



HAL
open science

Quelques réticences sur les théories de la ressemblance en musique

Vincent Granata

► **To cite this version:**

Vincent Granata. Quelques réticences sur les théories de la ressemblance en musique. *Philosophia Scientiae*, 2020, 24-2, pp.125 - 145. 10.4000/philosophiascientiae.2322 . hal-03194003

HAL Id: hal-03194003

<https://hal.science/hal-03194003v1>

Submitted on 13 Sep 2024

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.



Philosophia Scientiæ

Travaux d'histoire et de philosophie des sciences

24-2 | 2020

Philosophies de la ressemblance

Quelques réticences sur les théories de la ressemblance en musique

Some Doubts about Resemblance Theories in Music

Vincent Granata



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/2322>

DOI : [10.4000/philosophiascientiae.2322](https://doi.org/10.4000/philosophiascientiae.2322)

ISSN : 1775-4283

Éditeur

Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2020

Pagination : 125-145

ISSN : 1281-2463

Distribution électronique Cairn



CHERCHER, REPÉRER, AVANCER.

Référence électronique

Vincent Granata, « Quelques réticences sur les théories de la ressemblance en musique », *Philosophia Scientiæ* [En ligne], 24-2 | 2020, mis en ligne le 02 janvier 2023, consulté le 12 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/2322> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/philosophiascientiae.2322>

Tous droits réservés

Quelques réticences sur les théories de la ressemblance en musique

Vincent Granata

Archives Henri-Poincaré – Philosophie et Recherches
sur les Sciences et les Technologies
(AHP-PreST), Université de Lorraine, CNRS,
Université de Strasbourg, UMR 7117, Nancy (France)

Résumé : Le but de cet article est de montrer les limites des théories de la ressemblance en musique. Ces théories cherchent à justifier que nous puissions attribuer des émotions à une musique, et soutiennent que l'expression musicale des émotions est analogue à l'expression émotionnelle chez les êtres humains. Une musique triste devrait alors posséder quelque propriété en vertu de laquelle elle puisse ressembler à l'expression de la tristesse chez une personne. Ces approches ont le défaut de reposer sur une notion de similarité qui est à la fois vague et inadéquate. Elles ne parviennent jamais à spécifier *en quoi*, précisément, la musique et les émotions pourraient bien se ressembler. Je montrerai qu'il est fort peu probable que cette notion de ressemblance, fondée sur un réquisit d'objectivité, puisse nous aider à mieux comprendre la façon dont nous pouvons correctement attribuer des propriétés expressives à une œuvre musicale.

Abstract: The purpose of this paper is to point out the limits of the resemblance theories in music. These aim to justify we can assign emotions to musical renditions by assuming that they arouse emotions akin to those evoked in humans. A sad piece of music would thus have some kind of property which assimilates them to a person's sadness. These accounts' main drawback is that they rely on a vague and flawed notion of similarity. They fail to specify in what way music and emotions could mirror one another. I will point out that this notion of resemblance that relies on an objectivity prerequisite, may not help us to grasp how to ascribe expressive properties to a musical work accurately.

1 Introduction¹

L'application de termes émotionnels dans le domaine musical constitue une des préoccupations centrales de la philosophie de la musique. Le problème se pose lorsqu'on examine la pratique langagière – courante chez l'amateur autant que le spécialiste – consistant à dire qu'un *Nocturne* de Chopin est « triste », que la *Marche turque* de Mozart est « enjouée » ou que les blues sont « mélancoliques ». Car si les termes émotionnels s'appliquent ordinairement aux êtres sensibles – qui sont les seuls à être véritablement capables d'exprimer des émotions –, qu'est-ce qui pourrait bien en justifier l'usage pour une musique ? Les théories de la ressemblance, qui jouissent d'un certain crédit auprès des philosophes contemporains, sont une réponse possible à ce problème. Elles envisagent l'expression musicale des émotions comme étant analogue à l'expression émotionnelle des êtres humains. Stephen Davies et Peter Kivy en sont les représentants les plus emblématiques [Davies 1994], [Kivy 1989] ; d'autres – comme Malcolm Budd, Jerrold Levinson, Aaron Ridley ou Saam Trivedi – retiennent certains de leurs arguments principaux [Budd 1996], [Levinson 1996], [Ridley 1995], [Trivedi 2006]. D'aucuns pensent même que nulle approche concurrente ne saurait leur constituer une alternative acceptable, tant les développements récents de la psychologie cognitive en fourniraient toujours plus de « preuves » empiriques [Young 2014, 14]. Il me semble cependant que le critère de ressemblance, aussi séduisant soit-il, peut finalement offrir bien moins que ce qu'il promet, et qu'il a le défaut d'introduire de grandes imprécisions. Les incertitudes sur ce *en quoi* la musique et les émotions pourraient se ressembler – autant que sur ce que signifie précisément ici « se ressembler » – sont trop nombreuses pour que la notion soit capable de la clarification dont on lui prête si souvent le pouvoir. Comme le dit Goodman, « la ressemblance est une hypocrite, une imposture, une arnaque » [Goodman 1972]², et je pense que la façon dont elle est utilisée dans le domaine musical ne peut échapper à cette accusation. Le but de cet article est d'en cerner les limites.

2 Les avantages supposés de la ressemblance en musique

Le plus souvent, on mobilise le critère de ressemblance pour justifier une métaphore, c'est-à-dire le transfert d'un terme hors de son domaine usuel

1. Je tiens à remercier les deux évaluateurs anonymes qui ont largement contribué – par leurs remarques, critiques, leurs suggestions d'organisation ainsi que leurs conseils bibliographiques – à l'écriture de cet article. Je remercie également les deux éditeurs de ce numéro pour leurs commentaires et leurs retours.

2. Cette citation est empruntée à la traduction de l'article de Goodman disponible au début de ce numéro, p. 17.

d'application : un tel transfert devrait être autorisé par la perception d'une *similarité* entre les deux choses dont on suppose l'analogie. Ainsi, si je veux mettre en parallèle le marché boursier et une orange, il faudrait préalablement que je sois en mesure de leur reconnaître une propriété commune – le fait, par exemple, que l'on ne peut savoir ce qui s'y trouve à l'intérieur si on ne l'observe que de l'extérieur. La métaphore de la bourse et de l'orange se justifierait alors par la reconnaissance d'une ressemblance que la métaphore ne ferait qu'enregistrer sous la forme propositionnelle : « le marché boursier est une orange ». Les théoriciens de la ressemblance en musique ont un raisonnement semblable : c'est la perception d'une similitude entre une musique et une émotion qui va pouvoir générer la croyance propositionnelle que, disons, « cette musique est triste ». Selon ces théories, les propriétés expressives dépendent d'une réponse appropriée dont la nature n'est pas émotionnelle mais *cognitive* : elles envisagent l'expressivité d'une musique non comme une capacité à causer une émotion chez un auditeur mais comme une propriété structurelle qu'il peut reconnaître en elle. Plus encore, la similitude en question est pensée par ces théoriciens en termes de *partage* de propriété : si une musique est triste, c'est en vertu du fait qu'elle possède certaines caractéristiques de l'expression de la tristesse chez un être humain, et donc que la musique et l'émotion ont une propriété commune. Cette similitude expliquerait que l'on puisse tomber d'accord sur la correspondance ou non de certaines attributions avec une œuvre donnée ; par exemple qu'il est correct de qualifier un *Nocturne* de Chopin de « mélancolique », ou qu'il serait étrange de dire que la musique de Papageno dans *La Flûte enchantée* est « triste ». Comme nous allons le voir, cette conception de la ressemblance, fondée sur un réquisit d'objectivité, n'a rien d'évident. Certaines similitudes peuvent en effet se situer entre les choses, mais d'autres ne résident que dans les expériences perceptuelles : reconnaître une caractéristique commune entre deux choses ne signifie pas pouvoir spécifier cette caractéristique indépendamment de la perception de leur ressemblance. Mais voyons d'abord quels sont les raisons qui motivent ces théories de la ressemblance en musique.

La première serait de rendre justice aux spécificités phénoménologiques de notre expérience des musiques expressives. Cela vient d'une objection que l'on a souvent faite aux théories sémantiques, qui envisagent l'expressivité musicale du seul point de vue des énoncés langagiers et du transfert de certaines étiquettes verbales dans des contextes inhabituels. Pour Goodman notamment, dire que « cette musique est triste » revient à faire une métaphore, et on ne doit pas chercher plus de justification à un usage métaphorique qu'on ne devrait en chercher à un usage littéral : l'auteur s'intéresse à l'application des termes et ses effets plutôt qu'il ne cherche à les faire reposer sur une justification *a priori* [Goodman 1968, 109]³. Mais nombre de philosophes trouvent cela insatisfaisant. Ils pensent réducteur de s'arrêter aux descriptions de la musique sans essayer de saisir ce qui s'y passe en amont, et accusent

3. Ce point est développé en conclusion.

la conception goodmanienne d'un trop grand « intellectualisme », qui ne prend pas assez en compte la phénoménologie de l'expérience de la musique expressive [Davies 2003, 177]. Car lorsque nous entendons une structure sonore comme l'expression d'émotions déterminées, nous ne pensons pas seulement faire une métaphore : une émotion semble directement « entrer dans » notre expérience, et cela ne peut consister qu'en un seul usage de mots. Ce point est indéniable : nous entendons l'émotion *dans* la musique sans que cela ne semble l'effet d'aucune médiation ni aucune inférence. L'expérience de la tristesse dans la musique nous paraît aussi directe que celle de la tristesse d'un ami proche, et il faut pouvoir rendre compte de cette impression d'immédiateté. Néanmoins, c'est là que le raisonnement des théoriciens de la ressemblance devient surprenant. D'une part, ils interprètent cette immédiateté en termes de similarité : l'expérience que nous faisons est une expérience de ressemblance entre la musique et l'émotion. Pour Davies notamment : « l'expressivité de la musique dépend principalement d'une ressemblance que nous percevons entre le caractère dynamique de la musique et le mouvement humain, son allure, son comportement ou la façon dont il se tient » [Davies 1994, 229, nous traduisons]. On peut le concéder : nous percevons souvent de telles relations de ressemblance. Mais les théories vont plus loin : elles statuent sur la *cause* qui produit cette expérience perceptuelle, et qui se trouve être une autre similarité, pensée en termes de partage de propriété. Le caractère dynamique de la musique, pour Davies, peut directement porter des caractéristiques propres à l'émotion triste : l'impression de percevoir l'émotion *directement* dans la musique doit être liée au fait que la structure sonore puisse « présenter » réellement les *mêmes* caractéristiques que l'expression de l'émotion en question chez une personne humaine⁴. Pour l'auteur, la joie et la tristesse possèdent des expressions *typiques*, qu'il appelle « caractéristiques-émotionnelles-dans-les-apparences⁵ ». Dire d'une musique qu'elle est « triste » reviendrait alors à dire qu'elle présente des « caractéristiques-émotionnelles-dans-les-sons » *similaires* aux caractéristiques typiques des comportements de personnes tristes. C'est cet aspect de la théorie qui est le plus discutable, car la perception de la ressemblance pourrait être causée par d'autres choses qu'une telle similarité : par exemple, par un système de conventions avec lequel nous sommes familiers. Il est ambigu de parler à la fois de ressemblance comme effet – dans la perception – et comme cause – consistant en un partage objectif de propriété –, sans distinguer plus clairement ces deux types de similitudes. Les discussions sur ce point sont nombreuses dans le domaine pictural, où la notion de

4. Davies parle d'un renvoi « naturel » de la musique aux émotions, au sens gricéen d'une « signification naturelle », où un signe renvoie à du sens sans l'intermédiaire des conventions d'un système symbolique ou d'une relation de référence. Certaines structures sonores seraient caractéristiques de la tristesse de la même façon que la fumée renvoie à du feu, c'est-à-dire d'une façon directe et immédiate [Davies 2003, 126].

5. Nous traduisons ainsi « *emotion-characteristics-in-appearance* ». Davies qualifie sa position de « *appearance emotionalism* » [Davies 1994, 228–240], [Davies 2003, 154].

ressemblance a déjà fait l'objet de clarifications⁶. Mais, comme nous allons le voir, les théories de la ressemblance en musique sont plus vagues.

La seconde raison qui motive les théories de la ressemblance en musique serait d'éviter l'écueil des théories psychologiques, selon lesquelles les émotions sont exprimées *à travers* la musique mais pas « portées » par elle. Les thèses psychologiques font dépendre nos attributions émotionnelles d'une personne réelle qui l'aurait préalablement éprouvée : un musicien ou un compositeur qui aurait intégré ses émotions à sa musique, ou un auditeur qui projetterait sur elle son ressenti. Ces théories, dont l'histoire est ancienne, sont fréquemment combattues par les théoriciens de la ressemblance. Elles n'envisagent pas l'expressivité d'une musique comme un ensemble de propriétés de la structure sonore mais comme un effet d'une cause extérieure : l'émotion ne serait alors pas « dans » les sons mais, disons, *derrière* eux, c'est-à-dire chez un compositeur ou chez un auditeur. Dire qu'une musique « est » triste serait donc une dangereuse simplification. Cependant, et malgré les raffinements dont elles peuvent faire l'objet, ces théories ont le défaut de présupposer que là où une émotion est exprimée, il doit nécessairement y avoir un être humain qui l'éprouve ou l'a préalablement éprouvée. Or, il n'est pas évident – mais pas improbable non plus⁷ – qu'une personne doive nécessairement se sentir triste pour qu'une musique le soit, étant donné que je peux identifier la tristesse d'une œuvre sans moi-même en ressentir, autant que je peux composer ou jouer une musique triste sans éprouver aucune tristesse. De plus, les termes émotionnels peuvent être utilisés de façon parfaitement légitime sans aucune référence au fait de ressentir l'émotion : on peut dire d'une personne qu'elle « a l'air triste » sans qu'elle soit nécessairement en train d'éprouver de la tristesse – elle peut prétendre être triste, ou avoir « naturellement » l'air triste, sans l'être véritablement. C'est cela même que Stephen Davies, reprenant la distinction classique entre « exprimer » et « être expressif de », appelle des « caractéristiques-émotionnelles-dans-les-apparences » et qu'il applique au domaine musical⁸. Les théoriciens de la ressemblance pensent que, pour éviter les difficultés inhérentes aux thèses psychologiques, il faut trouver

6. Voir par exemple Abell, qui distingue trois types de ressemblances dans le domaine pictural : une ressemblance objective reposant sur des propriétés intrinsèques de l'œuvre, une autre reposant des propriétés non-intrinsèques et une troisième qui se trouve dans les *expériences* que l'œuvre peut produire en nous [Abell 2009, 196–197].

7. Mon objet n'est pas ici d'entrer dans des considérations plus détaillées sur ces thèses, mais il faudrait se garder d'en refuser la pertinence sans examen plus approfondi. Plusieurs philosophes – Derek Matravers notamment [Matravers 1998] – ont montré que des aspects essentiels des « théories de l'éveil » [*arousal theory*] ne pouvaient être complètement évacués du problème de l'expressivité musicale. De même pour les thèses « expressivistes » [*expression theory*] : comme l'a montré Aaron Ridley, en s'appuyant sur les textes de Collingwood, il n'est pas si évident qu'une personne n'ayant jamais éprouvé aucune tristesse puisse un jour composer ou jouer une musique triste.

8. Cette distinction est faite par Peter Kivy [Kivy 1989, 12–17]. Elle est empruntée au philosophe Alan Tormey.

un moyen de localiser l'émotion dans les *sons* plutôt que dans l'expérience. La tristesse, pour pouvoir « entrer » dans mon expérience de la musique sans être le fruit d'une simple projection, devrait alors être d'abord une propriété *de* la musique. Sans priorité logique de ce fait objectif sur ma perception, et compte tenu de l'insatisfaction exprimée à l'égard des théories sémantiques, on risquerait de retomber dans une thèse psychologique que ces théoriciens ne sont pas prêts, et à raison, d'accepter.

Cependant, ces avantages supposés sont en réalité bien plus incertains que ce qu'il paraît. Bien que les théories de la ressemblance demeurent majoritaires, des critiques leur ont déjà été adressées. Certaines sont partielles : elles montrent que la ressemblance n'est pas suffisante pour justifier nos attributions émotionnelles [Levinson 1996, 102–107], [Ridley 1995, 7–36], [Trivedi 2006]. D'autres sont plus radicales, et montrent que le rôle explicatif de la ressemblance est, sinon nul, du moins tout à fait trivial [Matravers 1998, 112–144]. Le principal problème repose sur le réquisit d'objectivité selon lequel l'émotion devrait se trouver dans la musique et non seulement dans l'expérience. Car il faudrait pouvoir définir précisément cette propriété censée être commune à la musique et aux émotions, et donc spécifier *en quoi* les deux pourraient bien se ressembler. Mais on peut douter que les philosophes parviennent sur ces points à des résultats satisfaisants. Le but de la section qui suit est de faire une présentation systématique des critiques qu'on peut leur adresser.

3 Sept difficultés concernant les théories de la ressemblance en musique

Les théoriciens de la ressemblance doivent d'abord pouvoir spécifier de façon convaincante ce *à quoi* la musique expressive ressemble précisément, c'est-à-dire ce qu'il faut entendre ici par « émotion ». Admettons qu'une musique triste puisse partager quelque propriété avec l'expression de la tristesse chez une personne, la partage-t-elle avec une forme particulière de tristesse ou seulement avec un type plus général ? Qu'est-ce, précisément, qu'un « comportement triste » : une voix, un visage, une allure ? Et qu'entend-on exactement par « tristesse » : une émotion, un sentiment, une humeur ou autre chose encore ? En outre, pourrait-on appliquer ce même raisonnement à des émotions plus complexes, comme l'espoir ou le désarroi ?

Tout d'abord, notons que pour Stephen Davies et Peter Kivy, la théorie de la ressemblance ne peut fonctionner que si l'on entend le terme « émotion » selon un certain niveau de généralité. Cette exigence vient de certains arguments formulés par Eduard Hanslick dans le traité *Du beau musical* en 1854, bien connu des philosophes de la musique. Hanslick a montré à quel point une structure sonore ne permettait jamais de faire des distinctions aussi fines que celles que nous faisons dans la vie quotidienne, tant les émotions

ordinaires sont dépendantes d'un « matériel intellectuel préexistant » – des représentations, des idées, des images, des jugements – décisif pour trancher s'il s'agit, par exemple, d'angoisse, de colère, de désarroi ou de mélancolie [Hanslick 1854, 74]. Cet argument est difficilement contestable : nous ne pouvons individuer – ou spécifier –, à partir d'une seule structure sonore, des émotions déterminées comme nous le faisons pour une personne humaine. Pour Hanslick, cela plaide en faveur du formalisme : les désaccords entre les auditeurs sur les termes émotionnels précis que l'on peut attribuer à une musique seraient trop importants pour que ces attributions aient une quelconque objectivité ; il faudrait donc se cantonner à décrire la musique formellement, plutôt que psychologiquement. Mais on peut accepter le raisonnement d'Hanslick tout en refusant sa conclusion, car elle est excessive. C'est ce que font les théoriciens de la ressemblance. Leur argument est valide : les désaccords sont peut-être importants sur des distinctions subtiles – comme savoir si la musique exprime le désarroi, le chagrin ou la mélancolie profonde – mais le sont moins sur des distinctions plus générales. En effet, on s'entend d'ordinaire sur le fait que telle musique est triste ou mélancolique plutôt que joyeuse ou gaie ; autrement dit, dans le cadre de la musique, les distinctions sont peut-être grossières, mais elles ne sont pas inexistantes, ni aussi subjectives que Hanslick voudrait nous le faire croire [Davies 1994, 240], [Kivy 1989, 101]. Davies et Kivy doivent donc tenter de concilier qu'une structure sonore puisse porter des émotions avec le fait que ces émotions ne peuvent être que d'un genre *non-spécifique*.

Mais on ne saurait s'arrêter là : il faut encore pouvoir spécifier le niveau de généralité pour lequel elles peuvent être correctement attribuées à la musique. La difficulté est de parvenir à définir un niveau de généralité suffisant pour répondre aux objections de Hanslick tout en conservant la légitimité de parler, par exemple, de « tristesse » plutôt que de « joie ». Une trop grande généralité pourrait perdre de vue cette distinction. Il s'agit du second excès à éviter. L'erreur serait de tomber dans des thèses du type de celles de Susanne Langer en 1941 dans *Philosophy in a New Key* [Langer 1941], pour qui la musique présente la « morphologie » de notre vie émotionnelle. Pour Langer, une structure sonore ne porte pas d'« émotions » au sens ordinaire du terme, mais pourrait présenter les dynamiques de tensions et détentes qui organisent notre vie psychologique. Or, ces dynamiques sont de telle sorte qu'elles peuvent être communes à plusieurs émotions, et notamment à des émotions contraires comme la joie et la tristesse : la musique ne ressemblerait alors jamais à des émotions déterminées, même non-spécifiques⁹. Le problème est que cette définition de l'émotion est irrémédiablement défectueuse, car *trop* générale, et donc incapable de rendre compte de nos attributions émotionnelles les

9. Pour Langer, une même émotion peut prendre différentes formes – il existe différentes dynamiques de la colère : elle peut être courte et intense ou au contraire s'étaler sur un temps long – et deux émotions différentes peuvent avoir une forme similaire – la colère et la peur peuvent faire alterner excitation et repos d'une façon semblable [Langer 1941, 195].

plus courantes qui sont, elles, plus spécifiques¹⁰. Pour les théoriciens de la ressemblance, l'enjeu est donc de rendre compte de la ressemblance entre la musique et la variété habituelle des émotions qu'on lui attribue – Kivy les appelle « *garden-variety emotions* » – tout en conservant l'idée que ces émotions doivent être d'une forme « non-spécifique » pour ne pas tomber dans les objections formulées par Hanslick. Ces théories doivent reposer sur la définition claire – et décisive pour leur cohérence interne – du type d'émotions qui peut entrer dans cette catégorie. Mais c'est précisément à ce niveau que les difficultés apparaissent. Nous pouvons en distinguer au moins quatre.

Sous-détermination : si la théorie de la ressemblance est vraie, alors la musique ne peut ressembler qu'à des émotions génériques.

Pour Peter Kivy, la musique ne peut ressembler à une espèce particulière de tristesse – le désarroi plutôt que le chagrin par exemple – mais seulement à la tristesse en général, « dans sa forme non-spécifique », c'est-à-dire au *type* de la tristesse plutôt qu'à une de ses *occurrences*, ou formes particulières. Or, à en suivre Kivy et Davies, ce « type » d'émotion n'est pas, véritablement, une émotion ; il s'agit plutôt du *comportement* qui, habituellement, est caractéristique d'une personne exprimant une émotion. Les théoriciens s'accordent mal sur la signification précise qu'il faut donner à ce « comportement expressif ». Kivy pense que la musique a parfois des affinités avec la voix passionnée, parfois avec un visage sous l'emprise d'une émotion déterminée et parfois avec une allure générale, des gestes et des postures l'exprimant ordinairement. Davies est, quant à lui, plus sceptique sur les deux premières possibilités, et préfère restreindre le comportement expressif à une allure et des postures corporelles typiques [Davies 1994, 129]¹¹. Mais, quand bien même on accepterait cette restriction, la définition du niveau de généralité des « types » émotionnels continue de poser problème. Cela vient du fait qu'un comportement triste peut être qualifié de « triste » sans pour autant avoir besoin d'être associé à une *occurrence* spécifique de tristesse, comme le désarroi ou le chagrin. Les « émotions » qui sont censées pouvoir être exprimées dans la musique ne peuvent donc qu'être celles qui sont suffisamment générales pour être habituellement associées à tel ou tel comportement typique. Cela restreint la possibilité de ressemblances à deux émotions principales que sont la tristesse et la joie, car le chagrin et le désarroi peuvent être manifestés par des comportements similaires. On comprend alors mal comment nos attributions, hormis celles de « tristesse » et de « joie », pourraient bien être objectives, correctes, ou justifiées : qu'en est-il, par exemple, de l'espoir, auquel aucun

10. Stephen Davies et Peter Kivy fournissent une critique détaillée la théorie de Langer [Davies 2003, 130–132], [Kivy 1989, 60–63].

11. Concernant ce point – sur lequel il y a débat – Peter Kivy entre dans des considérations plus historiques, qui remontent à la naissance de l'opéra au XVII^e siècle et aux thèses de la Camerata [Kivy 1989, 18–27]. Aaron Ridley pense quant à lui que la musique partage avec la voix humaine des caractéristiques qu'il appelle « mélismatiques » [Ridley 1995].

comportement typique peut être associé, mais que l'on peut pourtant attribuer à certaines musiques ? Les théories de la ressemblance auraient alors un pouvoir explicatif bien limité.

Un objecteur pourrait trouver cette conclusion excessive, car la joie et la tristesse sont les émotions qui sont le plus souvent attribuées à la musique. Les théories de la ressemblance devraient donc être évaluées sur leur capacité à rendre compte du fait que la musique puisse exprimer ces émotions « centrales », plutôt que des émotions « périphériques » comme l'espoir ou la honte. En outre, certains modèles issus des sciences affectives – celui de Marcel Zentner par exemple – montrent que notre vie émotionnelle suit une organisation prototypique structurée autour de l'opposition entre joie et tristesse¹². Cela pourrait donc donner plus de force aux théories de la ressemblance. Mais cette objection est pour le moins discutable. D'une part, car le fait que nous attribuons plus volontiers et plus souvent la joie ou la tristesse à des œuvres plutôt que l'espoir ou la honte ne signifie pas qu'il faille ignorer l'importance des attributions plus spécifiques¹³. Ces attributions sont d'ailleurs fréquentes en analyse musicale, même si elles ne sont pas les plus courantes pour le profane. De plus, les modèles prototypiques comme celui de Zentner parlent moins de joie et de tristesse que de valence positive et de valence négative. Or, ce que Davies entend par « émotion » ne correspond pas à une valence mais à un trait de comportement, et on peut douter que l'opposition entre comportement triste et comportement joyeux soit aussi structurante dans notre vie émotionnelle que l'opposition entre plaisir et déplaisir.

Ubiquité : si la théorie de la ressemblance est vraie, alors la musique serait expressive de tout ce à quoi elle ressemble.

Pour les théoriciens de la ressemblance, la musique n'exprime pas véritablement des « émotions » ; elle porte plutôt des « caractéristiques émotionnelles », ce qui est bien différent. Mais alors, que partage encore la tristesse dont on parle ici avec une « émotion » au sens ordinaire du terme ? À en suivre ces philosophes, bien peu de choses. Stephen Davies, qui possède sur ce point la thèse la plus radicale, considère qu'il faut désolidariser complètement les émotions dont on parle dans la musique, non seulement de toute référence à un ressenti – il n'y a pas besoin qu'une personne ressente de la tristesse pour avoir l'air triste –, mais également de tout contenu cognitif intentionnel, c'est-à-dire de toute référence à un objet déterminé et à des croyances et désirs :

12. Voir <http://www.zentnerlab.com/content/musically-evoked-emotions>. Voir également les nombreux articles de Patrick Juslin sur la thématique de l'expressivité musicale. Le philosophe James O. Young fournit une synthèse détaillée de ce type d'approches [Young 2014, 11–26].

13. Stephen Davies lui-même se demande dans quelle mesure un passage musical sophistiqué peut exprimer des émotions complexes [*higher emotions*] [Davies 1994, 262]. Voir également l'article que Jerrold Levinson a dédié à l'expression musicale de l'espoir [Levinson 1990].

De la façon dont je l'entends, la musique n'exprime aucune émotion, ni même d'une forme « non-spécifique ». Mais plutôt, elle présente des caractéristiques-émotionnelles-dans-les-apparences. [Davies 1994, 261]

Davies pense cette restriction nécessaire, car dire que la musique peut exprimer la tristesse, même dans sa forme typique ou « non-spécifique », pourrait soulever les mêmes objections formulées par Hanslick pour des émotions plus spécifiques. En effet, même comme « type » – si tant est que cela soit clair –, la tristesse demeure une émotion et, en tant que telle, est liée à des contenus cognitifs intentionnels, bien que des variations dans ces contenus puissent donner lieu à différentes espèces de tristesse. Il faut donc pouvoir parler de « tristesse » sans faire référence à ce matériel cognitif. Cela est problématique car on ne voit plus bien le lien avec ce qu'on appelle ordinairement une « émotion », ni en quoi il serait toujours alors légitime de parler de « caractéristiques *émotionnelles* » plutôt que de caractéristiques d'autres types de comportements. Cela suit l'objection de Goodman, pour qui « toute chose est toujours, sous quelque rapport, semblable à n'importe quelle autre » [Goodman 1972]. En effet, il est peut-être typique de la tristesse de faire la moue, d'avoir une voix fragile et des larmes aux yeux, mais il l'est tout autant de la fatigue, au lendemain d'une soirée festive, lorsque l'on fait face à un vent violent. Et alors, si l'on adopte une théorie de la ressemblance, attribuer une *émotion* à la musique devient une simple pétition de principe, car la musique pourrait être expressive de tout ce à quoi elle ressemble, et non nécessairement d'une émotion. Un mouvement lent et répétitif pourrait ressembler à beaucoup d'autres choses que de la tristesse : au travail d'un pianiste sur une partition difficile, au pied droit d'un conducteur de voiture en plein embouteillage, à l'obstination d'un philosophe sur un problème complexe. Ces théories obscurcissent donc davantage qu'elles ne le clarifient le lien entre la musique et les émotions, et rendent nos attributions émotionnelles arbitraires et injustifiées ; ce qui est l'inverse du résultat escompté. En outre, elles disent peu de choses, quand bien même on en accepterait le principe : une musique ne ressemble pas à une émotion mais peut ressembler à un comportement typique de l'expression d'une émotion – ou plutôt seulement de la tristesse et de la joie –, bien que ce comportement soit également commun à d'autres situations qui ne sont pas nécessairement des situations où une émotion est exprimée.

Le problème de l'ubiquité de la ressemblance n'est pas spécifique au cas musical, et a reçu diverses réponses dans la littérature sur la dépicition¹⁴. Qu'une musique puisse ressembler à n'importe quoi peut sembler excessif : d'ordinaire, nos jugements sont orientés par des inférences pragmatiques liées

14. Catharine Abell développe par exemple un concept de ressemblance basé sur l'intention, et affirme qu'il permet de répondre au problème de l'ubiquité [Abell 2009, 211]. La question de l'application de ce type de position à l'expressivité musicale ne peut être traitée dans les limites de cet article.

au contexte, et ce genre de contraintes pragmatiques pourrait s'appliquer à la musique. Car après tout, les pratiques musicales répondent souvent à des spécifications fonctionnelles particulières : lors d'une cérémonie funéraire, on sera plus enclin à percevoir une relation de ressemblance entre la musique et la tristesse plutôt qu'entre cette musique et le pied d'un conducteur en plein embouteillage. Cependant, on peut douter que les contextes d'écoute musicale contraignent toujours l'interprétation d'une façon aussi évidente. L'écoute d'un enregistrement du *Requiem* de Mozart lors d'un voyage en train me laisse une liberté de jugement plus grande et peut donner lieu à des descriptions plus variées – et non nécessairement émotionnelles – qu'une écoute de cette même œuvre en contexte funéraire. Cela rend, semble-t-il, la notion de contrainte pragmatique difficilement applicable telle quelle au domaine musical.

Asymétrie : la relation de ressemblance est censée être symétrique mais nos jugements de ressemblance concernant la musique sont clairement asymétriques.

Si on définit la ressemblance en termes de partage de propriété, alors il doit s'agir d'une relation symétrique : la musique ressemble aux émotions mais les émotions doivent ressembler à la musique. Néanmoins, le fait est que nous sommes davantage disposés à attribuer des émotions à la musique qu'une musicalité à nos émotions. Ce problème a initialement été formulé par Goodman dans le cas de la dépeintion [Goodman 1968, 34]. Il n'est donc pas spécifique au cas musical. Cette asymétrie est un problème pour une théorie de la ressemblance « objective » comme celle de Kivy ou de Davies, et les auteurs sont bien conscients de la difficulté. Mais comme nous allons voir, la réponse qu'ils proposent contrevient de façon éclatante à la cohérence interne de leurs propres théories.

Animation : les théories de la ressemblance impliquent que l'attribution de propriété expressive résulte d'un acte subjectif d'animation de la musique et non d'un partage objectif de propriétés.

Ce problème est la conséquence inévitable des difficultés précédentes. Après une longue discussion où la ressemblance a été maintenue au centre de l'argument, Kivy affirme ceci :

Mettez trois lignes dans un cercle, et vous y verrez inévitablement un visage. Pourquoi ? Pas simplement parce qu'il ressemble aux propriétés d'une figure humaine. Après tout, il ressemble également à bien d'autres choses. Néanmoins, en général nous y voyons un visage plutôt qu'aucune de ces choses [...]. Ce que je défends, donc, est que nous avons tendance à « animer » les sons autant que ce que nous voyons. La musique pourrait ressembler à bien d'autres choses que des expressions humaines. Mais tout comme nous voyons le visage dans le cercle et une forme humaine dans une cuillère en bois, nous entendons des gestes et des énoncés dans la musique, et non autre chose. [Kivy 1989, 57–58, nous traduisons]

L'auteur passe donc soudainement de l'expressivité comme *reconnaissance* d'une similarité objective entre deux choses, à l'expressivité comme *projection* d'une propriété perceptuelle¹⁵. Pour Kivy, ce n'est plus vraiment parce que la musique triste partage quelque propriété avec une personne triste que la tristesse « entre dans » l'expérience, mais parce que l'auditeur l'*investit* avec tristesse, c'est-à-dire parce qu'on ne peut s'empêcher, du fait d'un lien psychologique mystérieux, d'animer la musique avec des émotions [Kivy 1989, 173]. Mais d'une part, étant donné que la ressemblance n'est pas nécessaire pour que cette animation ait lieu, cela minimise drastiquement son rôle dans l'ensemble de l'argumentation. On pourrait tenter de le conserver en disant qu'elle demeure tout de même une condition de possibilité de l'animation émotionnelle. Mais rien n'est moins sûr ; car comment déterminer si nous animons la musique en raison de la perception d'une similitude, ou s'il s'agit du contraire ? Si la ressemblance est un le produit d'une animation, son rôle explicatif est largement menacé [Matravers 1998, 127]. D'autre part, plus dommageable encore, si reconnaître une ressemblance pourrait bien tenir davantage de la projection d'une propriété perceptuelle sur la musique, on voit mal comment il pourrait s'agir encore d'une propriété objective de la musique. En définitive, tout le problème des théories de la ressemblance est qu'elles font comme si l'émotion était dans la musique alors qu'elles impliquent en même temps que celle-ci se trouve plutôt dans l'*expérience*¹⁶. Ainsi, malgré l'ambiguïté « objectiviste », les théories de la ressemblance sont des théories psychologiques, car la ressemblance est moins fondée sur une propriété commune entre deux objets que *produite* par des spécificités psychologiques de notre expérience.

Ainsi, les théories de la ressemblance ne parviennent pas à montrer de façon satisfaisante à quel aspect des émotions la musique peut être semblable, mais il n'est pas non plus certain qu'elles puissent préciser les aspects de la *musique* qui pourraient ressembler aux émotions. Si les difficultés précédentes renvoyaient au concept d'« émotion » mobilisé par les théoriciens de la ressemblance, d'autres sont liées à la façon dont ils parlent de la « musique ». Qu'est-ce qui pourrait porter des caractéristiques émotionnelles : une structure musicale, ou des propriétés plus spécifiques à une performance ? S'il s'agit d'une structure musicale, s'agit-il de toutes ses propriétés ou seulement de certaines ? Et quel est le rôle exact joué par les conventions dans l'association de ces propriétés musicales à des émotions déterminées ? Trois nouveaux problèmes se posent.

15. Stephen Davies fait un saut similaire dans son argumentation lorsqu'il affirme que : « Telle que je l'ai décrite, l'expressivité musicale est un aspect (ou une propriété émergente, ou survenante) dont le caractère dépend de la structure du mouvement musical » [Davies 1994, 256].

16. Qu'une émotion soit à la fois dans l'expérience et dans la musique n'est pas en soi indéfendable, et l'on pourrait avoir à ce propos une théorie plus élaborée de la « survenance » des propriétés esthétiques [voir Pouivet 2006, 137]. Mais ce n'est pas ici le propos.

Propriétés structurelles : la théorie de la ressemblance ne permet pas d'identifier précisément quels sont les supports sonores de l'expressivité musicale.

Les théoriciens de la ressemblance, pour conserver l'objectivité de la relation qu'ils cherchent à expliciter, veulent loger l'expressivité dans la structure sonore. Pour Stephen Davies, « la tristesse d'une musique est une propriété des *sons* d'une œuvre musicale » [Davies 1994, 229]. C'est donc l'œuvre elle-même qui ressemble à une émotion davantage que la performance de l'œuvre, au sens où c'est elle qui est triste et non une de ses exécutions particulières – plutôt, c'est le fait que l'œuvre est triste qui détermine que la performance l'est également¹⁷. En réalité, cela n'est pas si évident : certaines de nos attributions expressives pourraient tout aussi bien être liées à des éléments de la performance plutôt qu'à des éléments sonores. Par exemple, au visuel : on voit mal comment l'attitude d'un musicien charismatique sur scène pourrait n'avoir aucun effet sur nos jugements. Faisons cependant cette concession à Davies, car nous pouvons toujours écouter un enregistrement ou fermer les yeux lors d'un concert. Mais cela ne résout en rien le problème ; car après tout, une structure musicale – composée de notes, de rapports d'intervalles, de cadences et de rythmes – n'a rien de semblable à une expression émotionnelle. De quels « éléments sonores » parle-t-on donc ici ? Pour Peter Kivy, il s'agit du « contour » et de la « physionomie » d'un passage musical, bien que la signification de ces termes ne soit pas toujours explicitée. L'expressivité se logerait davantage dans certains aspects du « contour » musical plutôt que d'autres : le rythme, par exemple, serait « l'analogue le plus évident » du comportement expressif humain. Ainsi, la tristesse serait plus appropriée à un tempo lent qu'à un tempo rapide. Au-delà du rythme, cela s'appliquerait également à certains intervalles de sons – qu'il s'agisse d'une harmonie particulière, dans le cas d'un accord par exemple, ou d'une progression mélodique –, comme les intervalles dissonants, plus prompts à exprimer la tristesse ou l'angoisse que la joie ou la sérénité [Kivy 1989, 53–54]. Kivy n'est pas clair sur la question de savoir si l'on peut ou non fournir une liste finie de propriétés musicales qui pourraient « porter » des caractéristiques émotionnelles, et s'il s'agit du rythme, des intervalles et des « contours » mélodiques en général ou de *certaines* rythmes, intervalles et contours. Certes, cela n'est pas spécifique au cas musical : la tristesse d'un individu peut se voir à sa démarche, sa voix chevrotante ou son expression faciale, mais ces caractéristiques ne sont pas forcément mieux délimitées. L'expressivité provient davantage d'une combinaison de plusieurs éléments, variables selon les contextes et les personnes. De même dans la musique, certaines attributions émotionnelles pourraient également être liées à *plusieurs* propriétés de la structure sonore : les accords diminués seraient alors similaires à un moment de tension dans le contexte d'une phrase musicale

17. Pour l'auteur, affirmer le contraire reviendrait à penser qu'un compositeur doit attendre la première exécution de son œuvre pour savoir qu'elle est triste ; ce qui semble absurde [Davies 2017].

où ils font sens en attente de leur résolution. Cette pluralité n'empêche pas que certaines propriétés structurelles jouent un rôle plus fondamental que d'autres dans nos jugements d'expressivité. Des études empiriques montrent que la suppression de la dimension harmonique d'une sonate de Beethoven ne modifie pas nécessairement les jugements émotionnels des auditeurs [Lalitte, Bigand *et al.* 2009]. Ce sont alors, semble-t-il, les aspects *dynamiques* de la musique qui prévalent. C'est ce que pense Stephen Davies, qui a une argumentation plus élaborée sur ce point que celle de Kivy. La musique manifesterait du *mouvement*, au sens où les notes pourraient se mouvoir à travers le temps dans un « espace » sonore produit par leurs rapports de hauteurs; cela permettrait aux rythmes d'être « hésitants », aux accents d'être « irréguliers » ou « discordants », aux timbres d'être « denses ». Par extension, nous pourrions reconnaître dans une musique quelque chose comme un mouvement « traînant » et « malheureux », et donc des caractéristiques typiques d'un comportement triste [Davies 2003, 140–143]¹⁸. Néanmoins, cela implique de nouvelles difficultés.

Spécification : la théorie de la ressemblance implique que l'on puisse spécifier ce qu'est la tristesse musicale indépendamment du comportement triste, or ce n'est pas le cas.

Ce problème vient d'un point qui est soulevé par Davies lorsqu'il affirme que « l'analogie entre le comportement humain et le mouvement musical est irréductible » [Davies 2003, 143]. Un mouvement musical *peut* engager un auteur dans certaines descriptions émotionnelles, mais il ne s'agit pas d'une nécessité, car je peux toujours échouer à attribuer une émotion à une musique qui en possède pourtant toutes les caractéristiques. Cela n'est pas spécifique au cas musical, et se pose également dans la vie de tous les jours; mais cette analogie « irréductible » est un problème pour une conception objectiviste de la ressemblance. Car s'agit-il d'une « similarité » à proprement parler? « Être analogue », est-ce être « similaire »? En quel sens une structure sonore peut-elle être « comme » un comportement expressif? S'agit-il de la « même » chose, d'une « identité », d'une « similitude », d'une « analogie »? Davies reste vague sur cette question, et Kivy ne la traite pas véritablement. C'est une difficulté inhérente aux théories de la ressemblance : elles ne sont jamais assez précises sur ce que signifie « partager » une propriété. Un visage, un corps, un comportement expressif ne sont précisément pas la même chose qu'une structure musicale : à quel *degré* peuvent-ils donc être semblables? Le problème a notamment été soulevé par Jerrold Levinson : étant donné que tout peut être analogue à tout sous un certain rapport, se pose la question du degré d'analogie que doit avoir un contour musical avec un comportement humain pour constituer ce que Davies appelle une « caractéristique-émotionnelle-dans-les-sons » [Levinson 1996, 103–105]¹⁹. Or, les théoriciens de la ressemblance

18. « Traînant » et « malheureux » traduisent ici l'anglais « *dragging* » et « *forlorn* ».

19. Notons que certains aspects de la théorie de Levinson sont très semblables à la théorie de la ressemblance. Notons également que Levinson ne fournit pas non plus

sont incapables de fixer un degré pouvant servir de critère de l'expressivité. Leur seule échappatoire est de faire appel à une « disposition à animer les sons », c'est-à-dire à *interpréter* la musique comme étant expressive. Mais cela est insatisfaisant. Par ailleurs, quand bien même on approfondirait la notion d'« analogie » ou d'« identité » qui est ici mobilisée, il n'est pas certain que l'on parvienne à une explication convenable. Le problème vient d'une incertitude sur le fait qu'il puisse exister quelque chose comme une « caractéristique-émotionnelle-dans-les-sons » au sens que Davies donne à ce terme. En effet, étant donné qu'on ne peut *inférer* ce que pourrait être la « tristesse musicale » à partir du comportement d'une personne triste – l'analogie est « irréductible » ou, comme le dit Levinson, il n'y a pas de *règle de traduction* permettant d'aller de l'une à l'autre – c'est plutôt le fait d'interpréter la musique comme étant expressive de tristesse qui nous permet de parler de « tristesse musicale », et non l'inverse. Or, si l'expérience de l'expressivité était réellement fondée sur une ressemblance objective, il faudrait que la « tristesse musicale » ait une identité spécifiable indépendamment de celle du comportement triste ou préalablement à l'expérience de la musique ; mais ce n'est pas le cas²⁰. De plus, force est de reconnaître qu'il y a en réalité peu de rapport entre un visage triste et une musique triste : pour un visage humain, être triste revient à avoir un air typique des personnes qui sont tristes ; pour une musique, être triste revient à avoir des propriétés sonores qu'un auditeur peut être disposé à entendre comme résolument *analogues* à l'apparence de personnes tristes. Que la « tristesse musicale » soit un type d'apparence qui serait « porté » par la musique triste est donc peu probable : il s'agit d'une affaire plus complexe, plus « intermodale » [Levinson 1996, 104]²¹.

Conventions : les théories de la ressemblance reposent sur une distinction arbitraire entre expressivité par ressemblance et expressivité par convention.

Quand bien même on accepterait la théorie de la ressemblance dans le cas de certains types de mélodies, de certains rythmes ou de certains rapports d'intervalles, elle fonctionne moins dans nombre d'autres cas. Une gamme chromatique descendante, par exemple, est plus fréquemment jugée sombre et mélancolique que joyeuse ; mais dit-on pour autant que les demitons sont plus « similaires » à des comportements sombres ou tristes que les tons ? Le mode mineur est souvent associé à de la tristesse là où le mode

d'analyse très précise de ce que signifie un « degré de ressemblance » ni de ce qu'est une « analogie ».

20. Bien que l'inverse ne soit pas vrai, puisqu'on peut spécifier ce qu'est un comportement triste indépendamment de toute référence à la musique.

21. Levinson ne s'explique pas davantage sur ce qu'il entend ici par « intermodal ». Néanmoins, cela semble renvoyer implicitement à sa propre théorie de l'expressivité musicale. Selon cette théorie, le fait d'attribuer de la tristesse à une musique est lié au fait d'imaginer une personne abstraite [*persona*] exprimant des émotions de façon *sui generis*, c'est-à-dire à travers une production musicale [Levinson 1996, 107].

majeur est associé à de la joie ; est-ce à dire que ces modes « ressemblent » à la joie et à la tristesse ? Et comment un accord diminué pourrait-il être similaire à un comportement inquiet, ou un accord, en général à un quelconque comportement expressif ? Peter Kivy lui-même reconnaît que la théorie de la ressemblance est incapable de rendre compte de ces cas : un intervalle, un accord et un mode ne possèdent pas de « contours » pouvant être similaires à des comportements expressifs [Kivy 1989, 69–70 ; 79–82]. L'expressivité émotionnelle d'une tierce mineure ne peut donc raisonnablement s'expliquer par une théorie de la ressemblance. En réalité, de nombreuses « ressemblances » sont le fait d'associations *conventionnelles* liées à une certaine histoire musicale. L'accord diminué, par exemple, n'est pas « inquiet » parce qu'il sonne comme un comportement inquiet, mais parce que, dans notre tradition musicale, il fait habituellement partie d'une cadence dans laquelle il ne marque pas la fin d'une phrase mais se trouve « en attente » de sa résolution. Comme le dit Kivy, il y a des « étiquettes musicales conventionnelles » qui, depuis les origines de la tradition musicale occidentale, ont été associées par les compositeurs à des émotions données [Kivy 1989, 75–81]. Ce point est en réalité très problématique : si nombre de ces associations sont conventionnelles, comment pourrait-on identifier celles qui seraient plus « naturelles » que d'autres, c'est-à-dire fondées sur un fait objectif de similarité²² ? Kivy juge, par exemple, que les appoggiatures peuvent contribuer au caractère triste d'une musique, car elles introduisent une dissonance dans la mélodie, et donc ont quelque chose de similaire à une figure « pleurante » ou « soupirante » [Kivy 1989, 80]. Néanmoins cela n'est pas vraiment convaincant, car on pourrait tout autant dire qu'elles peuvent contribuer au caractère « sautillant » d'une musique joyeuse, et que tout dépend finalement du contexte dans lequel on les trouve. De même, n'est-il pas arbitraire de dire qu'un mode – mineur ou majeur – ne ressemble à un comportement expressif qu'en vertu d'une association conventionnelle, mais qu'un rythme pourrait y ressembler « naturellement » ? Un rythme syncopé ne peut-il pas autant contribuer à exprimer la tristesse que la joie ? Ce rôle des conventions dans l'expressivité d'une musique pourrait bien recouvrir complètement celui joué par les similarités. Kivy a longtemps tenté d'accommoder ces deux aspects au sein d'une même théorie, en distinguant deux forces – « naturelle » et « conventionnelle » – à l'œuvre dans les musiques expressives²³. Il a même pu soutenir que les propriétés expressives du fait d'une pure convention avaient dû avoir, à l'origine, un caractère expressif

22. Le caractère problématique de l'opposition entre faits et conventions est une thématique récurrente chez Nelson Goodman, notamment dans *Langages de l'art*. Pour l'auteur, le caractère réaliste de la représentation ne repose pas sur une quelconque organisation « naturelle », mais sur un ensemble de conventions [Goodman 1968, 64].

23. La théorie de Peter Kivy est plus raffinée sur ce point : il distingue quatre niveaux d'analyse, selon qu'une musique possède un « contour expressif » plus ou moins naturel, et selon que les conventions et habitudes musicales jouent un rôle plus ou moins important [Kivy 1989, 83].

identifiable plus immédiatement²⁴. Cependant, il n'est pas certain que cela suffise pour attester du caractère « naturel » de l'expressivité en question. L'auteur lui-même a d'ailleurs exprimé quelques réserves sur le modèle du contour [Kivy 2002, 47]. On voit mal comment il pourrait en être autrement. En effet, le rôle indéniable des conventions semble minimiser drastiquement celui des ressemblances « objectives » et « naturelles » dans l'expressivité d'une musique. En guise de solution, on pourrait faire appel à des travaux récents sur la dimension interculturelle de l'expressivité pour distinguer ce qui est conventionnel de ce qui semble plus naturel, ou « universel » [Sievers, Polansky *et al.* 2013]. Mais cela ne changerait rien au fait que cette opposition nette entre « naturel » et « conventionnel » est trop radicale pour être pertinente. Nous ne percevons jamais une ressemblance immédiatement, sans un certain degré de *familiarité* avec la tradition musicale dont il est question ainsi qu'avec les conventions expressives plus générales qui définissent la culture dans laquelle elle s'enracine²⁵. Les relations de ressemblance reposent toujours sur des conventions – musicales, mais pas seulement – d'arrière-plan. Une ressemblance pensée en termes de partage de propriété demeure donc hautement improbable.

4 Conclusion : changer de perspective ?

Les théories de la ressemblance en musique ont le défaut d'être à la fois vagues et inconsistantes. Vagues, car elles ne peuvent ni spécifier quelles propriétés sont partagées par la musique et les émotions, ni le sens exact qu'il faut attribuer ici à « partager ». Inconsistantes, car elles mobilisent une terminologie – le vocabulaire de la « similarité », de la « reconnaissance », de l'« immédiateté », des propriétés « partagées » et « objectives » – qu'elles sont incapables d'assumer complètement. Elles reposent par ailleurs sur des oppositions très discutables : la ressemblance entre musique et émotions n'est pas véritablement « symétrique » car on *anime* davantage la musique que l'on ne musicalise l'émotion ; elle n'est pas tant « objective » que *construite* ; et n'est pas vraiment « naturelle » mais plutôt *conventionnelle*. En aucune façon la ressemblance ne précède à notre activité de perception ou à nos jugements ;

24. La tierce mineure dans la première musique baroque, par exemple, avait souvent un rôle semblable à l'accord diminué par la suite – un élément « en attente » de sa résolution par une cadence censée s'achever sur un intervalle majeur –, et cela expliquerait pourquoi, par pure convention aujourd'hui, elle demeure associée à une émotion « sombre », « inquiète » ou « triste ». Une théorie à deux termes – contour et conventions – serait donc nécessaire pour rendre compte de l'expressivité d'une musique en un temps donné car, pour reprendre la formule de Kivy, nous ne vivons jamais dans un « Jardin d'Eden musical » [Kivy 1989, 82].

25. Voir l'analyse des *raga* indiens [Kivy 1989, 88–91] : pour entendre un « contour » musical, il faut déjà pouvoir entendre la musique d'une certaine façon, puis connaître les conventions expressives de la culture dont il est question, ainsi que les conventions expressives de la musique propre à cette culture.

elle est plutôt un *produit* de notre activité perceptive. Ces critiques avaient déjà été adressées par Nelson Goodman à la ressemblance dans le domaine pictural. Il ne fait aucun doute qu'elles s'appliquent avec la même force dans le domaine musical. L'idée que nous puissions « reconnaître » une similarité « objective » semble, dans sa formulation même, nous induire davantage en erreur que nous éclairer sur la question. Soyons clairs : que nous puissions apercevoir des similarités entre la musique et les émotions est indéniable. Mais le concept de ressemblance tel qu'il est entendu par les théoriciens dont nous avons parlé introduit davantage de difficultés qu'il n'en résout. S'il y a ressemblance, c'est dans l'*expérience*, et non dans les choses.

Une question demeure : si la ressemblance n'est pas un critère suffisant pour *justifier* l'application de termes émotionnels dans le domaine musical, nos jugements expressifs sont-ils erronés pour autant ? Que les ressemblances soient un « produit » de notre activité perceptive et de conventions d'usage pourrait nous inviter à refuser à nos descriptions émotionnelles toute pertinence épistémique ; mais avons-nous vraiment tort de dire qu'une musique est « triste » ou « joyeuse » ? Et pouvons-nous même nous passer de cette terminologie pour parler d'une œuvre musicale ? Le problème qui demeure est donc de pouvoir expliquer que l'on puisse encore attribuer *correctement* des émotions à une musique. Et ce, sans verser dans un simple relativisme ni supposer une similarité imparfaite et mystérieuse.

Afin d'éviter de refuser à nos jugements expressifs toute pertinence épistémique, deux attitudes sont possibles. La première consiste à leur chercher de nouveaux critères de justification. C'est la voie adoptée par la majorité des philosophes de la musique contemporains – Jerrold Levinson, Roger Scruton, Aaron Ridley, Derek Matravers, James O. Young, Sam Trivedi, etc. Certains choisissent d'en finir avec la ressemblance en musique, d'autres la conservent comme condition nécessaire mais non suffisante de l'expressivité. Tous ces philosophes se rejoignent sur une position commune : ils ne sont pas prêts à accepter que les usages secondaires des termes émotionnels n'ont rien de problématique, mais sont simplement différents ; ils pensent que nos métaphores doivent reposer sur des justifications. Pour Derek Matravers, par exemple :

Pour tout locuteur compétent en anglais, je n'ai pas besoin de justifier l'application du terme « *green* » à l'herbe verte, car ce type d'usage est précisément de ceux qui ne requièrent aucune justification : il opère dans une circonstance qui est exactement celle dans laquelle le terme devrait être utilisé. Cependant, si je décris le marché boursier comme une orange, on est parfaitement en droit de me demander une justification. [Matravers 1998, 107, nous traduisons]

Néanmoins, on peut avoir des raisons de penser qu'aucune justification de ce type ne pourra jamais être donnée. Certaines de nos métaphores peuvent être aussi éclairantes qu'inexplicables, et la littérature surréaliste

abonde d'exemples où sont associées des réalités éloignées, comme « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie²⁶ ». On voit mal comment ce type de parallélismes pourrait reposer sur une justification *a priori* – car s'il y a analogie, elle est plutôt *produite* par la métaphore que portée par elle – et il n'est pas impossible que nous soyons toujours dans une situation semblable dans le cas de la musique. Or, une théorie qui s'impose une telle contrainte de justification pourrait bien, s'il s'avère qu'elle est incapable de la satisfaire, nous acculer au scepticisme, au relativisme, au formalisme ou à un conventionnalisme naïf.

Afin donc d'éviter de jeter le doute sur la valeur épistémique de nos descriptions émotionnelles de la musique, une seconde attitude, plus minoritaire, fait un choix épistémologique différent : refuser d'imposer à nos jugements expressifs une procédure préalable de justification. Cette voie est celle de Goodman, selon qui :

Si l'on nous presse d'indiquer quelle sorte de similarité doit avoir cours entre ce à quoi le prédicat s'applique littéralement et ce à quoi il s'applique métaphoriquement, nous pourrions demander en retour quelle sorte de similarité doit avoir cours entre les choses auxquelles un prédicat s'applique littéralement. Comment les choses passées et futures doivent-elles se ressembler eu égard à un prédicat donné, disons « vert », pour qu'il s'applique à elles toutes littéralement ? Posséder en commun telle propriété ou telle autre ne suffit pas ; elles doivent avoir en commun une propriété *déterminée*. Mais quelle propriété ? À l'évidence, la propriété nommée par le prédicat en question ; c'est-à-dire que le prédicat doit s'appliquer à toutes les choses auxquelles il doit s'appliquer. La question « Pourquoi des prédicats ont-ils une application métaphorique ? » est tout à fait comparable à la question « Pourquoi ont-ils une application littérale ? » Si nous n'avons pas de réponse satisfaisante ni dans un cas ni dans l'autre, peut-être est-ce parce que ce n'est pas une bonne question. En tout cas, expliquer de manière générale pourquoi les choses ont les propriétés littérales et métaphoriques qu'elles ont en effet – pourquoi les choses sont comme elles sont – est une tâche que j'abandonne de gaieté de cœur au cosmologiste.

[Goodman 1968, 109]

Selon cette approche, il n'y a pas plus de sens à vouloir justifier *a priori* un usage métaphorique qu'à vouloir fonder notre usage littéral du langage. Goodman nous enjoint à renoncer à ce désir de fondation, qui ne peut mener qu'à des problèmes insolubles. Ainsi, ce qui est intéressant

26. Cette phrase de Lautréamont dans le sixième *Chant du Maldoror* a été très prisée des surréalistes. Chez André Breton notamment ou, par exemple, dans les *Tryptiques Atypiques* d'Agnès Varda.

dans une métaphore n'est plus tant sa légitimité que son *application*. Nous utilisons des métaphores pour éclairer certains aspects des choses ou faire des rapprochements inattendus. Dit autrement, elles ont la plupart du temps une *valeur épistémique* et augmentent notre compréhension du monde [Elgin & Goodman 1990]. Ainsi, les métaphores sont peut-être difficiles à « justifier » *a priori*, mais pas *a posteriori*, c'est-à-dire par leurs *effets*. Les effets de nos jugements expressifs sont clairs dans le domaine musical : ils servent à éclairer la compréhension d'une œuvre. Lorsqu'un critique musical ou un professeur de musique parvient à nous faire entendre des aspects d'un passage musical que nous aurions pu avoir ignoré, il mobilise souvent un vocabulaire emprunté au domaine des émotions humaines. Il est même très discutable qu'une analyse de la musique puisse reposer sur des seules caractéristiques « formelles » de l'œuvre en question. Nos jugements expressifs sont autant de métaphores qui ont pour effet de mettre en lumière des aspects moins « visibles » d'une musique en permettant, par exemple, de grouper des propriétés structurelles de l'œuvre qui auraient pu paraître disjointes au premier abord. Le changement de perspective impliqué par l'approche goodmanienne peut donc être une voie féconde pour étudier la pertinence de cette façon de parler de la musique²⁷.

Bibliographie

- ABELL, Catharine [2009], Canny resemblance, *The Philosophical Review*, 118(2), 183–223, doi : 10.2307/41441877.
- BUDD, Malcolm [1996], *Values of Art : Pictures, Poetry, and Music*, Londres : Penguin Books.
- DAVIES, Stephen [1994], *Musical Meaning and Expression*, Ithaca : Cornell University Press.
- [2003], *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford : Oxford University Press.
- [2017], Music matters : Responding to Killin, Ravasio, and Puy, *Debates in Aesthetics*, 13, 52–67.
- ELGIN, Catherine Z. & GOODMAN, Nelson [1990], *Esthétique et connaissance : pour changer de sujet*, Combas : Éditions de l'Éclat, trad. fr. par R. Pouivet.
- GOODMAN, Nelson [1968], *Langages de l'Art. Une approche de la théorie des symboles*, Pluriel, Nîmes : Jacqueline Chambon, trad. fr. par J. Morizot, 1990, rééd. Poche Hachette, 2005.

27. Dans un autre article, j'ai tenté d'appliquer cette approche à la musique blues [Granata 2020].

- [1972], *Problems and Projects*, Indianapolis; New York : Bobbs-Merrill, chap. Seven Strictures on Similarity, 437–446.
- GRANATA, Vincent [2020], Le blues sans mélancolie? Contre les « histoires révisionnistes », dans *Épistémologie de l'esthétique : perspectives et débats*, édité par V. Granata & R. Pouivet, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- HANSLICK, Eduard [1854], *Du beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale*, Paris : Bourgeois, 1986, trad. fr. par Ch. Bannelier.
- KIVY, Peter [1989], *Sound Sentiment : An Essay on the Musical Emotions, Including the Complete Text of the Corded Shell*, Philadelphia : Temple University Press.
- [2002], *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford : Clarendon Press.
- LALITTE, Philippe, BIGAND, Emmanuel *et al.* [2009], On listening to atonal variants of two piano sonatas by Beethoven, *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*, 26(3), 223–234, doi : 10.1525/mp.2009.26.3.223.
- LANGER, Susanne K. [1941], *Philosophy in a New Key*, New York : Harvard University Press, 3^e éd., 1996.
- LEVINSON, Jerrold [1990], *Music, Art and Metaphysics : Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca : Cornell University Press, chap. Hope in *The Hebrides*, 336–375.
- [1996], *The Pleasures of Aesthetics : Philosophical Essays*, Ithaca : Cornell University Press, chap. Musical Expressiveness, 90–125.
- MATRAVERS, Derek [1998], *Art and Emotion*, New York : Oxford University Press, doi : 10.1093/acprof:oso/9780199243167.001.0001.
- POUIVET, Roger [2006], *Le Réalisme esthétique*, L'Interrogation philosophique, Rennes : Presses universitaires de Rennes, doi : 10.3917/puf.pouiv.2006.01.
- RIDLEY, Aaron [1995], *Music Value and the Passions*, Ithaca : Cornell University Press, doi : 10.7591/9781501744778.
- SIEVERS, Beau, POLANSKY, Larry *et al.* [2013], Music and movement share a dynamic structure that supports universal expressions of emotion, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 110(1), 70–75, doi : 10.1073/pnas.1209023110.
- TRIVEDI, Saam [2006], Imagination, music, and the emotions, *Revue internationale de philosophie*, 238(4), 415–435, doi : 10.3917/rip.238.0415.
- YOUNG, James O. [2014], *Critique of Pure Music*, New York : Oxford University Press, doi : 10.1093/acprof:oso/9780199682713.001.0001.

