

Darsel, Sandrine

Compréhension musicale et émotions

Organon 36, 93-108

2007

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Sandrine Darsel (Nancy, France)

COMPREHENSION MUSICALE ET EMOTIONS

L'intérêt philosophique de la musique est d'être une mise à l'épreuve de la dissociation courante des concepts de compréhension et d'émotion. Partons de l'interrogation suivante: qu'est-ce qu'écouter une œuvre musicale en la comprenant? Que signifie *comprendre* la musique¹? En réponse à ces interrogations, deux hypothèses habituelles s'opposent: l'expérience musicale adéquate est soit une affaire d'émotions, de sensibilités variées et changeantes, et par là, opposée à l'investigation scientifique ou au moins rationnelle, soit une question d'analyse détaillée, verbale, soucieuse de justification, laquelle exclut toute émotion. Selon la première option, l'expérience musicale est du côté de l'émotion, du ressenti indescriptible dont l'articulation verbale constitue une perversion; selon la deuxième, l'expérience musicale est une question de connaissance pure, théorique, l'analyse technique faite par les musicologues étant considérée comme l'excellence.

Qu'en est-il au juste? L'expérience musicale implique-t-elle des processus cognitifs? Et si oui, cela suppose-t-il d'exclure toute expérience émotionnelle? Autrement dit, la dichotomie entre le cognitif et l'émotif tient-elle? L'enjeu de cet article n'est évidemment pas de mettre en évidence l'ensemble des traits pertinents de la compréhension musicale. Il ne s'agit pas de proposer une théorie épistémologique complète de la musique mais simplement de s'attacher à une modalité courante de réception d'une œuvre musicale: l'expérience émotionnelle. L'objectif est de déterminer s'il y a et s'il peut y avoir quelque chose comme une logique des émotions musicales², c'est-à-dire si les émotions constituent un mode de compréhension musicale. Qu'est-ce que *ressentir* la musique? Cela implique-t-il d'être dans un certain état subjectif, dépourvu de toute rationalité, logique ou rectitude? L'appréhension de la musique serait dès lors du domaine de l'émotion opposé à celui de la raison et de la connaissance: agissant sur l'affectivité, l'intériorité des corps, la musique

¹ Le présupposé de cet article est la contestation de la dichotomie kantienne entre l'art et la connaissance: l'artistique n'est pas par essence hors du domaine de la connaissance. Evidemment, ce présupposé mériterait a lieu seul un développement important. Je renvoie à ce sujet aux argumentations de N. Goodman avec C. Z. Elgin dans *Esthétique et connaissance: Pour changer de sujet*, J.-M. Schaeffer dans *L'art de l'âge moderne* et R. Pouivet dans *Esthétique et Logique*.

² L'expression *émotions musicales* réfère aux émotions que l'auditeur éprouve à l'écoute d'une œuvre musicale. Loin de supposer l'existence d'une expérience spécifique (esthétique et musicale), il s'agit simplement de spécifier l'objet des émotions.

résisterait à toute analyse, voire à toute description et relèverait par excellence de l'ordre de l'émotionnel ineffable. À l'inverse, on peut affirmer le statut cognitif des émotions au sens où elles articulent des processus de pensée en amont – les émotions musicales reposent sur des éléments cognitifs – et/ou en aval – les émotions musicales délivrent un certain savoir, sont porteuses de connaissance.

En ce sens, une idée récurrente dans l'esthétique musicale est celle selon laquelle on répond adéquatement¹ au deuxième thème de la *Ballade n°1* de Chopin, au rythme endiablé de la salsa, au final ambigu de la *Symphonie n°5* de Chostakovitch, ou à toute autre propriété constitutive d'une œuvre musicale par de l'espoir, de la joie, une exaltation mêlée de sarcasme, etc. Ainsi, de même que l'on peut être attristé par une personne désespérée, on pourrait être ému par les lamentations d'un violoncelle, en colère à l'égard d'une œuvre musicale *mièvre*, heureux à l'écoute d'une chanson rythmée et pleine de gaieté. Pourtant, nombreux sont ceux qui mettent en cause cette nécessité²: la capacité d'être ému à propos d'une œuvre musicale, loin d'être une vertu esthétique de l'auditeur *idéal*, est considérée comme un défaut ou, à tout le moins, comme une disposition étrangère, c'est-à-dire sans rapport avec la musique. Ce qui est approprié en vue de la compréhension d'une œuvre musicale est l'appréhension intellectuelle non émotionnelle de l'identité de l'œuvre. Les émotions, au mieux, ne jouent aucun rôle important pour l'expérience musicale et au pire, la pervertissent³. La compréhension d'une œuvre musicale est donc une affaire intellectuelle plutôt qu'émotionnelle.

Ainsi le discours sur l'expérience musicale se trouve pris dans une oscillation entre une conception émotiviste de la compréhension musicale qui insiste sur le rôle primordial des émotions pour appréhender correctement une œuvre musicale et une conception cognitiviste qui ne leur reconnaît pas ce statut épistémique. Contre la conception cognitiviste, la thèse défendue sera la suivante: les émotions constituent un mode propre de la compréhension musicale. On pourra alors penser l'émotion musicale autrement qu'en terme d'expérience personnelle privée, subjective et ineffable. Pour cela, il s'agira de se focaliser sur la fonction cognitive des émotions eu égard au caractère expressif d'une œuvre musicale. L'argumentation en faveur de cette idée s'articulera autour de deux étapes. La première consistera à répondre aux ar-

¹ La survie d'une œuvre musicale dépend d'auditeurs compétents au sens où ils ont la capacité de faire une expérience musicale adéquate de l'œuvre. En effet, une œuvre musicale est une entité intentionnelle – et non mentale – qui dépend de la manière dont elle est appréhendée par des auditeurs qualifiés: si l'œuvre musicale transcende toute compréhension individuelle, son statut ontologique suppose toutefois certaines conditions de réception.

² Cette contestation peut prendre plusieurs formes: une impossibilité de fait selon Hindemith dans *A Composer's World*, qui se fonde sur l'opposition entre la rapidité des changements dans une composition musicale et l'inertie émotionnelle des êtres humains; une impossibilité logique suivant Hanslick dans *Du beau dans la musique* étant donné que le propre d'une émotion est d'avoir un composant cognitif propositionnel; une impossibilité de droit avec Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, d'après lequel le propre de l'art est d'être appréhendé par une attitude désintéressée opposée à toute réponse émotionnelle autre que le plaisir esthétique.

³ Au sens où le fait de ressentir des émotions à l'écoute d'une œuvre musicale constitue une relation pathologique vis-à-vis de l'œuvre: il n'y aurait pas de lien (ni logique, ni causal) entre une œuvre musicale et l'éveil d'une émotion.

guments sceptiques contestant le rôle épistémique des émotions musicales. La seconde s'opposera à l'idée selon laquelle les émotions ressenties à l'écoute d'une œuvre musicale sont intrinsèquement contradictoires, irrationnelles: une émotion musicale qui appréhende une propriété expressive d'une œuvre musicale est réelle et cohérente et fait l'objet d'un assentiment rationnel.

Cognitivisme et émotivisme

La conception dite cognitiviste est la thèse selon laquelle la compréhension d'une œuvre musicale exprimant la tristesse ne suppose pas de ressentir de la tristesse ou une émotion appropriée¹: il n'y a pas de lien logique entre telle propriété expressive et le fait de ressentir telle émotion. A l'inverse, la conception émotiviste établit une relation forte entre les propriétés expressives et les réponses émotionnelles des auditeurs: la compréhension de l'expression musicale des émotions implique d'avoir certaines émotions.

Le premier argument avancé par le défenseur du cognitivism est le suivant: la considération des propriétés expressives comme propriété dispositionnelle – disposition à susciter une émotion – s'avère incohérente.

i. Si la tristesse d'une œuvre musicale était un type de propriété dispositionnelle – disposition à rendre triste –, alors la perception de cette propriété expressive qu'est la tristesse devrait nous rendre tristes.

ii. Or, ce n'est pas le cas que la perception de cette propriété expressive qu'est la tristesse nous rend systématiquement tristes.

iii. Donc, l'expérience de l'expression musicale des émotions n'implique pas d'avoir des émotions.

Cette conclusion, développée par Peter Kivy², prend appui sur l'idée qu'une disposition est fixée par sa manifestation. Mais en aucun cas, l'activation de la propriété dispositionnelle – être triste – n'est une condition nécessaire pour déterminer qu'un objet possède telle disposition. Une propriété dispositionnelle n'est pas une potentialité. Par exemple, un vase fragile est un vase qui *se casse* s'il tombe, et non un vase qui *peut* se casser. Il faut distinguer le fait que le vase puisse (du point de vue physique) se casser s'il tombe de la connexion logique, non causale et donc non explicative en termes de lois de la nature, entre fragile et cassable. Ainsi, la prémisse (i) du précédent raisonnement repose sur une confusion entre les conditions nécessaires pour qu'un objet possède telle disposition (Qu'est-ce qui fait que *x* est triste?) et les conditions nécessaires pour la détermination de la possession de telle propriété dispositionnelle (Comment savons-nous que *x* est triste?).

Les propriétés expressives d'une œuvre musicale sont des propriétés dispositionnelles en ce sens qu'elles ont besoin d'être comprises en termes d'expériences émotionnelles auxquelles l'objet en question – telle œuvre musicale – est disposé à donner naissance, c'est-à-dire relié logiquement. Une œuvre musicale est triste si elle possède la propriété expressive d'être triste³,

¹ Une émotion appropriée n'est pas nécessairement identique à la propriété expressive.

² Cf. P. Kivy, *New Essays on Musical Understanding*.

³ Les propriétés expressives attribuées correctement à une œuvre musicale sont réellement des propriétés de l'œuvre, et non des projections de l'esprit de l'auditeur ou du compositeur.

elle exemplifie métaphoriquement la tristesse¹, et elle appelle telle réponse émotionnelle appropriée pour l'appréhension de l'expression de la tristesse par cette œuvre. Même s'il n'est pas vrai que nous sommes à chaque fois attristés à l'écoute d'une œuvre musicale triste, il n'en reste pas moins que cette œuvre musicale peut exprimer la tristesse. De même, *le fait pour un objet d'être tel qu'il paraisse rouge est indépendant du fait qu'il paraisse réellement rouge à quelqu'un à une occasion particulière*². Autrement dit, les propriétés expressives n'existent pas de manière brute, indépendamment de la sensibilité humaine. Mais pour autant, elles existent indépendamment de toute expérience particulière³. Les propriétés expressives sont des propriétés réelles et relationnelles, c'est-à-dire extrinsèques: elles ne transcendent pas nos capacités de reconnaissance.

Ainsi, la musique constitutive des cérémonies divines célébrées par les Kotas – communauté de 1500 personnes vivant dans les montagnes Nilgiri de l'Inde du Sud – exprime la douce béatitude et est reliée logiquement à une expérience émotionnelle complexe⁴: un mélange de contentement et de sérénité qui invite aussi à danser (la danse étant une expression caractéristique de cette émotion complexe). Par contre, le fait que je ne ressente pas cette émotion lorsque j'assiste à cette cérémonie ne veut pas dire que 1) cette musique n'exprime pas une douce béatitude ni que 2) l'émotion complexe de sérénité et de contentement ne soit pas impliquée logiquement par cette musique⁵. Cela veut simplement dire que je ne suis pas dans des conditions appropriées d'écoute me permettant d'appréhender correctement cette musique; et le fait de ne pas être dans des conditions adéquates d'observation implique le caractère erroné des jugements de l'auditeur non compétent⁶.

C'est donc un rapport logique et non causal qui relie les propriétés expressives aux émotions des auditeurs. Accorder une place importante aux émotions, d'un point de vue épistémologique, ne revient donc pas à souscrire à l'hypothèse de l'expression comme excitation d'émotion: malgré le lien logique entre exprimer l'émotion x (avoir telle propriété expressive) et ressentir

¹ Cette théorie de l'expression est défendue par Goodman dans *Langages de l'art*. L'expression qui est un mode de fonctionnement esthétique, est une relation logique spécifique entre un objet considéré comme un symbole (ici l'œuvre musicale) et un prédicat. Pour fonctionner comme expression de l'émotion x , un passage musical doit exemplifier métaphoriquement (et non de manière littérale) certaines caractéristiques de l'émotion x et référer à x via ces caractéristiques.

² J. McDowell, *Valeurs et qualités secondes*, p. 250.

³ Selon S. Davies, *Kivy's on auditors' emotions* Peter Kivy confond de manière abusive la théorie émotiviste admettant le rôle cognitif des émotions esthétiques et la théorie de l'expression comme excitation selon laquelle la musique est expressive si elle génère certaines émotions.

⁴ Le lien logique entre telle propriété expressive et telle émotion découle du statut ontologique spécifique des propriétés expressives: ce sont des propriétés relationnelles qui impliquent des conditions adéquates d'observation. L'idée de conditions adéquates d'observation insiste sur les qualités (ou vertus intellectuelles) que l'agent connaissant doit avoir.

⁵ Cf. R. Wolf, *Emotional dimensions of ritual music among the Kotas, a south indian tribe*.

⁶ La rectitude des croyances et jugements repose sur le caractère vertueux de l'agent connaissant. Ainsi, les propriétés normatives des personnes sont premières conceptuellement par rapport aux propriétés normatives des croyances. Pour une défense de l'épistémologie de la vertu, voir E. Sosa, *Knowledge in Perspective*, R. Pouivet, *Le réalisme esthétique*.

une émotion correspondante, la propriété expressive de l'œuvre musicale est une propriété réelle, possédée directement par l'œuvre. Une propriété expressive n'est pas conçue comme dispositionnelle en tant qu'elle provoquerait telle émotion, mais en tant qu'elle appelle, exige, requiert de ressentir telle émotion. Cette approche permet par conséquent d'expliquer en quoi une réaction émotionnelle appropriée (par rapport aux caractéristiques d'une œuvre musicale) peut être considérée comme une forme privilégiée de connaissance.

Considérons maintenant le deuxième argument avancé par le cognitiviste: les émotions ressenties à l'écoute d'une œuvre musicale expressive sont de simples associations personnelles, lesquelles sont un obstacle à la compréhension de l'œuvre. En effet, choisir la voie des émotions, c'est être face au spectre du subjectivisme relatif: la reconnaissance du rôle des émotions pour l'appréhension des propriétés expressives impliquerait *in fine* l'impossibilité de la connaissance d'une œuvre musicale, étant donné la dichotomie entre l'émotif et le cognitif. D'où la thèse suivant laquelle la compréhension musicale ne suppose pas et même exclut les réponses émotionnelles.

Cependant, cette proposition est contestable en ce qu'elle s'appuie sur une opposition arbitraire entre émotion et connaissance, laquelle découle d'une conception erronée de ces deux notions: les émotions jouent un rôle essentiel pour la connaissance et notamment pour la compréhension musicale. Cette idée d'une capacité à ressentir adéquatement la musique comme mode de compréhension musicale se distingue de la notion de *sens de la beauté* développée par Hutcheson¹. Selon ce dernier, les jugements esthétiques (et moraux) sont plutôt perceptuels ou émotionnels que rationnels: la capacité à reconnaître le beau et les autres qualités esthétiques est innée, immédiate et hors du contrôle de la volonté. La perception émotionnelle de la beauté est considérée comme indépendante du savoir: elle ne requiert pas de connaître par exemple les principes de la composition musicale. Le sens de la beauté est hors du domaine du rationnel, de l'intellectuel, du cognitif.

Une manière cohérente d'éviter cette bipolarisation entre émotion et cognition est de reconcevoir ce que l'on entend par *émotion*. L'opposition habituelle de l'esprit et du cœur suspend toute possibilité pour les émotions de jouer un rôle cognitif. Or, malgré la persistance de cette idée, il importe de reconnaître une interdépendance entre cognition et émotion: il n'y a pas de connaissance sans émotion. En ce sens, l'idée d'*émotion cognitive* ou *passion rationnelle*, développée notamment par Israël Scheffler², révèle le rôle des émotions dans le processus de la connaissance de deux manières différentes. D'une part, les émotions cognitives sont des dispositions émotionnelles constitutives de la vertu épistémique ou conscience intellectuelle: l'amour de la vérité, l'intérêt pour la précision, le dégoût pour l'inattention, l'admiration de l'accomplissement théorique, le respect pour les arguments des autres constituent des dispositions émotionnelles vertueuses favorisant la connaissance.

¹ Cf. F. Hutcheson, *Recherches sur l'origine de nos idées, de la beauté et de la vertu*.

² Cf. I. Scheffler, *In Praise of the Cognitive Emotions*.

D'autre part, les émotions guident l'identification du monde et permettent l'accès à certaines de ses propriétés. D'ailleurs, la faillibilité prétendue des émotions suppose la rationalité générale des émotions¹. L'assimilation des émotions aux sensations – ce que soutient la conception subjectiviste des émotions – est incompatible avec l'évaluation rationnelle des émotions et leur justifiabilité. Les émotions peuvent donc être le sujet d'un assentiment rationnel et être objectivement vraies ou fausses. Leur valeur de vérité dépend de l'appréhension ou non des propriétés réelles du monde. Si nous ne possédons pas les dispositions émotionnelles correctes, alors une expérience émotionnelle peut nous conduire à l'erreur et fausser notre conception du monde environnant.

Ainsi, comme le précise Peter Goldie, *un objet O a la propriété émotionnelle propre F si et seulement s'il est possible pour O d'être l'objet d'une émotion justifiée E; et les raisons R1 à Rn qui justifient l'attribution de F à O seront les mêmes que celles qui justifient E – chaque relatum étant normatif*². Autrement dit, ce qui fait qu'une expérience émotionnelle est vraie, c'est qu'elle saisit une propriété réelle. Elle est justifiée si elle entre dans un réseau de justifications, de raisons articulées de manière inférentielle. Considérer qu'une occurrence émotionnelle est rationnelle, c'est s'engager vis-à-vis de cette expérience en pouvant la justifier. Par exemple, les raisons qui justifient l'attribution de l'aspect d'être répugnant à un morceau de viande avarié sont aussi les raisons qui justifient mon dégoût à cette occasion. La perception de la propriété d'être répugnant ne justifie pas le dégoût ressenti; de même le dégoût ressenti ne justifie pas la perception de ce morceau de viande comme étant répugnant.

Ainsi, un lien conceptuel relie la pensée aspectuelle (connaissance, perception, croyance ...) de x comme y à la réponse émotionnelle ayant pour objet x comme ayant l'aspect y . Par exemple, ce qui est effrayant est relié logiquement à une sorte particulière d'expérience émotionnelle: la peur³. Les prédicats *être dangereux*, *être triste*, *être effrayant*, etc., renvoient à des propriétés émotionnelles dont la reconnaissance appelle une certaine émotion de la part du sujet: percevoir un lion comme dangereux *mérite* l'expérience émotionnelle de la peur, laquelle implique des dispositions à l'action, des sentiments, des pensées, etc.; la peur ne peut être expliquée de manière causale comme *conséquence d'un processus mécanique [...] déclenché par un spécimen de chose objectivement effrayant. [...] Nous rendons compte de la peur en la considérant comme une réaction à des objets qui méritent une telle réaction*⁴.

Cette réponse émotionnelle que l'on doit avoir tombe sous une norme. Les énoncés impératifs normatifs (*Si vous reconnaissez quelque chose comme très dangereux, vous devez avoir peur*) se distinguent des énoncés impératifs non normatifs (*Ayez peur*). Le premier type d'énoncé revêt un caractère nor-

¹ De la même façon, le désaccord esthétique suppose que les jugements esthétiques aient une valeur de vérité.

² P. Goldie, *Emotion, reason, and virtue*, p. 254.

³ La classe des choses ayant pour trait déterminable la propriété d'être effrayant (les chiens, les lions, les dentistes, les films d'horreur, les propos racistes, la solitude ...) ne peut être définie par la possession de certains types de propriétés intrinsèques déterminées (avoir les dents longues, être mortel ...).

⁴ J. McDowell, *Valeurs et qualités secondes*, pp. 263–264.

matif en ce qu'il fixe la catégorie d'actions sous laquelle une norme s'exerce à la différence du deuxième type d'énoncé, lequel renvoie à une action individuelle particulière. Une réponse émotionnelle est appropriée si elle satisfait la norme *via* la catégorie d'action. Une réponse émotionnelle est inappropriée si elle ne satisfait pas la norme *via* la catégorie d'action. En résumé, les émotions que nous devrions avoir sont celles qui présentent correctement la réalité affective.

Ainsi, pour comprendre une œuvre musicale expressive il faut avoir certaines émotions appropriées. Considérons par exemple la *Ballade n°1 en sol mineur* de Chopin. Cette œuvre est fondée, comme la forme sonate¹, sur le jeu de deux thèmes avec une structure tripartite.

Plusieurs climats émotionnels sont présents dans cette œuvre. Le premier thème exprime l'attente – désir de quelque chose qui manque, qui est absent –, comme le confirme la suspension harmonique pour chaque unité mélodique, le départ à contretemps pour les motifs, les appoggiatures au niveau mélodique, ainsi que le rythme ternaire très cyclique qui rend compte du temps qui passe.

Le deuxième thème a pour propriété expressive l'espoir – attente avec confiance. Cette évaluation positive par rapport au premier thème se manifeste par le caractère ample, rond, étendu des phrases le composant, par le passage harmonique du sol mineur au mi bémol majeur, par le caractère lyrique de la mélodie. D'ailleurs, on peut remarquer que le deuxième thème est en contraste avec le développement qui le précède: le tempo agité fait place à un tempo moins animé, le pianissimo est substitué au forte.

Enfin, le passage musical situé au centre de la ballade (des mesures 138 à 145), lequel semble venir de loin, libéré de toute forme d'attente, joue le rôle d'une évasion insouciant et presque désinvolte. Ce passage semble proposer une nouvelle thématique, laquelle n'entretient aucun lien direct, du point de vue de l'expression, avec les deux autres thèmes. Cette évasion reste éphémère: elle ne dure que quelques mesures, les dissonances harmoniques et rythmiques y mettant fin – la valse devient de plus en plus grinçante.

Les propriétés expressives principales de cette œuvre que sont l'attente et l'espoir co-varient avec la transformation et la réexposition des thèmes: la transformation des propriétés de base (physiques, structurelles ...) impliquent une modification des propriétés expressives. Ainsi, l'attente exprimée est tout d'abord résignée, puis impatiente et enfin angoissée. L'espoir, quant à lui, prend un aspect calme et serein, et ensuite vigoureux. Cette co-variation met en évidence la survenance des propriétés expressives sur les propriétés non esthétiques de base: les propriétés expressives sont irréductibles aux propriétés subvenantes bien qu'elles en dépendent. La complexité des émotions exprimées suppose pour être appréhendées correctement des émotions éduquées et affinées. Ces émotions, lorsqu'elles sont ajustées aux propriétés de l'œuvre, jouent un rôle épistémique essentiel: avoir des émotions appropriées est une

¹ La forme sonate comprend une première partie (exposition) qui présente la thématique et qui va (la plupart du temps) de la tonique à la dominante, une deuxième partie (développement) qui opère une transformation de la thématique, et une troisième partie (ré-exposition) qui a pour fonction principale la résolution et la ré-interprétation du schéma de l'exposition.

manière de comprendre l'œuvre. Dès lors, l'affirmation du caractère rationnel des émotions a pour conséquence la possibilité d'émotions inappropriées, non ajustées et donc erronées par rapport à ce qu'est l'œuvre. Toute expérience émotionnelle n'est pas nécessairement correcte.

Ainsi, quelqu'un dont on dit qu'il a l'oreille musicale, écoute, pense et ressent. Il possède des qualités perceptuelles¹, intellectuelles² et émotionnelles³. La capacité d'être ému de manière appropriée ou *désintéressée* se distingue à la fois de la sentimentalité – ou larmes de crocodile – et de l'insensibilité – ou cœur de pierre – : c'est une vertu intellectuelle, un juste milieu entre deux vices, par excès et par défaut⁴. La notion de désintéressement revêt par là une tout autre signification que celle que lui accordait Kant. Il s'agissait alors de n'éprouver aucune émotion particulière à part un sentiment de plaisir pur dénué de tout intérêt. Or, cette notion de désintéressement est entendue ici comme réflexion rationnelle sur les réponses émotionnelles⁵.

Logique des émotions musicales

Les émotions constituent un critère de la compréhension musicale. Mais vers quoi sont dirigées les émotions des auditeurs? A propos de quoi sommes-nous attristés, heureux, mélancoliques lorsque nous écoutons une œuvre musicale expressive⁶? Comment pouvons-nous verser des larmes ou sauter de joie tout en sachant que personne n'a souffert ou qu'aucune bonne nouvelle n'a été annoncée? Cette objection, plus radicale que celles avancées par le(s) défenseur(s) du cognitivisme, met en cause l'idée selon laquelle *ressentir la musique* c'est avoir *réellement* certaines émotions appropriées⁷:

(i) Les émotions ont pour conditions nécessaires d'avoir un objet intentionnel et d'être causées par des croyances appropriées à propos de l'objet intentionnel.

(ii) Les émotions esthétiques (ici musicales) ne satisfont pas ces deux conditions.

(iii) Donc, soit l'expérience émotionnelle esthétique n'est pas réelle, soit elle s'avère inconsistante, incohérente d'un point de vue logique.

¹ Par exemple, entendre telle suite d'accords comme une cadence plagale.

² Par exemple, savoir si telle œuvre a oui un non une forme sonate.

³ Par exemple, avoir une expérience émotionnelle ajustée à l'œuvre écoutée même si celle-ci possède des résonances subjectives différentes.

⁴ Cf. Aristote, *Ethique à Nicomaque* II, 5.

⁵ Cf. J. Robinson, *Deeper than Reason*, pp. 133–134.

⁶ Toute œuvre musicale ne possède pas nécessairement des propriétés expressives. En effet, la définition de la musique (et de l'art en général) par l'expression est un échec (comme le montre R. Pouivet dans *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art?*). A une définition par une propriété intrinsèque et perceptible, il faut préférer une définition fonctionnelle qui insiste sur le fonctionnement esthétique des œuvres d'art. Ce fonctionnement esthétique dont les symptômes (et non les critères) sont la densité sémantique, la saturation relative, l'exemplification, l'expression et la référence multiple, est analysé par N. Goodman dans *Langages de l'art*.

⁷ Cf. C. Radford, *Le destin d'Anna Karénine*, P. Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, chap. 7. Il faut noter que l'hypothèse cognitiviste n'implique pas nécessairement cet argument. En effet, un cognitiviste peut très bien accepter l'idée selon laquelle les auditeurs ont réellement des émotions lors d'une expérience musicale. Ce qu'il conteste c'est le fait que ces émotions soient une manière de comprendre l'œuvre.

Une première manière de répondre à cette objection est de mettre en cause la prémisse (ii): les émotions esthétiques satisfont les deux conditions requises, en tant que ce sont des réponses émotionnelles empathiques¹. Elles sont dirigées vers une personne supposée expérimenter l'émotion exprimée par l'œuvre². Ainsi, selon Jenefer Robinson³, une œuvre musicale expressive est l'expression de l'émotion expérimentée par un personnage (qui peut être mais n'est pas nécessairement l'artiste) construit par l'auditeur⁴. En effet, elle symbolise une multiplicité d'actions dont les raisons sont psychologiques. Or, il n'y a pas d'action sans agent. Donc un auditeur compétent doit attribuer ces actions à un (ou à des) agent(s) fictif(s), lequel peut être plus ou moins indéterminé. La structure d'une œuvre musicale expressive est pareille à une intrigue: la musique est *comme une espèce de drame auquel il manque des caractères déterminés*⁵. Si l'expression musicale des émotions est une réussite, alors un auditeur compétent ressent l'état émotionnel approprié vis-à-vis de l'émotion expérimentée par le personnage fictif.

Ainsi, appréhender correctement l'expressivité d'une œuvre musicale suppose de percevoir cette œuvre comme exprimant les états psychologiques d'un protagoniste, comme le montre l'exemple de la *Symphonie n°10* de Chostakovitch: expression de l'espoir d'un personnage pour un avenir meilleur⁶. Or, les émotions sont une forme primordiale de perception des aspects expressifs de la musique et ont pour objet intentionnel le personnage fictif expérimentant telle émotion⁷. Les émotions esthétiques ne sont pas contradictoires et sont bien réelles: elles sont dirigées vers les personnes fictives qui nous renvoient aux émotions réelles de personnes réelles. La réalité et la cohérence logique des émotions à l'écoute d'une œuvre musicale repose donc sur l'analyse de l'expressivité comme une narration impliquant un personnage auquel on attribue des émotions. Toutefois, on peut douter de la nécessité de construire un protagoniste fictif pour rendre compte de la cohérence des émotions esthétiques: imaginer un (ou plusieurs) personnage(s) peut être un moyen plutôt qu'une condition nécessaire pour la compréhension de l'expression musicale des émotions.

Deux autres manières d'échapper à l'objection précédente consistent à accepter la conclusion (iii): soit les émotions esthétiques sont reconnues

¹ Reprise de la classification des types de réaction émotionnelle à l'écoute d'une œuvre musicale proposée par A. Ridley, *Music, Value and Passions*, pp. 10–15: réponse cognitive (ce qui meut est un aspect qualitatif, quantitatif, technique), réponse sympathique (réponse émotionnelle consonante ou contrastante par rapport aux traits expressifs), réponse empathique (réponse émotionnelle aux traits expressifs conçus comme expression émotionnelle de quelqu'un), réponse associative (réponse émotionnelle en vertu d'une association personnelle).

² Cf. J. Robinson (éd.), *Music and Meaning*, part II.

³ Cf. J. Robinson, *Deeper than Reason*, p. 271.

⁴ Cette construction prend appui sur l'appréhension globale de l'œuvre. L'émotion du protagoniste musical est perceptible au niveau de la structure générale de l'œuvre.

⁵ F. Maus, *Music as Drama*, p. 128.

⁶ Cf. G. Karl & J. Robinson, *Shostakovich's tenth symphony ...*, p. 163.

⁷ L'émotion ressentie par l'auditeur n'est pas nécessairement la même que celle expérimentée par le personnage fictif: une musique nostalgique peut me rendre triste.

comme des quasi-émotions, c'est-à-dire des émotions imaginaires¹, et non des émotions réelles (nous sommes émus fictionnellement), soit ce que l'on appelle *émotions esthétiques* ne renvoie pas réellement à des émotions – puisque toute émotion est intentionnelle en ce qu'elle implique une attitude propositionnelle – mais finalement à des humeurs, c'est-à-dire des sentiments dépourvus d'intentionnalité². Or, même si ce que nous ressentons à l'écoute d'une œuvre musicale expressive n'est pas réellement une émotion, il ne s'ensuit pas que ce qui est ressenti – quasi-émotion ou humeur – n'importe pas pour la compréhension musicale. Néanmoins, il n'est pas sûr que ces deux hypothèses nous laissent en meilleure posture que la précédente: si on souscrit à la thèse (prémisse (i)) selon laquelle pour être une émotion, un état mental doit intégrer une croyance, on doit conclure que les émotions esthétiques ne sont pas des émotions au sens strict ou qu'elles n'ont aucune consistance logique.

La question de la cohérence épistémique des émotions esthétiques se résout par une théorie adéquate des émotions et donc par la révision de la première prémisse. L'émotion esthétique est une émotion réelle et non contradictoire. C'est un sentiment dirigé vers un objet: l'œuvre musicale considérée. Le fait que je sois triste à l'écoute d'une œuvre musicale triste est lié logiquement au fait que cette œuvre musicale exemplifie métaphoriquement la propriété expressive qu'est la tristesse. L'expérience émotionnelle de cette œuvre musicale comme exprimant telle émotion n'est pas identique au fait de penser que cette œuvre musicale exprime telle émotion, bien que la connaissance du caractère expressif de cette œuvre puisse affiner, guider l'expérience émotionnelle. L'émotion esthétique, de par son intentionnalité (être triste à l'écoute d'une œuvre musicale triste), diffère d'une simple humeur (rester triste ensuite). Le caractère intentionnel d'une émotion ne suppose pourtant pas qu'une émotion porte nécessairement sur une attitude propositionnelle, mais seulement qu'elle se dirige sur l'un des types d'objet analysés par Ronald de Sousa³: la cible, les propriétés de convergence, la cause, le but, l'objet propositionnel, l'objet formel. Ainsi, les émotions esthétiques ne sont pas logiquement contradictoires, puisqu'elles visent au moins un de ces objets.

D'autre part, les émotions sont des *formes de vie complètes*⁴ qui, en tant que types de comportement humain, appellent une explication par les raisons. L'intelligibilité d'une émotion ne se réduit pas à la rationalité d'une émotion (une expérience émotionnelle peut être intelligible tout en reposant sur une croyance fautive issue d'un processus non rationnel), ni à son caractère approprié (la fierté que je ressens à l'égard de mes ancêtres est intelligible bien que non appropriée dans le contexte culturel et social actuel). C'est une structure complexe, dynamique et narrative qui rend intelligible l'émotion ressentie

¹ Cf. K. Walton, *Listening with imagination: Is music representational?*, D. Putnam, *Music and empathy*.

² Cf. C. Radford, *Emotions and music: A reply to the cognitivists* & C. Radford, *Muddy Waters*.

³ Cf. R. de Sousa, *The Rationality of Emotion*.

⁴ R. de Sousa, *The Rationality of Emotion*, p. 72.

par telle personne¹. Par exemple, l'expérience émotionnelle de regret mêlé de crainte éprouvée par Adam Appleby dans *La Chute du British Museum* de David Lodge² est intelligible en tant qu'elle s'inscrit dans une narration complexe comprenant plusieurs occurrences émotionnelles, des perceptions, des pensées, des changements corporels, des dispositions à l'action, des événements, des humeurs et des traits de caractère, un contexte physique et social ... Cette structure narrative, loin d'être un ensemble méréologique de composants plus ou moins essentiels, révèle la complexité intrinsèque des émotions.

Mais si les émotions sont rendues intelligibles par une structure narrative complexe, il n'en reste pas moins qu'aucun élément de cette structure ne constitue une condition nécessaire à satisfaire pour dire que nous sommes émus. En effet, les concepts d'émotion sont des notions à large spectre dont la signification est liée au stéréotype, c'est-à-dire à une conjonction de caractéristiques ouvertes et non critérielles³. Ainsi, du fait que je puisse être heureux à l'écoute d'une œuvre musicale joyeuse sans sauter de joie, il ne s'ensuit pas que je ne ressente pas de la joie. L'argument consistant à montrer que les comportements caractéristiques de certaines émotions ne se manifestent pas à l'écoute d'une œuvre musicale échoue: il confond, de manière abusive, l'idée d'éléments paradigmatiques d'une émotion et celle erronée de conditions nécessaires pour que l'état mental x compte comme une émotion.

Les émotions que l'on ressent à l'écoute attentive d'une œuvre musicale sont donc réellement des émotions et n'impliquent pas par principe d'être contradictoires ou incohérentes.

Vers un émotivisme rationnel

Le point de départ de cette réflexion était un défi posé à l'émotiviste: préserver l'idée du lien logique entre les propriétés expressives de la musique et les émotions des auditeurs, tout en mettant en évidence la logique des émotions musicales. Ce défi initial reformule un problème familier: comment des émotions peuvent être évaluées en fonction de leur degré de rationalité? Ce dont nous avons besoin, c'est de la notion d'émotion rationnelle⁴. Dire qu'une émotion est appropriée, c'est lui donner une forme limitée et spécifique d'approbation. La notion requise pour comprendre ce que l'on entend par émotion appropriée est celle d'ajustement (*fittingness*). Juger que l'émotion est ajustée, c'est approuver cette émotion: elle présente de manière précise son objet (l'œuvre musicale) comme ayant telle propriété expressive⁵. Les réponses émotionnelles *attendues* par l'œuvre musicale sont sujettes à une évaluation critique: sont-elles appropriées ou non? Il est possible de distinguer deux sens

¹ Cf. P. Goldie, *The Emotions*, pp. 4–5.

² Cf. P. Goldie, *The Emotions*, pp. 21–22.

³ Il en est de même pour tous les concepts. Par exemple, le stéréotype *tigre* comporte les traits *bête sauvage*, *mammifère*, *possède quatre pattes*, mais un tigre apprivoisé à trois pattes ne cessera pas pour autant d'être un tigre.

⁴ Cf. J. d'Arms & D. Jacobson, *Sentiment and value*.

⁵ Cf. J. d'Arms & D. Jacobson, *The moralistic fallacy: On the appropriateness of emotions*.

pour lesquels les émotions sont dites appropriées. La jalousie par exemple, est considérée comme appropriée lorsque l'on voit un autre jouir d'un avantage qu'on ne possède pas ou qu'on désirerait posséder exclusivement. Mais en même temps, on peut nier que la jalousie soit appropriée, suivant l'idée (contestable à dire vrai) selon laquelle la jalousie est un défaut de caractère.

La différence entre la correction d'une émotion (savoir si elle s'accorde à son objet) et son caractère propre, sa convenance (savoir si c'est la bonne manière d'être ému) est importante: du caractère ajusté d'une émotion on ne peut pas inférer son caractère propre, et du caractère propre d'une émotion, on ne peut pas inférer son caractère ajusté.

La question de la correction, ajustement ou rectitude d'une émotion explicite le problème posé par l'attribution de propriétés expressives relationnelles (dépendantes d'une réponse adéquate). Il est erroné de considérer les émotions comme des jugements: être joyeux à l'écoute de la chanson *La Bamba*, c'est percevoir *La Bamba* comme une musique enjouée, mais être joyeux n'implique pas nécessairement de juger que *La Bamba* est une musique enjouée. Il n'en reste pas moins que l'expérience émotionnelle à l'écoute de *La Bamba* est une quasi-perception et un quasi-jugement. En effet, l'ajustement d'une émotion est analogue à la rectitude d'une perception ou à la vérité d'une croyance.

Ainsi, certaines émotions peuvent être rationnelles en ce qu'elles sont l'appréhension de propriétés réelles. Les émotions musicales appropriées signifient les propriétés expressives des œuvres. La reconnaissance d'une propriété expressive consiste alors en une expérience émotionnelle, laquelle sert de critère à la rectitude ou non de l'expérience musicale. Les propriétés expressives perçues au moyen des émotions appropriées sont bien celles de l'œuvre¹. Par contre, un défaut au niveau des dispositions émotionnelles peut conduire à l'erreur et fausser notre compréhension d'une œuvre musicale.

Il est possible de dégager certains facteurs favorisant l'expérience émotionnelle de la musique. D'après Suzanne Feagin, les éléments provocateurs (*the elicitors*) – qui justifient ou contestent l'émotion ressentie – se distinguent des éléments de base (*the conditioners*)². Parmi ces derniers, peuvent être comptés l'état psychologique de l'auditeur au moment de l'écoute, ses expériences passées, ses croyances et connaissances d'arrière-fond, sa sensibilité (disposition à identifier certains traits esthétiquement pertinents pour le fonctionnement de l'œuvre). La possibilité d'une réponse émotionnelle pertinente dépend aussi de certaines conditions d'écoute particulières³. L'auditeur doit tout d'abord être familier (et non expert au sens d'une maîtrise parfaite dénuée de toute incertitude) avec le style de l'œuvre. Ensuite, le fonctionnement de l'œuvre nécessite une attention focalisée sur elle. Enfin, l'auditeur préférera à la contemplation distante et sèche, l'ouverture émotionnelle au contenu de l'œuvre. Ces facteurs affectent à la fois la manière dont l'auditeur répond et ce à quoi il répond.

¹ Cf. J. Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, p. 318.

² S. Feagin, *Reading with Feeling*, p. 11.

³ Cf. J. Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, chap. 13.

La notion de rationalité des émotions va de pair avec celle d'un raffinement des émotions. Comme l'indique David Hume¹, l'éducation de nos sentiments implique deux processus importants: la réflexion sur nos expériences émotionnelles antérieures et celles d'autrui, ainsi que l'usage de raisonnements pour guider les réactions émotionnelles. Ces deux processus essentiels pour le décentrement, le désintéret (au sens d'absence de préjugés) et l'objectivité, permettent de corriger ou d'éviter les réponses émotionnelles non ajustées.

L'idée d'une éducation des émotions suppose, d'une part, que les émotions dépendent de dispositions humaines (ou traits de caractère), lesquelles peuvent être détournées ou modifiées: ce ne sont pas de simples états physiques ou mentaux fixés une fois pour toutes. D'autre part, il faut admettre aussi que l'émotionnel n'est pas séparable du cognitif: on peut parler d'émotions cognitives. Les émotions ne sont pas des réactions purement sensibles et se distinguent des humeurs.

Enfin, la rationalité des émotions esthétiques implique de pouvoir les justifier. La justification d'une expérience émotionnelle dépend de son insertion dans un réseau de raisons articulées de manière inférentielle. Considérons un exemple du processus de justification d'expérience émotionnelle: l'*Aria* qui ouvre les *Variations Goldberg* de J. S. Bach exprime une forme de sérénité douce et profonde et appelle un plaisir calme et délicat². L'expression de la sérénité passe par une structure claire, pure et non troublée. La première partie (A) peut être subdivisée en deux parties: A₁ (ms. 1 à 8) et A₂ (ms. 9 à 16), de même que la deuxième: B₁ (ms. 17 à 24) et B₂ (ms. 25 à 32). La mélodie (ms. 1 à 8) fonctionne elle-même sur deux mesures. De la ms. 7 à 8, il y a une cadence parfaite, simple et tranquille qui ferme la mélodie et qui est précédée par une demi cadence aux ms. 1 à 4.

L'animation mélodique dans la deuxième partie est très douce, l'accélération du rythme progressive permettant de mettre en valeur la cadence parfaite et la résolution de l'harmonie précédente. Le rythme de l'œuvre est calme, paisible sans contraste violent: par exemple, aux ms. 9 à 12, la basse s'anime puis s'apaise tout de suite (ms. 12 à 16). Dans tout le morceau, un processus de densification rythmique continue s'opère: pas de changement brutal du point de vue du rythme, mais une multiplicité de variation des éléments rythmiques principaux.

Ce qui se dégage des quelques éléments d'analyse de cette œuvre est une structure claire, simple, adoptant un principe de variation continue qui évite toute interruption, changement brutal ou discontinuité. Les raisons qui justifient le jugement esthétique selon lequel cette œuvre musicale exprime une forme de sérénité douce et profonde sont aussi les raisons qui justifient ma

¹ Cf. D. Hume, *La norme du goût*.

² Il est intéressant de noter qu'une analyse des propriétés expressives de l'*Aria* qui ferme les *Variations Goldberg* différerait de celle proposée ici pour l'*Aria* d'ouverture: les propriétés contextuelles de l'*Aria* qui conclut l'œuvre ne sont pas identiques à celles qui l'ouvrent; or, une modification des propriétés subvenantes de l'œuvre (malgré l'identité des propriétés physiques, structurelles – harmonie, mélodie, rythme, etc. – et phénoménales) implique une modification des propriétés expressives survenantes.

sérénité ou mon plaisir calme à l'écoute de cette œuvre. L'attribution de cette propriété expressive à l'*Aria* ne justifie pas la sérénité ressentie. De même, la sérénité ressentie ne justifie pas le jugement esthétique. Il faut introduire un troisième élément: les raisons justificatrices articulées ci-dessus.

Penser que nos émotions musicales peuvent être correctes ou erronées en fonction de la manière dont elles présentent l'œuvre musicale, c'est donner sens à l'idée d'une critique possible de nos émotions. L'analyse critique des émotions d'un point de vue épistémologique prend en compte la *taille* et la *forme* de l'émotion. Une émotion est inappropriée du point de vue de la forme si l'objet en question ne possède pas la propriété émotionnelle supposée. Et même si une émotion est appropriée du point de vue de la forme, elle peut faire l'objet d'une critique en fonction de sa taille: elle est soit ajustée de manière précise, soit disproportionnée (trop forte ou trop faible) par rapport aux circonstances. La détermination du degré d'ajustement de l'expérience émotionnelle se fait à travers une comparaison entre la réponse actuelle de tel auditeur par rapport à telle œuvre et les réponses adéquates attendues par rapport à l'œuvre.

Mais qu'entend-on par cette comparaison? Selon le modèle de la correspondance, le caractère approprié d'une émotion est une question de correspondance entre la réponse émotionnelle de l'auditeur et l'émotion exprimée par l'œuvre. Un auditeur compétent répond correctement à l'œuvre musicale si sa réaction émotionnelle coïncide avec celle qu'aurait eu l'observateur idéal.

(MC¹) Une réponse émotionnelle d'un auditeur est appropriée si elle est similaire à la réponse attendue, appelée par les propriétés expressives de l'œuvre.

Reste que parfois une divergence entre la réponse émotionnelle appelée par les traits expressifs de l'œuvre et la réponse émotionnelle finale méritée diffère: soit le fonctionnement expressif de l'œuvre échoue (l'échec expressif conduit à une sanction émotionnelle), soit la réponse émotionnelle appelée n'est pas désirable d'un point de vue moral².

La détermination de la rationalité³ d'une expérience émotionnelle (L'émotion est-elle appropriée, c'est-à-dire ajustée à son objet qui a la propriété *P*?) se distingue de celle de sa convenance⁴ (Est-il avantageux, utile de ressentir l'émotion *x*?) ou de sa moralité⁵ (Est-il bon de ressentir l'émotion *x*?). Ainsi, une contradiction entre la réponse attendue et ce que l'on doit ressentir d'un point de vue moral est aussi une éventualité. Autrement dit, la rationalité des émotions musicales n'implique pas leur moralité⁶.

¹ Modèle de la Correspondance.

² De même, une blague sexiste peut être comique même si d'un point de vue moral, il ne faut pas être amusé par une telle blague.

³ Relative aux faits.

⁴ Relative à nos intérêts.

⁵ Relative à nos devoirs ou valeurs.

⁶ Certaines œuvres musicales expressives peuvent corrompre notre sensibilité. Cf. D. Novitz, *L'anesthésique de l'émotion*, p. 415. D'autres par contre participent à l'acquisition de réactions émotionnelles exigées d'un point de vue moral. S'interroger sur les implications pratiques de nos expériences émotionnelles constitue une

L'expressivité d'une œuvre musicale doit être appréhendée par une réponse émotionnelle ajustée: cette émotion, soit consonante, soit contrastante, est appelée – c'est-à-dire exigée d'un point de vue logique – par les traits expressifs de l'œuvre. La réponse émotionnelle ajustée aux propriétés expressives de l'œuvre musicale diffère de la réponse émotionnelle associative (la musique est l'occasion de certaines émotions non ajustées au caractère expressif de l'œuvre) ou empathique (construction des traits expressifs comme ceux d'un personnage).

Dès lors, le sens esthétique est une aptitude à avoir des émotions ajustées. L'auditeur idéal est celui qui est en mesure notamment de comprendre émotionnellement les propriétés expressives d'une œuvre musicale sans avoir recours à quelque norme d'expression musicale que ce soit. Autrement dit, la compréhension de la musique ne peut se réduire à une analyse critique *sèche* (ou interprétation descriptive) de l'identité de l'œuvre considérée: celui qui comprend réagit différemment de celui qui ne comprend pas¹. Ainsi, *l'émotion est fonction d'une attitude beaucoup plus générale qui est celle de la compréhension*². La réponse émotionnelle est une manière de comprendre: il ne s'agit pas de comprendre puis d'être ému, mais plutôt de comprendre avec émotion. Une investigation à propos de la compréhension musicale permet ainsi de saisir comment les aspects logiques et émotionnels, souvent opposés, se trouvent intrinsèquement noués.

Bibliographie

- Aristote, *Ethique à Nicomaque*, trad. R. Bodéüs, Garnier-Flammarion, Paris 2001
- Arms J. (d') & Jacobson D., *Sentiment and value* in: *Ethics* 110, 4/2000, pp. 722–748
- Arms J. (d') & Jacobson D., *The moralistic fallacy: On the appropriateness of emotions* in: *Philosophy and Phenomenological Research* 61, 1/2000, pp. 65–90
- Cometti J.-P., Morizot J. & Pouivet R., *Esthétique contemporaine: Art, représentation et fiction*, Vrin, Paris 2005
- Davies S., *Kivy's on auditors' emotions* in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 2/1994, pp. 235–236
- de Sousa R., *The Rationality of Emotion*, MIT Press, Cambridge 1987
- Feagin S., *Reading with Feeling*, Cornell University Press, Ithaca 1996
- Goldie P., *The Emotions*, Clarendon Press, Oxford 2000
- Goldie P., *Emotion, reason, and virtue* in: D. Evans & P. Cruse (éd.), *Emotion, Evolution and Rationality*, Oxford University Press, Oxford 2004
- Goodman N., *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, J. Chambon, Nîmes 1990

deuxième étape de l'analyse critique des émotions. D'où la conclusion paradoxale de Novitz, p. 4: *parfois une réponse inappropriée* [du point de vue épistémique] *aux œuvres d'art est ... appropriée* [du point de vue moral]. On ne peut pas inférer de l'ajustement d'une émotion son caractère moral.

¹ Cf. L. Wittgenstein, *Remarques Mêlées*, p. 84.

² R. Pouivet, *Esthétique et logique*, p. 47.

- Goodman N. & Elgin C. Z., *Esthétique et connaissance: Pour changer de sujet*, trad. R. Pouivet, Ed. de l'Éclat, Nîmes 2001
- Hume D., *La norme du goût* in: D. Hume, *Essais Esthétiques*, trad. R. Bouveresse–Quilliot, Garnier–Flammarion, Paris 2000
- Hutcheson F., *Recherche sur l'origine de nos idées, de la beauté et de la vertu*, trad. A.–D. Balmès, Vrin, Paris 1991
- Karl G. & Robinson J., *Shostakovich's tenth symphony and the musical expression of cognitively complex emotions* in: J. Robinson (éd.), *Music and Meaning*, Cornell University Press, Ithaca 1997, pp. 154–178
- Kivy P., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford University Press, Oxford 2001
- Levinson J., *Music, Art and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca 1990
- Maus F., *Music as Drama* in: J. Robinson, *Music and Meaning*, Cornell University Press, Ithaca 1997, pp. 105–130
- McDowell J., *Valeurs et qualités secondes* in: R. Ogien (éd.), *Le Réalisme Moral*, PUF, Paris 1999, pp. 247–271
- Novitz D., *L'anesthétique de l'émotion* in: J. P. Cometti, J. Morizot & R. Pouivet, *Esthétique contemporaine: Art, représentation et fiction*, Vrin, Paris 2005, pp. 413–444
- Pouivet R., *Esthétique et logique*, Mardaga, Bruxelles 1996
- Pouivet R., *Le réalisme esthétique*, PUF, Paris 2006
- Pouivet R., *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art?*, Vrin, Paris 2007
- Putnam D., *Music and empathy* in: *Journal of Aesthetic Education* 28, 2/1994, pp. 98–102
- Radford C., *Emotions and music: A reply to the cognitivists* in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47 1/1989, pp. 69–76
- Radford C., *Muddy Waters* in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, 3/1991, pp. 247–252
- Radford C., *Le destin d'Anna Karénine* in: J.–P. Cometti, J. Morizot & R. Pouivet, *Esthétique contemporaine: Art, représentation et fiction*, Vrin, Paris 2005, pp. 327–345
- Ridley A., *Music, Value and the Passions*, Cornell University Press, Ithaca 1995
- Robinson J., *Deeper than Reason*, Clarendon Press, Oxford 2005
- Robinson J. (éd.), *Music and Meaning*, Cornell University Press, Ithaca 1997
- Schaeffer J.–M., *L'art de l'âge moderne*, Gallimard, Paris 1992
- Scheffler I., *In Praise of the Cognitive Emotions*, Routledge, New York 1991
- Sosa E., *Knowledge in Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1991
- Walton K., *Listening with imagination: Is music representational?* in: J. Robinson (éd.), *Music and Meaning*, Cornell University Press, Ithaca 1997, pp. 57–82
- Wittgenstein L., *Remarques mêlées*, trad. G. Granel, Flammarion, Paris 2002
- Wolf R., *Emotional dimensions of ritual music among the Kotas, a south indian tribe* in: *Ethnomusicology* 45, 3/2001, pp. 379–422