autres sociétés.

À cet égard, nous éprouvons aussi de l'émotion lorsqu'il s'agit d'apprécier ces musiques venues d'ailleurs, c'est-à-dire de cultures extra-européennes. Cependant notre perception et notre compréhension sont généralement inappropriées ou inadéquates parce que nous ne possédons pas les clés des interprétations. De plus, nos connaissances issues de l'étude de notre propre patrimoine musical commencent par biaiser – quand elles n'éloignent pas! – le sens et les significations sous-jacents des musiques étrangères.

Or, même si le mot « musique » n'existe pas dans toutes les langues, l'existence d'un monde sonore lié à la culture est universellement reconnu et toutes ces cultures ont en commun l'émotion originelle qui suscite la pratique de l'art musical, en renforce l'imaginaire, le forge et l'interprète en exprimant constamment des jugements de valeur.

La première émotion artistique et le geste fondateur à la base de la création artistique

De prime abord, toute expression artistique – musicale, théâtrale, de danse, de peinture... – fait surgir une émotion en soi qui va nous aider, en tant que créateur, à poser notre premier geste artistique.

L'enfant qui veut jouer d'un instrument, le peintre débutant qui pose ses premières touches de pinceau sur une toile, va prendre un risque, qui l'intimide, mais qui sera capital pour la suite de sa découverte du monde de l'art et qui suscitera une émotion fondamentale, un sentiment, qu'il cherchera toujours à retrouver par la suite.

De même que, en ayant l'audace de se faire plaisir en jouant un air sur sa flûte ou en regardant l'espace sur sa toile, l'artiste organise d'ores et déjà un univers de règles et de principes pour continuer sa propre formation. Il n'est pas encore au fait de tous les principes de fonctionnement et théories de son art, tels qu'ils sont enseignés dans les écoles, mais il a l'intuition d'une façon de faire, portée par son émotion, et son désir d'organisation de son propre apprentissage lui fait créer des techniques personnelles qu'il confrontera éventuellement aux techniques généralisées dans les écoles.

Cette émotion initiale va le guider désormais tout le temps. Grâce à elle, il fait ses choix dans la variété d'apprentissages qui lui sont proposés dans divers établissements d'enseignement de son art. L'artiste en devenir fait ainsi l'expérience de confronter ses idées – esthétiques, théoriques, pratiques – à celles de professeurs et de collègues qui acceptent de les partager avec lui ou de les critiquer.

Cette émotion primitive qui l'a conduit à s'intéresser à son sujet, qui ne peut être subordonnée à aucun diktat, exprime la personnalité profonde de l'artiste. À partir de là, on constate que s'installe un dialogue entre l'artiste et l'institution culturelle qui a pour rôle de l'accompagne et a aussi pour obligation de respecter et de conserver le premier souffle de cet émoi chez son protégé.

C'est cette émotion universelle face à l'expression sonore – à la fois origine et conséquence du faire et du savoir musical – que nous allons étudier ici. Nous le ferons souvent du point de vue du compositeur parce que ce dernier doit ressentir constamment cette émotion fondamentale face au monde sonore qu'il veut créer et que pour ce faire il doit faire appel à sa mémoire affective.

De l'émotion au langage musical

Il y a deux façons de regarder la création musicale en Occident : soit on la voit « comme une discipline abstraite fondée sur les

nombres, soit comme une expérience affective et morale »¹ et il y va-et-vient entre ces deux approches du fait musical.

De fait, en composition musicale contemporaine on reproche souvent à cette musique d'être par trop « abstraite » et de ne pas tenir compte des sentiments ou des émotions. D'être une musique purement intellectuelle qui fait fi des habitudes d'écoute du mélomane lambda ordinaire. On aura beau répéter à satiété que toute musique de son temps était contemporaine et qu'elle n'était pas nécessairement facile d'accès à son époque, que c'est à force de la fréquenter ou de l'entendre qu'elle est entrée dans les mœurs, les *aficionados* ne sont pas convaincus.

Par conséquent, la musique contemporaine est d'abord une musique fondée sur les nombres qui un peu plus tard devient affective et morale. Par exemple, il est reconnu que beaucoup de musiques de film aujourd'hui rappellent à chacun la musique contemporaine d'hier qui alors lui semblait étrangère. Dorénavant, on accepte cette même musique, mais placée dans le contexte du cinéma. Cela signifie-t-il qu'il faille apprendre à aimer la musique ou bien est-elle donnée à aimer spontanément ?

C'est que les problèmes posés par le rôle de l'émotion en musique ne constituent qu'un aspect d'une question beaucoup plus large, qui intéresse aussi bien les psychologues que les philosophes et les spécialistes de neurosciences et de sciences cognitives : qu'est qui est premier dans l'expérience humaine, le cognitif ou l'affectif ?²

On comprend que la musique fait partie des apprentissages au même titre que la danse, les mathématiques, la littérature, etc. Qu'à ce titre l'émotion et le plaisir de la pratique musicale naissent et grandissent au fur et à mesure qu'on pénètre davantage dans l'acquisition de cette connaissance. Par exemple, les interprètes de musique abordent une œuvre sans trop la connaître, mais c'est en la pratiquant qu'ils découvrent le plaisir de l'exécuter. C'est donc que l'émotion naît

¹ MOLINO Jean, NATTIEZ Jean-Jacques, « Typologies et universaux », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. V, L'unité de la musique*, Paris, Actes Sud, 2007, p. 338-396.

² *Ibid.*, p. 372.

aussi de l'expérimentation d'un sujet – qui n'est pas inné mais que l'on acquiert.

Par ailleurs, autrefois, en psychologie traditionnelle, on considérait les sentiments comme des états stables qui soutiennent l'action, tandis que les émotions, au contraire, venaient dérégler et brouiller la perception objective en éloignant la solution rationnelle adéquate. « Or on s'est aperçu qu'il s'agissait d'une conception partielle et partielle, reposant sur un rationalisme étroit et fondée sur ce qu'on a pu qualifier d'"erreur de Descartes"³ »⁴.

Le compositeur d'aujourd'hui comme d'hier ne cherche pas à éviter ses émotions en composant, bien au contraire, cependant il doit élaborer et construire une œuvre cohérente, rationnelle, pouvant soutenir l'attention, qui suscite une émotion, mais qui n'est pas nécessairement l'émotion habituelle. Au fur et à mesure de l'élaboration de sa pièce, le compositeur doit créer une surprise pour lui-même, grâce aux sonorités qu'il développe afin qu'une sorte de charme opère et qu'il puisse considérer sa création musicale comme aboutie à la fin du processus. L'émotion est au rendez-vous à chaque instant.

Les émotions ne viennent pas colorer après coup une connaissance d'abord objective et rationnelle du monde : tous les stimuli que nous recevons sont associés, de façon intrinsèques à des affects qui prennent en charge ce que l'on peut appeler une précatégorisation des stimuli qui oriente et facilite leur identification. C'est pourquoi on tend même à voir dans l'affect un facteur essentiel dans la prise de décision⁵.

On assiste ici à l'esquisse originale du geste musical du compositeur : ce dernier fait une première catégorisation des éléments sonores qui se présentent à lui et à chaque nouvelle décision, l'ébauche de la composition se précise.

Expériences du monde sonore du nouveau-né

³ DAMASIO Antonio, *Descartes'Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, New-York, Putnam 1994; rééd., Londres, Penguin, 2005; trad. fr., *L'Erreur de Descartes ; la raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 1995, rééd. 2000.

⁴ MOLINO Jean, NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 373.

⁵ BERTHOZ Alain, *La Décision*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 373.

Il semble que cette mise en place d'être à l'écoute de soi, de son émotion, pour orienter son geste de compositeur, ou de musicien interprète, soit une attitude qui puise sa source dès la petite enfance. En effet, bien avant le début du langage, le tout jeune enfant est baigné dans un univers musical et rythmique, « un monde de sons et de mouvements qu'ils [le nouveau-né et le jeune enfant] ne comprennent pas tous mais auxquels ils s'adaptent progressivement »⁶.

Cependant le sens de cette émotion n'est complètement achevé que lorsque le jeune enfant le partage avec sa mère. L'émotion ne serait pas significative si elle n'était pas reconnue en même temps par un être proche, qui peut être sa mère. L'émotion première appelle par conséquent une reconnaissance par un autre, sinon elle reste probablement singulière, incompréhensible et énigmatique.

C'est avant tout dans les rapports entre mère et enfant, entre leurs gestes et leurs voix, que se produit une espèce d'accordage affectif qui les fait entrer en résonance émotionnelle par l'intermédiaire d'une expérience de communication qui est en même temps motrice, cognitive et affective⁷.

Le sens partagé de cette émotion chez le nouveau-né avec sa mère exprime le besoin d'être nourri par elle et d'être protégé. C'est donc une première action qui est souhaitée, un embryon d'histoire qui raconte l'enfant disant, « Maman, nourris-moi, prends-moi dans tes bras ».

Selon le psychologue Daniel Stern, la motivation orientée vers un but – désir de nourriture ou interaction avec la mère – crée une trajectoire dramatisée de tension-crise-résolution corrélée à un « tracé subjectif des crêtes et des creux d'excitation, de suspense et de plaisir » qui constitue une véritable « trame temporelle de sentiment »⁸

Cette toute petite histoire possède déjà des accents, des dynamiques, des rythmes, des accélérations comme des décélérations, et

⁶ MOLINO Jean, NATTIEZ Jean-Jacques, « Typologies et universaux », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. V, L'unité de la musique*, Paris, Actes Sud, 2007, p. 338-396.

⁷ MOLINO Jean, NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 373.

⁸ STERN Daniel, *The Motherhood Constellation*, New-York, Basic Books, 1995, trad. fr., 1997, p. 113-126, *op. cit.*, p.373.

révèle finalement un véritable suspense. Ce récit qui appartient à l'enfant vis-à-vis de sa mère constitue une expérience dite « proto-narrative ». C'est-à-dire qu'il a une durée, donc qu'il possède une trajectoire, laquelle compose une sorte de contour qui remplace la narration. Ces expériences « proto-narratives » (les contours de la musique qui ne sont pas une narration en tant que telle, mais qui s'y apparentent) « sont très proches de celles qui construisent l'expérience de la musique »⁹.

Il y a aussi chez le nouveau-né reconnaissance de l'environnement sonore, et de sa propre réaction vocale et physique (remuement du corps) avec lui. Commence alors un discernement des sons environnants et des caractéristiques qui les distinguent, l'écoute de sa propre voix et des bruits de son propre corps qui font naître automatiquement une curiosité et un jugement de valeur. Ainsi il y a association à cette histoire d'un accompagnement sonore que l'enfant choisit plus ou moins : la force de sa voix en réponse à ce qu'il entend et ressent, la quête d'une intervention de sa mère qu'il presse plus ou moins, provoquant des réactions progressivement prévisibles par lui, et ainsi de suite. Cela devient le début d'une sorte de composition, non seulement du récit, mais de la sonorité de ce récit, et par conséquent l'embryon d'une composition sonore. Le sens du récit est dès lors agrémenté de sonorités et le choix des sonorités vient d'entrer dans la ronde. Parce qu'il y a la possibilité relative de choix des sonorités, qu'il y a l'expression d'un jugement de valeur, c'est l'attitude du compositeur, ou de l'interprète, qui est en place.

Il existe donc une protosémantique rythmo-affective qui est sinon strictement première par rapport à la sémantique cognitive, du moins inséparable d'elle : avant même d'être complètement identifiés, le timbre d'une voix, le son d'un instrument, une simple phrase musicale sont immédiatement dotés d'une aura affective qui constitue déjà un jugement de valeur¹⁰.

Expériences sonores par un adulte

⁹ STERN Daniel, « Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né: quelques réflexions concernant la musique », dans *Le Temps et la Forme*, E. Darbellay (éd.), Genève, Droz, 2012, p. 167-183, ici, p. 183.

¹⁰ MOLINO Jean, NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 373.

Nous venons de décrire ce qui peut provoquer l'émotion musicale chez un nouveau-né. Qu'en devient-il chez l'adulte.

L'adulte est naturellement le prolongement de l'enfant. Ainsi il continue de juger les sonorités qu'il entend, de distinguer (ou ignorer) celles qui lui plaisent ou lui déplaisent, de les combiner ou de défaire cette combinaison au gré de ses envies. L'aptitude développée quand il était nourrisson n'a fait que se conforter tout en contribuant à affermir ses autres capacités d'apprentissage. En mathématiques, par exemple, apprendre à compter est souvent accompagné d'appuis extérieurs tels que la chansonnette et l'illustration visuelle.

C'est là qu'on comprend que les différents appuis, sonores, visuels, linguistiques, qui servent aux apprentissages sont d'une redoutable efficacité lorsqu'ils sont réunis. Qu'ils sont autant d'automatismes qui ont été mis en place dès le plus bas âge, en étant associés et pratiqués en même temps et à la même époque, et qu'ils sont désormais apparentés. Il est reconnu que pour beaucoup de cultures les expressions sonores, visuelles et langagières ne sont jamais séparées.

Dans le cas du nourrisson, on remarque déjà, d'une part, que des sonorités complexes sont combinées (voix de la mère et du nourrisson originels), additionnées (l'environnement sonore qui accompagne le duo), et, d'autre part, que ce champ musical fait partie d'une plus grande sphère qui est composée d'images et qui est portée par une histoire. Ce modèle ne varie pas vraiment et c'est notre façon d'expérimenter le monde sonore : on prête l'écoute à une pièce musicale, mais on ne peut pas l'abstraire de son contexte environnemental (concert dans un auditorium, représentation en plein air, diffusion à la radio, etc.).

Cette façon d'expérimenter le monde sonore et la musique, expérimentation raffinée, commencée dès le plus jeune âge et qui se poursuit à l'âge adulte, se vérifie dans toutes les cultures du monde.

Y-a-t-il une "musique pure" qui produirait une "émotion pure" musicale ?

Le mélange des sonorités musicales et de l'univers environnemental est permanent et aucune distinction des deux sphères, musicale

et environnementale, ne s'impose. Par univers environnemental on entend tout ce qui interagit avec le monde sonore et qui n'est pas seulement musical (voix parlée, images, bruits, impressions visuelles, odeurs, etc.).

Pourtant il y a eu une période dans l'histoire de la musique occidentale où on a opposé la notion de « musique pure », ou « musique absolue », pouvant susciter une émotion pure, musique et émotion uniquement reliées au monde instrumental ou au vocal « sans parole », à celle de musique dite « à programme », c'est-à-dire la musique mâtinée d'autres interventions poétiques que musicales comme la littérature et l'art pictural, qui engendrait, elle, une émotion diffuse ou complexifiée.

À la fin du XVIIIe siècle, avec la montée en puissance de la musique dite absolue et l'avènement de « l'âge de la symphonie » (incarnés avec force par Beethoven, bien que Wagner soit à l'origine du terme de « musique absolue »), les théoriciens trouvèrent fructueux de commencer leur questionnement à propos du concept de musique par une description de la musique purement instrumentale (Dalhaus, 1978¹¹). Ils ne devaient plus établir la signification musicale en mettant simplement en évidence les dépendances ou les relations étroites entre la musique et les autres arts car cette dernière, affirmaient-ils, possédait un statut libre et indépendant¹².

Ainsi, la musique pure désignait à la fin du XVIIIe siècle la musique uniquement instrumentale, dont l'évolution dans le temps était due à ses seules règles de composition tandis que la musique à programme était celle dont l'argument reposait en partie sur des paroles, des pas de danse ou un scénario visuel, et dont l'évolution était assujettie au sens poétique tout en suivant des règles musicales.

E.T.A. Hoffmann écrivait ainsi en 1813: « Lorsqu'on parle de la musique comme d'un art autonome, on ne devrait jamais penser qu'à la seule musique instrumentale, qui méprisant toute aide et toute ingérence d'un autre art (la poésie), exprime avec une pureté sans mélange cette quintessence de l'art qui n'appartient qu'à elle. Elle est le plus romantique des arts; on pourrait presque affirmer qu'elle

¹¹ DALHAUS Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, Cassel, Bärenreiter Verlag; trad.fr., *L'Idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, Genève, Contrechamps, 1997.

¹² GOEHR Lydia, « Le concept de musique en Europe », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. V, L'unité de la musique*, Paris, Actes Sud, 2007, op. cit. p. 455-474.

seule est véritablement romantique, car l'infini seul est son objet¹³ ». (1960, in trad. fr., 1985, p. 38)¹⁴.

Or, nous pensons que la « musique pure », comme notion occidentale, est une sorte d'idéalisation, de *paradis perdu* de la musique *existant seule pour et par elle-même*, parce que les sonorités, en réalité, sont originellement complexes et chamarrées d'imperfections sonores inévitables que l'environnement cité plus haut procure. Et qu'ainsi l'émotion due à cette musique n'est jamais pure, qu'elle ne peut pas renvoyer qu'à elle-même, parce qu'elle a un objet extérieur à elle-même.

Par conséquent, notre définition ici de la « musique pure » est qu'elle serait l'extraction de la musique de son contexte global, puis l'abstraction, d'abord sonore, de tout ce qui n'appartient pas au champ musical, c'est-à-dire les bruits de l'environnement, ensuite de tout appui extérieur à la musique, par exemple un texte, une narration ou toute représentation. Dès lors nous réfutons l'idée d'une musique pure, suscitant une émotion tout aussi pure, et adoptons le point de vue de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez:

Il faut ici abandonner la perspective « provinciale » et ethnocentrique qui nous fait voir dans la musique pure la vérité enfin révélée de toute la musique. Car on est alors tenté de lui associer ce qui serait une émotion elle-même pure, du genre de celle que définit Peter Kivy¹⁵ n'ayant comme objet que la musique elle-même ; elle se fonde sur la conviction que la musique est belle et qu'elle produit un sentiment spécifique, l'espèce d'exaltation admirative qu'éveille la beauté¹⁶.

Enfin, la musique fait souvent partie d'un ensemble qui l'incorpore : elle peut accompagner d'autres expressions artistiques, telles que la danse, les paroles et les spectacles, mais aussi être presque fu-

¹³ HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, 1960: « Beethovens Instrumentalmusik », in *Fantasie und Nachtstücke*, W. Muller-Seidel (éd.), Munich, Winkler, p. 41-48; trad. fr., *Écrits sur la musique*, Lausanne, l'Age d'homme, 1985, p. 38-51.

¹⁴ GOEHR Lydia, « Le concept de musique en Europe », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V, *L'unité de la musique*, Paris, Actes Sud, 2007, *op. cit.* p. 461.

¹⁵ KIVY Peter, *An Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 2002, p. 125-134.

¹⁶ MOLINO Jean, NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 373.

sionnée à d'autres expressions artistiques. Il devient alors compliqué de discerner quelle part joue la musique elle-même dans l'émotion qu'on dit musicale.

Les phases de l'émotion que sont les émotions primaires et les émotions secondaires

Qui plus est, il apparaît que l'émotion ne soit pas d'un seul tenant. Qu'il y a des phases de l'émotion qui peuvent être dégagées dans le processus émotionnel. Ainsi le spécialiste Antonio Damasio isole les émotions dites primaires des émotions dites secondaires :

Sur la base d'émotions primaires, innées, qui déclenchent immédiatement et inconsciemment des réactions physiologiques caractéristiques, se construisent des émotions secondaires qui reposent sur les liens progressivement établis entre ces émotions primaires et les différentes catégories d'objets et de situations que présente l'expérience¹⁷.

Cette articulation entre émotions primaires et émotions secondaires dans le processus émotionnel possède une certaine similarité avec le processus de la composition musicale.

Pour le compositeur, avant de commencer la composition d'une pièce, la première réalité, ou première étape, est qu'il doit être touché par la sonorité qu'il entend intérieurement, qu'il imagine et qu'il veut écrire. Il veut ressentir une émotion qui pourra chercher dans sa mémoire d'autres sonorités qui seront porteuses de la première, et qui créeront chez lui une possibilité d'intellectualisation. La seconde étape est d'établir le positionnement des objets qui rendront possible cette création de la pièce : le choix d'instruments musicaux, des espaces sonores (forme de l'œuvre, durée des parties, etc.) et d'un contexte, tout en continuant d'éprouver l'émotion initiale, et de développer des relations entre ces objets qui peuvent évoquer instantanément l'émotion originelle durant toute la durée de l'œuvre.

Le commentaire de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez concernant les émotions primaires et secondaires s'adapte parfaitement à cette explication du processus compositionnel : « on comprend alors

¹⁷ DAMASIO Antonio, *Descartes'Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, New-York, Putnam 1994; rééd., Londres, Penguin, 2005; trad. fr., *L'Erreur de Descartes ; la raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 1995, rééd. 2000. *op. cit.*, p. 374.

que les affects humains soient des phénomènes complexes dans lesquels interviennent tous les éléments d'une culture réfractés dans une histoire personnelle »¹⁸.

Quelle est la relation entre l'œuvre musicale et l'émotion

La musique elle-même ne jouerait-elle aucun rôle dans ces émotions globales ?¹⁹

On peut se demander si les œuvres musicales elles-mêmes ne participent pas, dans l'émotion singulière qu'elles dégagent, de la même division binaire du processus émotif et, si c'est le cas, comment opèrent-elles.

Nous savons que les pièces musicales sont puissamment évocatrices d'autres musiques, d'autres époques et qu'elles contiennent des îlots serrés de sémantiques dont les compositeurs se servent abondamment pour écrire. Johannes Brahms s'inspirant des airs des musiques populaires allemands pour ses thèmes symphoniques, Béla Bartók utilisant des mélodies inédites du patrimoine musical hongrois, sont des exemples éloquentes de la curiosité naturelle des compositeurs pour trouver dans les sources musicales traditionnelles des sujets de composition modernes parce que constamment renouvelés par le génie naturel des regroupements collectifs.

Ainsi, au-dessus de l'articulation émotions primaires-émotions secondaires qui expriment la dynamique inhérente au processus émotif, il est possible d'imaginer un autre champ émotionnel, relatif aux créations musicales elles-mêmes.

Dans le cadre de la philosophie analytique où est posée la question de la relation entre l'œuvre musicale et l'émotion²⁰, les perspectives de Suzanne Langer ou de Peter Kivy abordant cette problématique, sont celles qui nous apparaissent se rapprocher le plus du processus émotionnel.

¹⁸ MOLINO Jean, NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p.374.

¹⁹ *Ibid.*, p. 374.

²⁰ ROBINSON Jenefer, « The emotions in Art », dans *The Blackwell Guide to Aesthetics*, P. Kivy (ed.), Oxford, Blackwell, 2004, p. 174-192.

Elles sont relevées ainsi par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez :

[..O]u dans la théorie des « contours » de Peter Kivy²¹ : comme le montrent les premières expériences rythmo-affectives du nouveau-né, la musique, organisation dynamique du temps, entre en résonance avec les formes générales des affects humains. C'est ce qui explique à la fois la puissance de ses effets et leur relative indétermination : elle constitue bien, selon la formule de Suzanne Langer, un « unconsummated symbol » - un « symbole inachevé »²², ou plutôt un système dont les significations plongent leurs racines en deçà du symbolique proprement dit, dans l'activité même du corps et dans les premières formes que prennent les relations affectives avec les autres²³.

Rappelons que dans la théorie des contours, Peter Kivy souligne le caractère singulier et habile de la mélodie primitive embryonnaire (comme les sonorités mélodiques reconnues par le nouveau-né) qui est d'être une ligne floue. Cette relative indétermination permet d'incorporer sensiblement de petits incidents rythmiques subtils et de poursuivre une direction qui peut soutenir ainsi une véritable intention dramatique.

Tandis que Suzanne Langer, lorsqu'elle parle de la musique comme d'un « *unconsummated symbol* », montre que l'œuvre musicale renoue toujours avec les premières impressions musicales apparues au nouveau-né, au contact de la mère, qui sont autant d'aspects sonores, associés à des images indistinctes et à des cohabitations et alternances d'intérieurs / extérieurs cadencés qui poursuivent ensemble une histoire élémentaire.

Enfin, par analogie avec les phases du processus émotif décrit par Antonio Damasio, déplaçons quelques mots du vocabulaire : les œuvres musicales, qui contiennent des émotions reliées à leurs constructions personnelles, par un phénomène de rappel, installent un deuxième réseau d'émotions reliées à des œuvres antérieures ou ac-

²¹ KIVY Peter, *op. cit.*

²² LANGER Suzanne, *Philosophy in a New Key*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1957, p. 240.

²³ MOLINO Jean, NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 375.

tuelles et un troisième réseau d'émotions relié à la situation et contexte où ces œuvres sont interprétées.

Les renvois en musique, le langage et le métalangage

Il est mentionné plus haut le pouvoir inhérent et immensément évocateur des œuvres musicales. Leonard B. Meyer et Jean-Jacques Nattiez expliquent cette capacité de reconnaissance musicale par deux types principaux de renvois en musique.

Au-delà du protosémantique, il existe deux types principaux de renvois en musique, caractéristiques de son fonctionnement comme forme symbolique: ceux par lesquels la musique renvoie à la musique (à ce que l'on vient d'entendre, à ce qu'on attend, aux productions musicales que l'on connaît déjà) et que l'on peut qualifier de renvois intrinsèques, et ceux par lesquels la musique renvoie au monde extramusical des concepts, des actions, des états émotionnels et que l'on peut qualifier de renvois extrinsèques²⁴.

Certes, la musique renvoie à elle-même, sa facture, son orchestration, ses harmonies, ses mélodies, mais elle renvoie aussi à ce qui est pensé et dit sur elle, ce qu'on doit faire pour la jouer, à l'état émotionnel dans lequel elle nous met.

L'individu producteur ou auditeur de musique associe ces deux types de renvois à un horizon qui est celui de sa connaissance du monde, et cela est vrai pour toutes les musiques, dans toutes les cultures. Mais ces deux grands réseaux de renvois, qui sont constamment imbriqués dans le fait musical, ne sont clairement explicités que lorsqu'ils sont relayés ou précisés dans le langage verbal, et c'est ainsi que l'on passe du protosémantique au sémantique²⁵.

Ce qui rappelle l'importance du langage dans la création musicale et pour débattre de cette création. En composition, on peut ne pas utiliser de texte car les sonorités se suffisent par elles-mêmes. Cependant il existe toujours un canevas qui supporte l'œuvre, bien qu'il ne soit pas nécessairement visible ou audible. En fait, une histoire est toujours plus ou moins présente, à certains endroits de l'œuvre plutôt

²⁴ MEYER Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1956. NATTIEZ Jean-Jacques, *Musica e significato*, in *Enciclopedia della musica*, vol. II, *Il Sapere musicale*, J.-J. Nattiez et al. (éd.), Turin, Einaudi, 2002, p. 677-693 ; version française : « Ethnomusicologie », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. II, *Les Savoirs musicaux*, J.-J. Nattiez (éd.), Arles-Paris, Actes Sud-Cité de la musique, 2004c, p. 721-739.

²⁵ MOLINO Jean, NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 375.

qu'à d'autres. Ceci pour dire que le langage va de pair avec la musique, qu'il soit apparent ou non.

Le langage joue ici un rôle crucial, car l'association de la musique et du langage est une constante : ce n'est guère qu'au XIXe et au XXe siècles qu'une part relativement importante de la musique savante en a été séparée. Grâce aux paroles qui l'accompagnent, la protosémantique rythmo-affective perd son ambivalence et sa polysémie. [...] Mais en outre, le langage ne se borne pas à sémantiser la musique : il l'intègre dans la culture de la communauté en lui donnant une place dans sa vision du monde²⁶.

Du point de vue du compositeur, le langage verbal lui permet souvent de poser les bases de son projet d'écriture avant de commencer la composition comme tel. Qu'il utilise ou non un texte dans sa musique, il aura besoin d'imaginer à l'avance les tenants et aboutissants de son œuvre future, même si au final l'œuvre terminée aura peu à faire avec le projet initial. À la façon d'un architecte qui fait un plan qui lui sert de référence qu'il peut transformer, au fur et à mesure de la construction de l'œuvre, s'il trouve opportun d'apporter des changements à son projet.

Dans cette approche, le langage permet au compositeur d'imaginer l'œuvre, de lui donner forme en lui prêtant des étais qui supportent son idée créatrice jusqu'au bout. Le langage sert donc de métalangage musical. « Le langage permet ainsi de parler de la musique : fonctionnant comme un métalangage, il ouvre la voie à toutes les théorisations et à tous les systèmes »²⁷.

²⁶ *Ibid.*, p. 375.

²⁷ MOLINO Jean, NATTIEZ *op. cit.*, p. 375.