HAL
open science

Musique, propriétés expressives et émotions

Sandrine Guillermic Darsel

To cite this version:

Sandrine Guillermic Darsel. Musique, propriétés expressives et émotions. Philosophie. Université Nancy 2, 2007. Français. NNT : 2007NAN21008 . tel-01752800

HAL Id: tel-01752800

https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01752800

Submitted on 29 Mar 2018

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.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

LN 007/8

NANCY-UNIVERSITE **UNIVERSITÉ NANCY 2**

MSH Lorraine

LPHS - Archives HENRI POINCARE, CNRS UMR 7117

Ecole Doctorale « Langages, Temps, Sociétés »

THÈSE

Présentée pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Nancy

Discipline : Philosophie

SCD NANCY 2 46, av. de la Libération B.U. LETTRES

MUSIQUE, PROPRIÉTÉS EXPRESSIVES ET ÉMOTIONS

Présentée et soutenue publiquement par

Sandrine DARSEL

Le 05 Octobre 2007

REPRODUCTION INTERDITE

Document - SCDU NANCY 2

N2D 0004392

Directeur de thèse : Professeur Roger POUIVET

Membres du jury

Gerhard HEINZMANN (Professeur, Université Nancy 2, CNRS, Archives Poincaré, UMR 7117)

Catherine KINTZLER (Professeur, Université Lille 3, CNRS, Savoirs, Textes, Langages, UMR 8163)

Denis LABORDE (Chargé de Recherche, CNRS, LAIOS-IIAC UMR 8177, EHESS)

Jerrold LEVINSON (Professeur, University of Maryland, USA)

Roger POUIVET (Professeur, Université Nancy 2, CNRS, Archives Poincaré, UMR 7117)

Jean-Marie SCHAEFFER (Directeur de Recherche, CNRS, Centre de Recherche sur les Arts et le Langage, UMR 8566, EHESS)

À Bertrand et à toute ma famille,

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord mon directeur de thèse Roger Pouivet. Cette thèse lui doit beaucoup sinon tout : sa rigueur, son discernement intellectuel, sa disponibilité aussi, et surtout son soutien permanent ainsi que sa bienveillance à mon égard m'ont profondément marquée. Ce sont ses encouragements, ses conseils et ses suggestions qui ont rendu cette thèse possible. Je le remercie particulièrement de m'avoir fait découvrir et aimer l'esthétique comme matière inépuisable d'investigation philosophique. Sans ses cours passionnés et d'une grande clarté, j'aurais sûrement pris une autre voie.

Je remercie aussi tous les membres du Laboratoire des Archives Henri Poincaré ainsi que l'équipe enseignante du département de philosophie de l'université de Nancy qui m'ont assuré de leur ferme soutien et de leur amitié en de multiples occasions. Je dois beaucoup aussi aux étudiants pour leurs réactions, leurs interrogations, et leur ouverture d'esprit. Je tiens à remercier en particulier Gerhard Heinzmann pour ses encouragements, Manuel Rebuschi pour ses questions sagaces et ses remarques avisées, Pierre-Edouard Bour et Franck Lihoreau pour leur aide précieuse, Christophe Bouriau et Thomas Bénatouil pour leur gentillesse et leur volonté de toujours m'assurer des conditions de travail me permettant de me consacrer pleinement à mon travail de recherche et d'enseignante (l'un n'allant pas sans l'autre !).

Je pense aussi à tous ceux que j'ai pu rencontrer lors de colloques ou de séminaires : qu'ils soient ainsi chaleureusement remerciés pour m'avoir donné la chance de présenter mes idées et pour les riches et instructifs débats qui ont résulté de ces confrontations avec des auditoires attentifs et sérieux. Merci en particulier à Olivier Massin pour ses remarques, ses observations et ses critiques qui furent très utiles.

Évidemment, ce travail de recherche n'aurait sûrement jamais vu le jour si je n'avais pas "rencontré" la musique avant. Merci à mon grand-père qui m'a donné le goût du piano sur ses genoux et à mon père pour nos moments musicaux autour d'une guitare, à ma mère pour avoir cru en moi en tant que musicienne, à mon premier professeur de piano Patrice Morand qui m'a transmis son amour inconditionnel pour la musique et à ma cousine Marianne pour sa virtuosité pleine de sensibilité au piano. Je remercie vivement Nathalie Audebrand, mon

professeur de piano et amie, son talent (en tant que musicienne et pédagogue), son enthousiasme, sa confiance et son exigence musicale étant pour moi le fil directeur de ma pratique musicale. Je remercie aussi Cédric Audebrand pour ses cours très utiles de musicologie, ainsi que l'ensemble des élèves de ma classe de piano – Marianne, Jean-René, Jérôme, Sébastien, Emmanuel, Lucie… Merci beaucoup pour tous ces moments partagés de musique lors des concerts et autres stages. Merci aussi à tous mes amis musiciens : Yann, Julie, P'tit Mick, Michelle, Mickaël, Stéphane, Jérôme, Patrice qui, je l'espère, trouveront leur espace musical pour s'exprimer, si ce n'est déjà fait ! Merci enfin à mes professeurs de danse : Danièle (danse moderne-jazz), Sylvie (danse classique), Alexandra (danse jazz), Françoise (danse contemporaine) et Fatima (danse africaine) qui m'ont toutes, quoique différemment, appris à comprendre la musique par l'expression corporelle.

En outre, cette thèse n'aurait jamais pu être écrite sans les encouragements sans faille et l'aide morale constante de mes parents qui m'assurèrent en permanence de leur appui et de leur confiance. Je tiens à remercier aussi ma sœur qui est un exemple pour moi et qui m'a toujours soutenu. Merci aussi à ma (grande) famille : ma grand-mère, mes oncles et tantes (éloignés ou non), mes cousins, ma belle-famille, sans oublier mes amis (et tout particulièrement, Carole, Pauline, Rokia et Bagguy) qui m'ont toujours permis d'avoir un équilibre émotionnel ! Chacun à leur manière, ils ont sû me réconforter, me stimuler, me soutenir, m'inspirer ou m'aider d'une quelque autre façon, au cours de ces trois années de travail.

Enfin, il me faut remercier tout particulièrement mon amoureux et mari, Bertrand qui m'a tant donné : sa constante tendresse, sa générosité, son profond sens de la vie et aussi ses grandes qualités artistiques que j'admire, ont été un immense bienfait et source d'une grande stabilité pour mener à bien ce travail.

Sommaire

(Table des matières en fin de volume)

Première Partie : Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?

1. Statut ontologique de l'œuvre musicale
2. Identité de l'œuvre musicale

Deuxième Partie : L'expression musicale des émotions

1. Les émotions : Une philosophie de l'esprit
2. Sémantique des énoncés esthétiques
3. Réalisme et anti-réalisme esthétique
4. Propriétés esthétiques et propriétés non esthétiques
5. Musique et propriétés expressives

Troisième Partie : Comprendre une œuvre musicale

1. Peut-on connaître une œuvre musicale ?
2. En quoi consiste la compréhension d'une œuvre musicale ?
3. Compréhension musicale et émotions
4. Interprétation descriptive et critique musicale
5. Essai d'interprétation des propriétés expressives de la *Ballade en sol mineur* de Chopin

Introduction

L'analyse des relations entre "musique" et "émotion" se situe par rapport à une longue tradition : il est courant en effet d'associer de manière systématique ou non la musique aux émotions. Ce dogme traditionnel repose sur une série d'affirmations, de présupposés véhiculés autant par les amateurs de musique, les professionnels de la musique (chanteurs, musiciens, producteurs, compositeurs, etc.), les scientifiques (musicologues, psychologues, sociologues, physiciens, etc.), les philosophes à ce propos ne faisant pas exception[1] ! Tous tentent d'éclaircir les interdépendances et les interactions entre le musical et l'émotionnel. Cet axiome communément partagé s'élabore en général autour de trois lieux communs : la nécessité de ressentir la musique, son influence émotionnelle, et l'expression musicale des émotions.

Selon le premier dogme, il faut ressentir la musique pour la saisir, la comprendre. Par exemple, l'interprétation (performative ou descriptive) du *fado* – genre musical portugais – exige de ressentir les thèmes chantés : l'amour inassouvi, la jalousie, la mélancolie, le déchirement de l'exil… Or, ce lieu commun intègre certaines tensions internes. Tout d'abord, les émotions constituent-elles l'unique moyen pour accéder à la musique, un moyen parmi d'autres, ou un moyen essentiel ? Ensuite, qu'est-ce que "ressentir" la musique ? Cela implique-t-il d'être dans un certain état affectif subjectif, dépourvu de toute rationalité ? L'appréhension de la musique relèverait dès lors du domaine de l'émotion opposé à celui de la raison et de la connaissance : suivant l'exemple ci-dessus, le fado, agissant sur l'affectivité et l'intériorité des corps, résisterait à toute analyse, voire à toute description et appartiendrait par excellence à l'ordre de l'ineffable. À l'inverse, on peut affirmer le statut cognitif des émotions au sens où elles articulent des processus de pensée en aval – les émotions musicales délivrent un savoir – et/ou en amont – les émotions musicales reposent sur des éléments cognitifs. De là, il s'ensuit l'émergence de deux questions :

A. Faut-il certaines connaissances pour ressentir la musique ?
B. Les émotions musicales sont-elles porteuses de connaissance ?

L'enjeu est donc de déterminer s'il y a et s'il peut y avoir quelque chose comme une logique des émotions : il faut savoir ce que l'on entend par *émotion musicale*.

[1] De Platon qui traite des pouvoirs de la musique sur le caractère des hommes à l'établissement par des psychologues tel Imberty de liens universels et répétables entre telle musique et telle émotion en passant par l'idée romantique du caractère expressif supérieur et indicible de cet art, cette tradition de pensée est perpétuée.

La deuxième idée courante est celle selon laquelle la musique agit sur nos états d'esprit et influence nos émotions, à l'instar des *Nocturnes* de Chopin, de la *Samba-rock* interprété par Jorge Ben accompagné du Trio Mócoto ou de l'album *Appetite for destruction* des Guns N'Roses, œuvres musicales qui rendraient respectivement tristes, heureux ou révoltés. De là, naissent les nombreuses tentatives pour identifier les musiques censées avoir des effets émotionnels spécifiques : l'apaisement, la motivation, l'espoir, la joie, etc. Pour autant, la question reste ouverte de savoir si la musique expressive peut être réduite à un simple stimulus S déclenchant une réaction émotionnelle R. En outre, toute émotion causée à l'écoute d'une œuvre musicale doit-elle être prise en compte ? Autrement dit, la musique assurerait une fonction de "surface de projection" : ce que l'auditeur y trouve et y retrouve est en partie, ou complètement, la projection des éléments de sa "vie intérieure". Mais cette manière de rendre compte de la musique est-elle correcte ?

Considérons enfin le troisième aspect de l'axiome posant l'émotion comme principe de la musique : cette dernière exprime des émotions (celles du compositeur, de l'auditeur, du musicien-interprète, etc). On peut citer à titre d'exemple le commentaire suivant à propos des *Études* de Chopin : « De sourdes colères, des rages étouffées, se rencontrent dans maints passages de ses œuvres, et plusieurs de ses *Études*, (…) dépeignent une exaspération concentrée et dominée par un désespoir tantôt ironique, tantôt hautain »[2]. Il s'agit de faire de la musique une langue expressive, un code composé d'unités discrètes agencées de façon cohérente et dont on peut déterminer la signification[3]. D'où la recherche de correspondances entre des formes musicales élémentaires et des concepts émotionnels. Par exemple, une sarabande du 18ème siècle est considérée comme une musique plus solennelle et plus empesée qu'une gavotte ou à plus forte raison encore qu'une gigue.

Cependant, le problème est qu'il n'y a pas de consensus – à quelques banalités près –, d'où la difficulté d'établir un dictionnaire de l'expression musicale : les sarabandes italiennes du 17ème siècle étaient des musiques dites lascives qui incitaient à danser de manière assez "dévergondée" (selon le clergé de l'époque). Par ailleurs, n'est-ce pas soumettre les œuvres musicales à une "cure d'amincissement drastique" en tentant d'établir un vocabulaire musical des affects ? Les œuvres finissent par n'être plus que des épiphénomènes symboliques sans spécificité expressive propre, dépourvue de toute signification particulière. Enfin, la

[2] Commentaire de Liszt, *Frédéric Chopin*, p.87.
[3] La musique serait "la langue des émotions".

conception commune de la musique comme langue expressive a fait l'objet d'un certain nombre de critiques : peut-on mettre nos émotions en musique ? La musique est-elle un art d'émotion plutôt que de pensée ? Echappe-t-elle en cela à toute approche rationnelle ?

En résumé, la relation entre la musique et les émotions est toujours déjà supposée. Ces deux termes sont par avance reliés, voire considérés comme un pléonasme au sens où toute musique est émotionnelle et toute émotion mise en musique : « des efforts ont en effet été engagés de longue date afin d'instaurer un rapport d'équivalence entre musique et émotion, au point que le syntagme "émotion musicale" apparaît à bien des égards comme un syntagme pléonastique »[4]. Cette relation entre la musique et les émotions s'établit autour d'une série de distinctions conceptuelles : l'intérieur et l'extérieur, le subjectif et l'objectif, l'inarticulable et l'articulé, l'indicible et le dicible, la musique et les émotions étant reliées aux premiers termes des distinctions ci-dessus. Le but de ce travail de recherche est d'éprouver la valeur ainsi que la résistance de la relation entre la musique et les émotions. En effet, si ce rapport est toujours déjà présupposé, il reste peu analysé, comme une terre inconnue : il est à la fois évident et difficile à saisir.

Dès lors, le problème général qui se pose ici est la caractérisation de la relation entre la musique et les émotions. Est-ce un rapport de type antagoniste, ce dernier pouvant prendre deux aspects : soit la musique exclut les émotions, soit les émotions excluent la musique ? Dans le premier cas, l'opposition entre le musical et l'émotionnel présente trois facettes distinctes :

a) un versant ontologique suivant lequel la musique, de par sa nature, ce qu'elle est, ne peut pas exprimer d'émotions,

b) un versant évaluatif selon lequel la "bonne" musique, ou encore les œuvres musicales réussies, n'expriment pas d'émotions, et

c) un versant épistémologique d'après lequel la compréhension, ou plus généralement l'appréhension de la musique, n'implique nullement d'avoir des émotions de la part de l'auditeur.

[4] Laborde, « Des passions de l'âme au discours de la musique », §6.

Le second cas permet quant à lui, de distinguer deux possibilités :

a') un versant ontologique : étant donné le statut métaphysique des émotions, il est impossible que celles-ci soient exprimées par des œuvres musicales ;

b') un versant évaluatif : la musique expressive au pire dénature les émotions, ou au mieux s'avère inadéquate pour rendre compte de ce qu'elles sont réellement.

N'y a-t-il pas au contraire une forme de dépendance entre la musique et les émotions ? La question est alors de déterminer lequel des deux termes est l'élément de base dont dépend l'autre. L'idée selon laquelle la musique dépend des émotions, peut revêtir deux significations. En effet, soit il s'agit de dire que toute musique, ou au moins les œuvres musicales réussies, expriment des émotions, le critère expressif devenant un critère essentiel pour définir une œuvre musicale ou pour déterminer sa valeur esthétique ; soit il s'agit d'insister sur le rôle des émotions quant à l'appréhension d'une œuvre musicale – l'intelligibilité de la musique dépendrait de dispositions émotionnelles de la part de l'auditeur.

Dans l'hypothèse suivant laquelle ce sont les émotions qui dépendent de la musique et non l'inverse, on peut comprendre que la musique constitue le seul moyen adéquat pour l'expression de nos émotions – notre comportement, le langage, la peinture, etc. se révèlent alors être de pauvres substituts. Par ailleurs, la dépendance des émotions vis-à-vis de la musique peut revêtir un autre aspect : la musique permettrait d'éduquer (et pas seulement d'exprimer) nos émotions. Reste alors à déterminer en quel sens il faut entendre l'idée d'éducation sentimentale par la musique.

Enfin, à supposer qu'il y ait un quelconque lien de dépendance entre la musique et les émotions, ne peut-on pas aller plus loin en caractérisant ce lien comme un rapport de réciprocité, au sens d'interdépendance, d'interpénétration ? La musique et les émotions se supposeraient l'un l'autre, cette co-dépendance prenant de multiples formes suivant la compréhension que l'on a de ces deux termes.

En effet, la question de la nature et du statut de la musique se pose : qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? Il semble facile a priori de reconnaître les entités qui relèvent du domaine musical : les *Sonates* de Mozart, les *Menuets* de Bach, *Who's next* des Who, *La Cigale des*

grands jours de Thomas Fersen, *Pearl* de Janis Joplin, *B. Day* de Beyoncé, sont des œuvres musicales. Et ce qui permettrait de les identifier comme telle, c'est-à-dire comme œuvre musicale et non comme un autre type d'œuvre d'art (œuvre littéraire, picturale, etc.) ou une autre espèce d'objet (artefact, effet naturel…), c'est qu'elles possèdent une structure sonore organisée de manière musicale. Pourtant, *4'33* de John Cage (pièce silencieuse pendant laquelle il ne joue pas) n'est-elle pas une œuvre musicale ? Et à l'inverse, les rebondissements hasardeux d'un singe sur un piano peuvent-ils compter comme de la musique du fait qu'ils sonnent comme la chanson *Happy birthday* ? Par ailleurs, on considère souvent une œuvre musicale comme l'expression unique et objectifiée d'un compositeur, qui existe de manière permanente une fois qu'elle est composée. L'œuvre musicale serait dès lors répétable : à partir du moment où elle est créée, elle peut être jouée en différents endroits au même moment ou dans un même lieu à différents moments. Ces exécutions musicales sont quant à elles, considérées comme des évènements sonores transitoires qui présentent l'œuvre. Mais comment est-il possible qu'une œuvre musicale puisse être une entité unique tout en étant exécutée plusieurs fois et différemment ? Peut-on concilier le caractère permanent de l'œuvre et le caractère transitoire des exécutions ? Comment comprendre la relation entre une œuvre (*Sonates pour Piano*), son compositeur (Haydn) et ses interprètes (Paul Badura-Skoda, Alfred Brendel, Glenn Gould, etc.). L'œuvre musicale est-elle le journal intime du compositeur, ou bien est-elle complètement indépendante de son contexte de création ?

Autrement dit, la musique pose la question du type d'entité qu'elle est et de sa spécificité. Comment se fait-il que le *Carnaval de Vienne* de Schumann puisse être entendu au même moment en des endroits différents ? Et d'autre part, peut-on dire que c'est bien la même œuvre qui est jouée alors que les interprétations musicales diffèrent d'un point de vue qualitatif ? Peut-on d'ailleurs rassembler sous un même terme des œuvres aussi différentes que les chants bretons comme *Les gars de Locminé*, le *Scherzo n°2* de Chopin, *Ma plus belle histoire d'amour* de Barbara, *Hit The Road Jack* de Ray Charles, *Atmosphères* de György Ligeti, *I Don't Feel Like Dancing* de Scissors Sisters ? Ne sont-elles pas des entités radicalement différentes ? N'est-ce pas in fine une erreur de catégorie d'attribuer le statut d'œuvre musicale à autre chose qu'à ce que l'on considère habituellement comme de la bonne musique, celle qui suppose une interprétation musicale et qui n'implique pas pour condition de production d'être faite en studio ? Voilà pour le problème du statut des œuvres musicales.

Passons à celui de la nature des émotions par rapport à la musique. Ce terme peut référer autant aux émotions musicales des auditeurs qu'aux propriétés expressives émotionnelles des œuvres musicales, d'où l'apparition de la distinction – qui n'implique pas nécessairement une opposition – entre les émotions ressenties et celles perçues[5]. Par exemple, la douceur exprimée par les deux premiers mouvements de la *Cantate n°2* de Webern peut être appréhendée par un plaisir calme, ou encore, simplement perçue à partir d'une analyse interprétative des propriétés de cette cantate. En résumé, l'analyse systématique des rapports entre musique, propriétés expressives et émotions ressenties ne peut être menée directement : elle requiert une enquête ontologique portant sur chacun de ces trois termes.

La thèse que j'entends défendre consiste à mettre en évidence le double aspect du rapport entre la musique et les émotions. Il s'agira en effet de montrer que la musique peut exprimer des émotions spécifiques de manière métaphorique et non pas littéralement. Or, cela n'implique pas, bien au contraire, l'irréalité des propriétés expressives : celles-ci, loin d'être des projections de l'esprit (de l'auditeur, du compositeur ou de tout autre acteur "musical"), des manières de parler, ou encore des propriétés in fine réductibles aux propriétés physiques de base, sont bien des propriétés réelles. Dès lors, pour appréhender dans sa globalité une œuvre musicale expressive, ses propriétés émotionnelles – réellement possédées par l'œuvre – devront être saisies : une compréhension des propriétés physiques et structurelles de l'œuvre ne suffit pas.

L'argumentation en faveur de cette thèse ontologico-épistémologique prend la forme suivante:

(i) L'intelligibilité d'une œuvre musicale repose en partie sur l'appréhension de son fonctionnement esthétique, c'est-à-dire de ses propriétés esthétiques.
(ii) Or, une œuvre musicale expressive a notamment pour propriétés esthétiques des propriétés expressives.
(iii) Donc, afin de faire fonctionner une œuvre musicale expressive, il faut appréhender ses propriétés émotionnelles.

[5] Dans cette étude, il sera question uniquement des propriétés expressives émotionnelles de la musique. Ainsi, pour plus de facilité, j'utiliserai comme équivalent les deux expressions suivantes "propriétés expressives" et "propriétés émotionnelles", bien qu'une œuvre musicale puisse exprimer autre chose que des émotions.

L'analyse des propriétés expressives conduit au problème de la compréhension de la musique et du rôle des émotions de l'auditeur. La musique requiert d'avoir certaines émotions appropriées. Celles-ci sont cognitives puisqu'elles permettent de connaître une œuvre musicale, d'en appréhender ses propriétés essentielles. "Comprendre la musique avec émotion", tel sera donc le versant épistémologique de la thèse défendue ici : les émotions jouent un rôle essentiel dans la compréhension musicale.

Pour ce faire, la première partie de cette étude consistera en l'analyse du statut ontologique des œuvres musicales. Étonnamment, peu de constructions ontologiques à propos de la musique sont disponibles, les analyses que l'on trouve étant le plus souvent consacrées à la question de la valeur de la musique et à sa signification. Or, il importe de souligner la nécessité d'une ontologie des œuvres musicales qui s'articule autour des questions suivantes :

> A. Quelle sorte de chose est une œuvre musicale ? Est-ce un objet mental, physique, ou ni l'un ni l'autre ? Une entité abstraite universelle pouvant être multiplement instanciée ou bien une entité concrète particulière ?
>
> B. Comment rendre compte du fait que la propriété d'être une œuvre musicale soit attribuée à des entités si différentes ? Autrement dit, les œuvres musicales sont-elles d'une même espèce ?
>
> C. Qu'est-ce qui contribue à l'identité d'une œuvre musicale ? Qu'est-ce qui fait qu'une œuvre musicale est la même à travers le temps et ses multiples occurrences ?

En résumé, une ontologie musicale vise à rendre compte de la nature de l'œuvre musicale, de son mode d'existence et de son critère d'identité. Or, une tension du point de vue méthodologique existe. Il y a en effet deux manières d'appréhender les questions ontologiques : soit la reconstruction des entités ordinaires que sont les œuvres musicales à partir du sens commun, soit la révision de leur statut en vue d'un projet d'ontologie formelle générale. Il s'agira ici d'étudier cette alternative méthodologique et de jeter les bases d'une métaphysique descriptive et non révisionniste de la musique : l'ontologie des œuvres

musicales relève d'une ontologie populaire laquelle porte sur nos croyances quotidiennes au sujet des œuvres musicales.

L'analyse portera tout d'abord sur trois options ontologiques qui s'écartent du sens commun, respectivement les conceptions mentaliste, platoniste radicale et nominaliste. Toutes trois mettent en cause l'idée commune selon laquelle une œuvre musicale est une entité particulière concrète laquelle possède plusieurs propriétés (essentielles ou accidentelles). Selon la conception mentaliste, les œuvres musicales sont considérées en tant qu'entité mentale. La conception platoniste radicale quant à elle, affirme que les œuvres musicales sont des structures sonores éternelles exécutables. Enfin, d'après la conception nominaliste, les œuvres musicales sont un ensemble de marques entretenant certaines relations syntaxiques et sémantiques. Sous ces trois formes, l'ontologie de la musique est indépendante d'une théorie de la connaissance des œuvres musicales. À l'inverse, la méthode descriptive qui s'appuie sur le sens commun, a pour but d'assurer la signification des énoncés quotidiens sur les œuvres musicales. Ce que nous pensons et disons des œuvres musicales constitue dès lors un guide sûr, une base pour l'analyse de leur nature et de leur identité.

La deuxième étape de l'étude du statut ontologique des œuvres musicales consistera à mettre en cause le présupposé méthodologique commun aux trois hypothèses que sont le mentalisme, le platonisme radical et le nominalisme, celui selon lequel l'ontologie est indépendante d'une théorie de la connaissance. À partir de là, il s'agira de proposer une ontologie populaire des œuvres musicales qui tente de rendre compte de la variété des œuvres musicales constitutives de notre expérience quotidienne de la musique : s'il n'y a pas de différence ontologique basique entre les œuvres musicales, il importe pour autant, de révéler les spécificités ontologiques musicales caractérisées par les conditions de production et de réception de l'œuvre musicale considérée. L'analyse détaillée de ces fonctionnements spécifiques permettra de mettre en évidence les critères d'identité des espèces d'œuvre musicale.

En résumé, la conception défendue dans la première partie insiste sur la matérialité de l'œuvre musicale : celle-ci a un statut physique et public ; ce n'est pas une entité mentale ni une entité non physique. D'autre part, elle tente d'expliquer les différences entre les œuvres musicales tout en en proposant une conception unifiée. Elle permet enfin de rendre compte des intuitions du sens commun que sont la création des œuvres musicales, l'importance de

l'histoire de production pour l'identité d'une œuvre, l'accès épistémologique à la musique par la perception auditive.

La nature spécifique des œuvres musicales clarifiée, l'étude du rapport entre la musique et les émotions est possible. En effet, comment déterminer le statut des propriétés expressives et le fonctionnement de l'expression musicale ainsi que le rôle des émotions musicales en vue de l'appréhension de l'œuvre, sans avoir répondu à la question ontologique du type d'entité qu'est une œuvre musicale. Les deux autres parties de ce travail de recherche ont donc pour point de référence la première partie : c'est à l'intérieur d'une ontologie des œuvres musicales que se pose la question du rapport entre la musique et les émotions. La seconde partie aura pour sujet de réflexion l'expression musicale des émotions, et la troisième, la compréhension musicale et le rôle épistémologique des émotions de l'auditeur.

Or, l'examen de ces deux thèmes – les propriétés expressives et les émotions musicales des auditeurs – suppose de clarifier la nature des émotions, objet du premier chapitre de la deuxième partie. C'est à l'aune de l'analyse du statut ontologique et épistémologique des émotions qu'il sera possible d'examiner plus particulièrement l'expression musicale des émotions (et ultérieurement, dans la troisième partie, le rôle des émotions en vue de la compréhension musicale).

L'expression musicale des émotions est un type de fonctionnement esthétique particulier : toute œuvre musicale possède un fonctionnement esthétique ; mais toute œuvre musicale n'est pas nécessairement expressive – l'expression musicale ne constitue pas un critère définitionnel au sens où tout musique exprimerait des émotions. L'analyse de l'expression musicale des émotions s'articulera autour de deux questions :

A. Quel est le statut des propriétés expressives ?
B. Comment caractériser ce type de fonctionnement esthétique particulier qu'est l'expression musicale des émotions ?

Dans un premier temps, il importe de s'interroger quant à la réalité ou non des propriétés expressives. En effet, l'existence de telles propriétés est présupposée par nos descriptions affectives de la musique, comme par exemple l'énoncé suivant : « La ballade irlandaise *Wild Rover* exprime un enthousiasme franc et direct ». Cette supposition est-elle

fondée ? Peut-on et doit-on admettre la réalité des propriétés expressives ? Ou à l'inverse, une ontologie acceptant uniquement des propriétés physiques (admises par la physique ou réductibles à ces propriétés) ne serait-elle pas suffisante afin de rendre compte des œuvres musicales expressives et de leur fonctionnement esthétique ? Autrement dit, la propriété expressive d'être mélancolique attribuée au *Chant de gondolier vénitien* de Mendelssohn serait simplement une projection de l'esprit distincte de ce qu'est réellement l'œuvre musicale, ou encore une simili-propriété car réductible aux propriétés physiques de base de l'œuvre.

L'étude du statut ontologique des propriétés expressives s'articulera autour de trois moments. Un premier temps sera consacré au statut sémantique des énoncés expressifs, afin de mettre en évidence leur fonction descriptive. Cette analyse du discours esthétique affectif ouvrira sur la question ontologique des propriétés expressives. Contre la stratégie anti-réaliste à l'égard des propriétés expressives, il s'agira de soutenir leur réalité objective : les énoncés esthétiques affectifs, s'ils sont vrais, réfèrent à des propriétés de l'œuvre. Ainsi, l'hypothèse descriptiviste selon laquelle les énoncés esthétiques affectifs possèdent des conditions de vérité sera articulée à une version modérée et non réductionniste du réalisme esthétique :

1. Les propriétés expressives se distinguent des propriétés non esthétiques.
2. Elles dépendent réellement des propriétés non esthétiques via des réactions d'être d'une certaine espèce possédant certaines dispositions dans des conditions standard d'observation.
3. Elles co-varient avec les propriétés non esthétiques.
4. La survenance des propriétés expressives sur des propriétés non esthétiques n'implique pas la possibilité de déterminer des causes nécessaires et/ou suffisantes.

Et pour finir, une investigation précise à propos de l'expression musicale des émotions conclura cette deuxième partie. L'analyse critique des différentes versions de la négation de l'expression musicale constituera le point de départ de cette étude. La négation de l'expression musicale des émotions peut en effet prendre diverses formes : on défend l'idée d'une impossibilité effective – le *Chant de gondolier vénitien* n'a pas la *capacité* d'exprimer la mélancolie –, logique – le *Chant de gondolier vénitien* ne *peut* pas exprimer la mélancolie –

ou de droit – le *Chant de gondolier vénitien* ne *doit* pas exprimer la mélancolie. À cette analyse critique succèdera l'examen comparatif des théories positives de l'expression musicale des émotions : la conception psychologique – c'est de manière indirecte, par l'intermédiaire du compositeur ou de l'auditeur, que l'on attribue au *Chant de gondolier vénitien* la propriété d'être mélancolique –, et la conception non psychologique de l'expression musicale laquelle défend l'idée d'un rapport direct entre l'œuvre musicale, le *Chant de gondolier vénitien* et l'émotion, ici, la mélancolie.

C'est une version de la théorie non psychologique qui sera avancée. L'expression musicale des émotions est comprise comme une forme de symbolisation : l'exemplification métaphorique[6], laquelle se distingue à la fois de la description et de la représentation. La spécificité de l'option défendue réside dans la combinaison de deux aspects souvent séparés : la réalité des propriétés expressives et la dépendance épistémologique de l'œuvre musicale expressive par rapport aux réponses cognitives (et notamment émotionnelles) d'un auditeur hypothétique.

Cette conception pose dès lors le problème épistémologique de l'appréhension d'une œuvre musicale : qu'entend-on exactement par "conditions adéquates d'observation" ? Du fait qu'une œuvre musicale n'est pas réductible à ce que l'on comprend d'elle – au sens où ce n'est pas une entité mentale –, il ne s'ensuit pas qu'elle ne suppose aucune condition épistémologique. Au contraire, le statut ontologique de la musique implique de prendre en compte à la fois ses conditions de production et de réception : une investigation épistémologique s'avère nécessaire pour une ontologie complète des œuvres musicales expressives.

Ainsi, il s'agira dans la troisième partie de rendre compte de la compréhension des œuvres musicales. L'analyse se limitera au problème des liens entre émotion et cognition dans la réception musicale, ainsi qu'à la question de l'appréhension des propriétés expressives d'une œuvre musicale. L'expérience musicale semble tiraillée entre deux caractérisations antagonistes : soit elle est considérée comme essentiellement rationnelle et intellectuelle, soit elle est placée du côté de l'émotionnel et du ressenti. Mais qu'en est-il au juste ? Les

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

conditions adéquates d'observation incluent-elles des processus cognitifs et/ou émotionnels ? Peut-on d'ailleurs parler de conditions "adéquates" d'observation dans le sens où cela suppose l'idée de compréhension musicale ? Ne serait-ce pas contradictoire de relier la musique à la connaissance[7] ?

Cette troisième partie, qui a pour objectif principal de dépasser la bipolarisation entre l'émotionnel et le cognitif propose d'étudier la possibilité et la nature de la compréhension musicale. Il s'agira dans un premier temps de poser un cadre limité à cette réflexion. En effet, le problème de la compréhension musicale s'inscrit dans celui de la connaissance en général. Au défi sceptique selon lequel toute prétention à la connaissance est illégitime, sera opposée une réponse pragmatique qui, loin de réfuter le scepticisme, le dépasse : le scepticisme n'est pas faux mais dépourvu de sens, inintelligible. C'est donc à l'intérieur d'une épistémologie fiabiliste de la vertu d'après laquelle la connaissance doit être comprise en termes de vertus intellectuelles de l'agent, que s'inscrit l'analyse générale de la compréhension musicale, analyse à laquelle sera consacrée le deuxième chapitre.

La compréhension musicale sera comprise à l'aide d'une notion complexe, celle de perception aspectuelle, dont l'expérience émotionnelle appropriée et l'interprétation descriptive sont des critères possibles. Or, en faisant de la compréhension musicale un type de perception aspectuelle, l'alternative habituelle, mais abusivement simplificatrice, supposée entre l'émotionnel et le cognitif appelle à être dépassée. Dans le troisième chapitre, il s'agira ainsi de déterminer le rôle des émotions en vue de la compréhension musicale. Contre l'idée selon laquelle la capacité d'être ému à l'écoute d'une œuvre musicale, est une disposition étrangère, c'est-à-dire sans aucun lien avec la musique, ou pire un véritable obstacle à la compréhension musicale, la thèse défendue sera la suivante : les émotions constituent un mode propre de la compréhension musicale. Autrement dit, la compréhension de la musique ne peut se réduire à une analyse critique "sèche" de l'identité de l'œuvre considérée.

Pour autant, comme il en sera question dans le quatrième chapitre, la mise en évidence du rôle cognitif essentiel des émotions n'implique pas le refus d'accorder toute fonction à l'interprétation descriptive (c'est-à-dire non performative) d'une œuvre musicale. Mais en quoi consiste l'interprétation musicale ? Le processus interprétatif est une inférence à la

[7] Cette distinction entre art et connaissance est explicitée par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*.

meilleure explication, l'objectif principal étant de mettre en évidence l'identité et le sens de l'œuvre. D'où l'émergence de deux problèmes :

> A. N'y a-t-il qu'une seule interprétation correcte pour chaque œuvre ? Et qu'est-ce qu'une interprétation correcte ?
>
> B. L'interprète doit-il prendre en compte les conditions de production de l'œuvre – intentions de l'auteur et contexte musico-historique – pour rendre compte de ce qu'elle est ?

Par rapport à la première question, il s'agira de défendre une version restreinte du pluralisme interprétatif, qui se distingue de l'hypothèse moniste selon laquelle il ne doit y avoir qu'une seule interprétation correcte de l'œuvre considérée, mais aussi de l'hypothèse déconstructionniste laquelle encourage la multiplicité indéfinie des remarques interprétatives. Cette conception pluraliste limitée s'articule avec l'hypothèse dite "intentionnaliste hypothétique" : l'interprétation musicale doit prendre en compte les conditions de production de l'œuvre et notamment les intentions de l'auteur postulé. Cette conception sera mise en application dans le dernier chapitre lequel est un essai d'interprétation d'une œuvre musicale – la *Ballade n°1* de Frédéric Chopin –, afin de tester la théorie avancée.

L'objectif de cette étude est de proposer une reconception du rapport entre la musique et les émotions en prenant pour principe méthodologique l'interdépendance des trois champs d'investigation que sont l'ontologie, la sémantique et l'épistémologie. Il s'agit de proposer une alternative à la fois aux conceptions récusant tout rapport entre la musique et les émotions, et celles qui expliquent ce rapport exclusivement via l'expérience individuelle soit de l'auditeur, soit du compositeur. Plus fondamentalement, le but de ce travail de recherche est de décloisonner la philosophie de la musique. C'est un sujet transversal qui requiert de traiter des questions qui relèvent de la métaphysique, de l'épistémologie, de la sémantique, ou encore de la philosophie de l'esprit. Cette interaction révèle ainsi le caractère erroné de l'hypothèse de l'autonomie de l'esthétique musicale.

Première partie :

Qu’est-ce qu’une œuvre musicale ?

La question « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? » peut prendre deux sens différents : soit elle fait partie d'une réflexion globale au sujet de la définition de l'art ; soit elle est une investigation spécifique des problèmes posés par une ontologie de l'art. Adopter la première orientation conduit à proposer une définition de la musique – il s'agit de caractériser une forme particulière d'art, la "musique", terme possédant une extension plus étroite que celle de la notion d'art mais aussi une signification plus spécifique[8] –, ou au contraire, à nier la possibilité même d'une définition de la musique. Suivre la deuxième orientation, c'est s'interroger sur le mode d'existence des œuvres musicales, sur leur identité et leur identification. Si une définition de la musique (ou au moins la possibilité d'une définition) peut être corrélative d'un choix à l'égard du statut ontologique de l'œuvre musicale, elle ne se prononce pas nécessairement sur le mode d'existence des œuvres musicales.

La question d'une définition de l'art musical est une question traditionnelle largement débattue, comme l'atteste la multiplicité des solutions concurrentes proposées : pour certains, la musique peut être définie soit comme une organisation sonore, soit comme une organisation sonore issue d'une activité humaine intentionnelle, soit comme des sons humainement organisés en vue d'un effet émotionnel, ou d'une appréciation esthétique, ou encore comme des sons temporellement organisés par une personne en vue d'un enrichissement de l'expérience à l'aide d'un engagement actif[9]… La question de la définition de la musique se distingue non seulement du problème du statut ontologique de l'œuvre musicale, mais aussi de celui de la reconnaissance de quelque chose comme étant une œuvre musicale, et enfin de celui de la considération des œuvres musicales d'un point de vue évaluatif[10].

Le problème du statut ontologique des œuvres musicales, qui est quant à lui, plus récent, constituera l'objet de cette première partie. Les difficultés sous-jacentes à une ontologie de la musique ne sont pas différentes de celles de l'ontologie en général : quelles sortes de choses existent ? Quelles sont leurs conditions d'existence ? Qu'est-ce qui fait qu'une chose, à deux moments différents de son existence, est la même ? Quelles sont les limites de ce changement afin que l'identité numérique d'une entité soit conservée ? La tâche d'une réflexion ontologique générale consiste dès lors à décrire les catégories les plus

[8] Levinson, *Music, Art And Metaphysics*, p.268.
[9] Ces définitions sont répertoriées et analysées par Levinson dans *Music, Art And Metaphysics*, p.267-279.
[10] Quelles sont les œuvres musicales réussies ? Qu'est-ce qui rend telle œuvre musicale meilleure que telle autre œuvre musicale ?

générales employées pour l'organisation de notre expérience et de notre pensée, ainsi que les rapports entretenus entre ces concepts, les rôles respectifs qu'ils jouent dans notre conception générale de la réalité. De même, une ontologie musicale vise à rendre compte de la nature de l'œuvre musicale, de son mode d'existence et de son critère d'identité. D'où les questions suivantes : quelle sorte de chose est une œuvre musicale ? Comment rendre compte du fait que la propriété d'être une œuvre musicale soit attribuée à des entités aussi différentes que les *Sonates pour piano* de Beethoven, *La Bohème* de Charles Aznavour, *Le Chant des adolescents* de Stockhausen, *Funguvhu tanzwa mulomo*, chanson d'enfants Venda (Afrique du Sud), *Bachiana brasilieras* d'Hector Villa-Lobos, *Black, Brown And Beige* de Duke Ellington, *Bouge de là* de M.C Solar, *Lake Of Fire* de Nirvana ? Les œuvres musicales sont-elles toutes en vue d'une exécution musicale ? Pour rendre compte de l'album *Harvest* de Neil Young, doit-on considérer que ce dernier a été produit dans des lieux différents à des moments différents[11] ? Qu'est-ce qui contribue à l'identité d'une œuvre musicale ? Comment établir son critère d'identité ?

La question de savoir ce qu'est une œuvre musicale est un problème qu'il importe d'étudier explicitement du fait que son élucidation ou au moins son examen, détermine en partie le contenu de l'expérience que nous avons des œuvres musicales ainsi que la signification qu'on pourra leur donner : « si l'esthétique a pu paraître d'abord fort éloignée des questions d'ontologie fondamentale, on pourrait se demander si au contraire, les objets dont elle se préoccupe ne font pas d'elle un terrain privilégié pour l'ontologie »[12]. L'analyse du statut ontologique des œuvres musicales joue un rôle substantiel pour toute investigation philosophique sur la musique[13]. Contre l'idée selon laquelle les questions ontologiques à propos de la musique sont stériles, il s'agira ici de soutenir la nécessité et l'utilité d'une réflexion ontologique.

Cette analyse s'oppose ainsi à la conception sceptique soutenue par Ridley selon laquelle les discussions ontologiques en musique doivent être dépassées car inutiles[14]. D'après lui, puisque nous avons un sens robuste de l'identité d'une œuvre musicale, seules les

[11] *Heart Of Gold* et *Old Man* sont enregistrées au Quadrafonic Studio de Nashville, *A Man Needs a Maid* et *There's a World* à Londres avec l'orchestre symphonique de la ville, *Harvest* lors d'une deuxième séance à Nashville, tandis que le reste de l'album est enregistré dans son ranch baptisé Broken Arrow près de San Francisco. Ainsi, bien que le premier enregistrement a lieu en septembre 1971, l'album ne sort qu'en mars 1972.
[12] Cometti, Morizot & Pouivet, *Questions d'esthétique*, p.35.
[13] « Une ontologie musicale pourrait être responsable de la manière dont nous prenons part à et discutons de la musique et de ses œuvres » S.Davies, *Musical Works And Performances*, p.9.
[14] Ridley, « Against Musical Ontology ».

questions évaluatives importent pour une esthétique musicale. La philosophie de la musique est en ce sens un savoir critique évaluatif qui a pour objet la détermination de la valeur esthétique des œuvres musicales et/ou des exécutions musicales. À l'inverse, une ontologie des œuvres musicales amène une reconception de la philosophie de la musique et de l'art en général : cette dernière, loin d'être consignée dans un domaine autonome, séparé, isolé, fait partie d'une investigation métaphysique.

L'analyse de la question générale « Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? » implique en premier lieu la considération du problème de la nature de l'œuvre musicale : est-ce un objet mental, physique, ou ni l'un ni l'autre ? Une entité abstraite universelle pouvant être multiplement instanciée ou bien une entité concrète particulière ? Si les œuvres musicales sont des particuliers, sont-elles des particuliers substantiels ou un ensemble de particuliers non substantiels ? En outre, une ontologie de la musique ne peut faire l'impasse d'une analyse des différents types de musique : comment rendre compte du fait que la propriété d'être une œuvre musicale soit attribuée à des entités très différentes ? Autrement dit, les œuvres musicales sont-elles d'une même espèce ? La *Ballade en sol mineur* de Chopin a-t-elle le même mode d'existence que *Tostaky* de Noir Désir ? Les œuvres musicales sont-elles toutes en vue d'une exécution musicale ? Qu'en est-il du statut des improvisations, de la musique de variété, du karaoké ?

Enfin, l'analyse du mode d'existence des œuvres musicales conduira à examiner le problème de l'identité d'une œuvre musicale. Il ne s'agira donc plus simplement d'une considération générale sur ce qui fait d'une entité une œuvre musicale mais de la question de l'identité de telle œuvre musicale. Autrement dit, comment distinguons-nous telle œuvre musicale d'autres œuvres musicales ? Qu'est-ce qui contribue à l'identité d'une œuvre musicale ? En quoi le concerto que j'entends aujourd'hui est-il le même que celui entendu hier, alors même que les musiciens, le chef d'orchestre et l'exécution diffèrent ? Jusqu'à quel point deux exécutions d'une œuvre peuvent diverger tout en demeurant une exécution de la même œuvre, c'est-à-dire tout en maintenant la possibilité pour l'auditeur de les reconnaître comme exécution de cette même œuvre ? Qu'est-ce qui fait qu'une œuvre musicale est la même à travers le temps et ses multiples occurrences ?

L'initiative de cette investigation ontologique à propos de la nature et de l'identité des œuvres musicales se trouve justifiée par trois raisons principales. D'une part, l'ontologie

donne des critères pour distinguer les différents types d'objet (sons, structure sonore, enregistrement, exécution, œuvre musicale, œuvre d'art) et leurs liens (relation, dépendance, réduction, constitution, prédication). D'autre part, il s'agit d'utiliser les outils de l'ontologie comme analyse conceptuelle afin d'aborder, sinon de résoudre, quelques problèmes essentiels dans le domaine de la philosophie de la musique. Et étonnamment, on ne dispose pas d'une véritable description systématique des principales solutions théoriques envisageables à ce propos. Enfin, essayer de comprendre la signification et le fait indéniable, mais souvent non expliqué, de l'existence et de la nature des œuvres musicales, est indispensable en tant que base pour l'étude du rapport entre la musique et les émotions. Une réflexion à propos de ce rapport s'avèrerait en effet incomplète voire arbitraire – au sens où elle reposerait sur des présupposés ontologiques sans les justifier ni examiner leur valeur – si elle ne répondait pas aux questions ontologiques soulevées ci-dessus : l'examen du statut ontologique des œuvres musicales constitue un préalable nécessaire avant toute analyse de l'expérience musicale et des propriétés esthétiques émotionnelles des œuvres musicales. Elle a pour tâche d'assurer une meilleure compréhension de ce qu'est une œuvre musicale, ou du moins de mettre en évidence les difficultés posées par cette question.

1. Statut ontologique de l'œuvre musicale

1.1 Introduction : Défi ontologique et définitionnel

Avant de répondre à la question de ce qu'est une œuvre musicale, il est fondamental de s'entendre sur la spécificité de cette question. En effet, comme je l'ai déjà indiqué, cette question recouvre deux problématiques distinctes bien que liées : l'analyse de ce problème peut prendre deux voies différentes, celle d'une définition de la musique comme œuvre d'art et celle d'une ontologie de la musique en tant que type spécifique d'œuvre d'art. Dès lors, un détour par l'analyse du rapport entre le problème ontologique et celui d'une définition de la musique et de l'art en général s'avère nécessaire avant de traiter le problème qui nous préoccupe directement : le statut ontologique des œuvres musicales. Est-ce un rapport d'exclusion logique, d'identité ou d'interdépendance ? Si ces deux questions ne sont pas identiques, quelle distinction peut-on établir entre elles ? Affirmer la spécificité des deux problèmes implique-t-il de les opposer l'un à l'autre ? Sinon, quel lien entretiennent-ils ?

Pour résoudre ce problème, partons de la question de la définition de l'art : qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Le défi posé par l'entreprise de définition, loin d'être clos, est au contraire largement débattu. "Le paradoxe de l'art introuvable"[15] – le constat double de l'omniprésence de l'art et du caractère insaisissable du concept d'art – est à l'origine d'un regain d'intérêt pour la question de la définition de l'art. Mais peut-on définir ce qu'est une œuvre d'art ? Si oui, quelle stratégie adopter ? Et enfin, à quoi bon entreprendre ce projet définitionnel ?

Le genre d'aperçu synoptique des tentatives de définition ne peut pas résulter directement d'une enquête historique, mais doit au contraire, servir d'introduction à toute investigation philosophique sur l'art. Par conséquent, c'est d'une classification conceptuelle des positions possibles au sujet du problème de la définition de l'art qu'il convient de nous munir. Trois types de réponse peuvent être distingués :

[15] Expression de Clémentz dans « Remarques sur l'irréalité de l'art et la réalité des propriétés esthétiques », p.45.

1. L'essentialisme : il est possible de définir l'essence immuable de l'art par la mise en évidence d'une propriété intrinsèque spécifique, essentielle et perceptible partagée par toutes les œuvres d'art.

2. L'anti-essentialisme : le concept d'art n'est pas susceptible d'une définition ; l'idée d'une nature propre des œuvres d'art est inconsistante.

3. L'essentialisme modéré : ce qui fait qu'un objet est une œuvre d'art n'est pas une propriété essentielle intrinsèque, mais une propriété essentielle relationnelle ; "l'art" est un terme relatif.

Cette introduction consistera à exposer brièvement une discussion complexe qui a mobilisé à la fois l'esthétique traditionnelle et l'esthétique contemporaine. Cela étant, il s'agira ici de comprendre et de reconstruire de manière synthétique l'essentialisme radical ou modéré, ainsi que l'anti-essentialisme. Cette étape introductive qui permettra d'envisager les forces et faiblesses de chacune de ces approches, jettera les bases d'une investigation ontologique à propos de la musique.

1.1.1 Essentialisme esthétique

Si on reprend l'analyse générale de Thom au sujet de la logique de l'essentialisme[16], l'essentialisme en tant que théorie métaphysique particulière peut être défini comme la défense de l'idée selon laquelle les entités ont de manière non triviale des attributs essentiels et nécessaires, attributs qui ne sont pas possédés par l'ensemble des entités existantes : bien qu'il semble y avoir une variété infinie de choses dans le monde, il y a pour chaque groupe de choses auquel un nom général unique est appliqué, quelque chose d'immuable qui rend possible l'usage de ce nom. Ainsi, le terme sortal est fonction de l'essence commune.

[16] Thom, *The Logic Of Essentialism*, p.316.

La quête d'une définition essentielle de x consiste en la recherche d'une spécification des conditions nécessaires et suffisantes pour être un x[17]. Or, un objet x a la propriété P essentiellement si x l'a dans tous les mondes possibles dans lesquels x existe[18] : il n'est pas possible que x existe et qu'il ne possède pas la propriété P (si P est une propriété essentielle). Par conséquent, la tâche d'une définition essentielle de l'art consiste à déterminer les conditions nécessaires et suffisantes de l'art afin de distinguer une œuvre d'art d'autre chose. Or, l'essentialisme esthétique est défendu de diverses manières[19] :

1. La théorie représentationnelle : « x est une œuvre d'art si seulement[20] c'est une représentation ». La représentation est considérée comme un trait essentiel de l'art. Afin de compter pour une œuvre d'art, le candidat doit posséder la propriété d'être représentatif.

2. La théorie néo-représentationnelle : « x est une œuvre d'art si seulement x a un sujet à propos duquel il est fait quelque commentaire ». Pour qu'un objet soit inscrit dans la catégorie "œuvre d'art", il faut qu'il soit à propos de quelque chose. Cette définition de l'art est obtenue à partir d'un postulat particulier : la nécessité d'interpréter une œuvre d'art.

(i) Toutes les œuvres d'art requièrent d'être interprétées.
(ii) Or, pour que quelque chose fasse l'objet d'une interprétation, il faut qu'il soit à propos de quelque chose.
(iii) Donc, toutes les œuvres d'art sont nécessairement à propos de quelque chose.

3. La théorie de l'expression : « x est une œuvre d'art si seulement x consiste en une transmission volontaire d'une émotion particulière à une audience, émotion expérimentée par l'artiste lui-même et clarifiée aux moyens de lignes, figures, sons, couleurs, actions, mots ». L'expression d'une émotion est tenue pour être une caractéristique essentielle des œuvres

[17] Arnauld et Nicole dans *La Logique ou l'art de penser* (I, 12 ; II, 16), distingue deux types de définition : les définitions de nom et les définitions de chose. Les premières qui ne regardent que le son, s'avèrent conventionnelles. Les deuxièmes peuvent prendre deux formes : soit la définition explique la nature d'une chose par ses attributs essentiels, soit la définition a un degré d'exactitude moindre et consiste en une description de la chose par ses accidents propres. Alors que la définition réelle exprime l'essence de l'objet défini, la définition nominale fournit seulement un équivalent du mot sans indiquer la nature de l'objet. Trois conditions règlent la rectitude d'une définition essentielle : l'universalité – la définition comprend tout le défini –, le caractère propre – la définition ne convient qu'au défini –, et la clarté.
[18] Cette définition d'une propriété essentielle est explicitée par Plantinga : « Essence And Essentialism », p.138.
[19] Carroll, *Philosophy Of Art*, I.
[20] Le connecteur logique "si seulement" indique une condition nécessaire.

d'art. L'apparition d'une émotion esthétique par l'attention portée à x est un critère déterminant afin de définir x comme une œuvre d'art.

4. La théorie formaliste : « x est une œuvre d'art si seulement x possède une forme signifiante ». La forme signifiante constitue une qualité sans laquelle quelque chose ne peut être une œuvre d'art. La représentation et l'expression ne sont pas des conditions suffisantes pour qu'une chose soit une œuvre d'art ; seule la forme signifiante assure ce statut d'art.

5. La théorie néo-formaliste : « x est une œuvre d'art si seulement x a un contenu et une forme, de telle sorte que la forme et le contenu de x sont reliés d'une manière appropriée ». Les traits essentiels d'une œuvre d'art sont la possession d'une forme et d'un contenu reliés de manière adéquate.

6. La théorie esthétique : « x est une œuvre d'art si seulement x a été produit dans l'intention qu'il possède une disposition, celle de susciter une expérience esthétique ». Le fait que quelque chose provoque chez le spectateur une expérience esthétique constitue un trait essentiel d'une œuvre d'art.

Chacune de ces définitions suppose la critique des définitions alternatives[21] : la valeur de vérité d'une définition essentielle dépend de la valeur de vérité des définitions concurrentes (si D_1 est vrai, alors $D_{n+1, n+2...}$ sont fausses). De plus, chacune de ces définitions essentielles a pour tâche d'établir une démarcation entre les œuvres d'art véritables et celles qui se sont élevées à ce rang uniquement par erreur ou par imposture. Enfin, chacune de ces définitions essentielles prétend expliciter ce qu'est une œuvre d'art réussie : « on évalue une œuvre d'art par la façon dont elle manifeste le concept d'œuvre d'art »[22].

Pourtant, trois reproches principaux peuvent être adressés à cette activité définitionnelle essentialiste. D'une part, on peut remarquer que ces définitions possèdent un très faible pouvoir descriptif : elles sont inadéquates en tant qu'elles ne s'appliquent qu'à un nombre très limité d'objets revendiqués comme œuvre d'art. Chaque définition fait ainsi l'objet d'une réfutation laquelle repose sur l'invocation de contre-exemples : le "Land-art",

[21] Comme l'indiquent Arnauld et Nicole dans *La Logique ou l'art de penser*, il est possible de contester la valeur de vérité d'une définition essentielle à la différence d'une définition nominale.
[22] Pouivet, « Définir l'art : Une mission impossible ? », p.15.

l'art conceptuel, les "Ready-made", la musique concrète, mettent en difficulté l'exigence première pour une définition réelle adéquate : l'exigence d'universalité (la définition comprend tout le défini).

D'autre part, une définition essentielle tend à confondre la définition et l'identification. La définition de x constituerait une condition nécessaire en vue de la reconnaissance d'un x ; l'identification d'un x, une condition suffisante pour l'établissement d'une définition de x. Or, cette équivalence posée entre la définition et l'identification peut être contestée : « pour l'art comme pour bien d'autres choses, ne demandons pas aux définitions ce qu'elles ne donnent pas : un moyen d'identifier ce qu'on a défini »[23]. En effet, pour reconnaître par exemple, que x est une personne et non un mannequin, nous n'avons pas besoin d'une analyse conceptuelle du terme "personne", laquelle n'a pas non plus de fonction d'identification. De même, élucider le concept d'art ne revient pas à donner un algorithme infaillible permettant d'identifier toutes les choses tombant sous l'extension de ce concept.

Enfin, les définitions essentielles présupposent l'idée selon laquelle la définition est une norme évaluative pour le jugement esthétique. Chaque définition essentielle stipule les propriétés considérées comme désirables pour le "bon art". Loin d'être seulement descriptives, ces définitions sont donc aussi évaluatives. La réussite d'une œuvre d'art appartient à la définition de ce qu'est une œuvre d'art : définir ce qu'est l'art, c'est aussi définir ce qu'est une bonne œuvre d'art. Énoncer la proposition « x est une œuvre d'art et je n'apprécie pas x » constituerait dès lors, une proposition paradoxale, étant donné la relation nécessaire entre l'articité et le mérite. Cependant, une différence apparaît entre le prédicat « être un x » et le prédicat « être un bon x » : « les prédicats normatifs non évaluatifs classent des objets. Les prédicats normatifs évaluatifs classent des objets en fonction de prédicats qui déjà les classent »[24]. Aussi, une hiérarchie entre ces deux types de prédicat s'instaure : les prédicats normatifs non évaluatifs sont du premier ordre, et les prédicats normatifs évaluatifs du second ordre.

Afin de comprendre cette distinction, une analogie peut être établie entre cette hiérarchie de prédicats normatifs et la théorie des types défendue par Russell. Cette doctrine

[23] Pouivet, « Définir l'art : Une mission impossible ? », p.15.
[24] Pouivet, « Normes non évaluatives », p.33.

consiste en une réflexion au sujet des considérations syntaxiques de construction de formules logiques. Deux règles sont mises en évidence :

> A. Avant d'être vraie ou fausse, une fonction doit être douée de sens : pour chaque fonction propositionnelle, il faut déterminer un domaine de signifiance – ensemble des valeurs de x pour lesquelles la fonction (fx) a une valeur de vérité. La question de la signifiance d'une fonction conditionne celle de sa valeur de vérité.
>
> B. Les domaines de signifiance font l'objet d'une hiérarchie en types distincts : type des individus, type des classes des individus, type des classes de classes d'individus… L'univers logique est découpé en types homogènes, clos et mutuellement exclusifs. Une fonction a seulement pour type (c'est-à-dire pour domaine de signifiance), des arguments d'un type inférieur immédiat au sien. Une fonction a une signification si les valeurs assignables à sa variable sont toutes du même et unique type. En outre, à la hiérarchie des types de fonction s'ajoute une hiérarchie en ordres : cette seconde hiérarchie tient compte non seulement de l'argument de la fonction mais aussi de sa complexité syntaxique.

La théorie des types est une méthode syntaxique qui permet d'éviter certains paradoxes – par exemple, celui de la classe des classes qui ne sont pas membres d'elles-mêmes. On évite la formation de contradictions en définissant typiquement chaque symbole. Parallèlement, bien que les jugements de goût soient très souvent mêlés aux définitions essentielles, une distinction nette entre les prédicats normatifs non évaluatifs et les prédicats normatifs évaluatifs s'impose. De là, découle une hiérarchie entre ces deux types de prédicat : les seconds supposent les premiers. La propriété d'être une œuvre d'art est incluse comme base pour l'évaluation, même si la seule présence de cette propriété ne saurait impliquer l'excellence d'une œuvre d'art. Ainsi, la grammaire du concept "œuvre d'art" ne suppose pas une évaluation positive : une œuvre d'art peut faire l'objet soit d'une appréciation positive, soit d'une appréciation négative. Et d'ailleurs, pour certaines œuvres d'art, la décision au sujet de sa valeur esthétique importe peu contrairement à celle concernant sa désignation comme œuvre d'art. Par conséquent, l'application du terme sortal "être une œuvre d'art" se trouve

isolée des jugements de valeur au sens où cette application est supposée par les jugements de valeur et non l'inverse.

Le concept d'œuvre d'art, à la différence du concept "être bon" n'est pas constitutivement évaluatif : le premier permet d'identifier quelque chose et non le second. En effet, le concept "être bon" est essentiellement attributif et non prédicatif[25] : « rien n'est simplement bon ou mauvais, être bon ou mauvais c'est être un bon ou un mauvais quelque chose »[26]. Un adjectif essentiellement attributif a pour condition nécessaire un substantif fixant un critère : « l'usage prédicatif n'est jamais détachable de l'usage attributif. (…) Pour que l'adjectif *beau* ait un sens, il faut que l'expression "un *beau* x" en ait un »[27]. Par contre, le concept d'œuvre d'art est essentiellement prédicatif en ce qu'il « n'autorise pas de critère fixé par un substantif »[28].

1.1.2 Anti-essentialisme esthétique

À l'inverse, contre l'activité définitionnelle essentielle, on peut affirmer le caractère vain et inadéquat de l'entreprise de définition : l'idée d'une essence des œuvres d'art est inconsistante ; l'art n'est pas susceptible d'une définition. Cette position anti-essentialiste prend appui sur plusieurs arguments : la considération des définitions essentielles comme des pseudo-définitions, l'affirmation du caractère superflu d'une définition au profit de l'attention portée aux usages, la critique de l'idée de nature commune, l'affirmation selon laquelle rien n'est intrinsèquement une œuvre d'art, et enfin le refus d'admettre l'autonomie de l'art.

La théorie anti-essentialiste défendue par Weitz dans son article « Le rôle de la théorie en esthétique » est pour cela exemplaire. Elle recoupe ces différentes formes argumentatives. C'est aussi « l'un des textes qui fut, sur cette question de la définition de l'art, le plus discuté dans les années qui suivirent et marqua de telle façon l'évolution de l'esthétique analytique qu'il demeure aujourd'hui encore une des références inévitables en ce domaine »[29].

---

[25] Sur la distinction entre adjectif attributif (« un cheval blanc ») et adjectif prédicatif (« Ce cheval est blanc »), voir Geach : « Good And Evil ».
[26] Geach, « Good And Evil », p.34.
[27] Pouivet, « Franck Sibley, Peter Geach et les adjectifs esthétiques », p.108.
[28] Sibley, *Approach To Æsthetics.*
[29] Lories, *L'art à l'épreuve du concept*, p.56.

La question centrale posée par Weitz est la suivante : « la théorie esthétique au sens d'une définition vraie ou d'un ensemble de propositions nécessaires et suffisantes de l'art, est-elle possible ? »[30]. L'idée qu'il s'agira de défendre : « je veux plaider pour le rejet de ce problème »[31]. L'impossibilité d'une définition essentielle de l'art, loin d'être une difficulté purement factuelle, s'avère être une impossibilité logique car contraire à l'ouverture du concept d'art : « la théorie esthétique est une tentative logiquement vaine de définir ce qui ne peut pas l'être, d'énoncer les propriétés nécessaires et suffisantes de ce qui n'a pas de propriétés nécessaires et suffisantes, de concevoir le concept d'art comme clos quand son véritable usage révèle et exige son ouverture ». Les théories esthétiques traditionnelles – les théories formaliste[32], émotiviste[33], intuitionniste[34], organiciste[35], et volontariste[36] (selon la classification de Weitz) – révèlent trois faiblesses communes : elles sont inadéquates, incomplètes et non testables. Mais surtout, toutes échouent à prendre en compte le fonctionnement effectif du concept d'art[37]. Ainsi, la question « Quelle est la logique de l'énoncé "x est une œuvre d'art" ? » est préférée à la question « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? ».

Le concept d'art, tout comme le concept de jeu, a une texture ouverte. Mais en quoi consiste un concept ouvert ? Un concept ouvert, à la différence d'un concept fermé, n'est pas gouverné par un ensemble défini de critères nécessaires et suffisants. La prise en compte du caractère ouvert de certains concepts a fait l'objet de multiples tentatives philosophiques[38]. Stevenson, le premier, porte son attention sur les définitions dites "persuasives", définitions qui donnent une nouvelle signification à un mot familier – par exemple, les termes "Dieu", "justice", "culture"… – sans changement substantiel en ce qui concerne leur portée émotionnelle. Parallèlement, Waismann affirme que la texture ouverte de certains concepts consiste dans le caractère corrigible et amendable des définitions : aucun ensemble défini de règles ne peut être posé pour l'usage des termes ouverts. Hart, quant à lui, indique que

[30] Lories, *L'art à l'épreuve du concept*, p.27.
[31] Lories, *L'art à l'épreuve du concept*, p.28.
[32] Conception selon laquelle la nature de l'art serait une combinaison unique d'éléments particuliers.
[33] Conception selon laquelle l'essence de l'art consisterait en l'expression d'une émotion au travers d'un médium sensible public.
[34] Conception selon laquelle l'art se situerait au premier niveau de la vie spirituelle.
[35] Conception selon laquelle une œuvre d'art est essentiellement un complexe unique de parties entretenant des relations réciproques.
[36] Conception selon laquelle l'art a pour propriété nécessaire d'être l'incarnation de souhaits satisfaits par l'imagination, le langage, et l'harmonie.
[37] Weitz affirme néanmoins à la fin de son article, que ces théories traditionnelles, considérées de manière non littérale, ont pour vertu de recommander certains critères d'évaluation.
[38] Weitz, « Open Concepts », p.86.

certains termes, bien qu'ils possèdent des conditions nécessaires, n'ont pas de conditions suffisantes. Selon Wittgenstein, certains termes sont gouvernés par un ensemble disjonctif de propriétés (aucune d'entre elles n'est ni nécessaires ni suffisantes) lequel correspond à une famille de ressemblance. Gallie, quant à lui, introduit la notion de concept essentiellement contesté : les critères d'usage sont flexibles, non définitifs afin d'être applicables à de nouveaux cas. Pour finir, Sibley met en évidence un groupe de concepts ayant pour trait logique de ne pas être gouvernés par des conditions nécessaires et suffisantes. Weitz prend acte de ces propositions et argumente en faveur de l'ouverture du concept d'art.

Ainsi, étant donné le fonctionnement effectif du concept d'art, l'identification d'un objet comme une œuvre d'art ne passe pas par une définition essentielle, mais plutôt par la recherche de plages de similitudes. « Savoir ce qu'est l'art n'est pas saisir une essence manifeste ou latente, mais être capable de reconnaître, de décrire et d'expliquer ces choses que nous appelons "art" en vertu de ces similitudes »[39]. Les œuvres d'art sont donc réunies non en fonction d'un ensemble de propriétés communes, mais par des ressemblances de famille : on décide si une chose est ou non une œuvre d'art par la considération des similitudes qu'elle présente avec un exemple indiscutable, typique d'une œuvre d'art. L'argumentation anti-essentialiste de Weitz s'articule de la façon suivante :

(i) Si l'art a une essence, alors l'art du futur, dans ses traits essentiels, ne peut pas changer.
(ii) Or, l'art est expansif, aventureux : il fait l'objet de changements incessants.
(iii) Donc, « il est logiquement impossible de garantir un ensemble de propriétés déterminantes »[40].

Weitz met en cause à la fois la possibilité de définir l'art et la prétention des théories traditionnelles de formuler de manière définitive les conditions nécessaires et suffisantes à l'attribution du terme "œuvre d'art" : aucune définition essentielle unique ne peut prendre en compte l'usage effectif – multiple et varié – du concept d'art.

Cependant, le scepticisme quant au projet de définir l'art, dont l'anti-essentialisme se fait le porte-parole, soulève, malgré ses nombreuses vertus, un certain nombre

[39] Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », p.32.
[40] Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », p.34.

d'interrogations, lesquelles se nouent autour d'un problème majeur : la critique des projets définitionnels essentialistes de l'art rend-elle toute activité définitionnelle impossible et inutile ?

En effet, on peut objecter à la conception anti-essentialiste quelques considérations importantes. D'une part, plusieurs notions – celles de concept ouvert, de règle et de propriété essentielle – sont, du point de vue de l'analyse, défectueuses. Comme le fait remarquer Sclafani[41], le caractère ouvert d'un concept ne se réduit pas à la présence de limites floues : les concepts sont dits ouverts lorsque de nouveaux cas, soit possibles à anticiper, soit impossibles à anticiper, soit d'un genre limite, surviennent sans que des règles puissent déterminer l'applicabilité du concept. De plus, Weitz conçoit toute règle par analogie à une ligne droite inflexible. Or, en suivant l'analyse de Hart[42], deux types de règles peuvent être distinguées : les premières dites "règles constituées" et les secondes dites "règles constituantes". Les règles constituées sont subordonnées aux règles constituantes en tant que ces dernières « déterminent la façon dont les règles primaires peuvent être définitivement identifiées, édictées, abrogées ou modifiées »[43]. Ainsi, les règles secondaires remédient à une insuffisance du système primaire de règles, celle d'être statique, en introduisant des règles de changement. Enfin, Weitz a une conception erronée de ce qu'est une propriété essentielle : la propriété essentielle d'être une œuvre d'art serait une propriété perceptible dans chaque œuvre d'art. Or, il semble possible de soutenir l'idée inverse selon laquelle la propriété d'être une œuvre d'art est une propriété relationnelle, non perceptible, mais pour autant d'un même degré de réalité que les autres propriétés intrinsèques.

D'autre part, le pouvoir explicatif de la notion de ressemblance de famille par rapport au concept d'art peut être mis en cause. En effet, la reconnaissance d'une ressemblance de famille, loin de permettre l'attribution d'un nom commun, en est une conséquence : « c'est quand le nom commun est donné, attribué, quand la décision est déjà prise qu'il y a lieu de rechercher ces ressemblances. Ce n'est pas en fonction de ressemblances, qui ne pourraient être choisies qu'arbitrairement, qu'il y a lieu de nommer, de décider »[44]. Du fait que toute chose ressemble à toute autre d'un certain côté, la ressemblance de famille s'avère inutile

[41] Sclafani, « "Art", Wittgenstein And Open-Textured Concepts ».
[42] Hart, *Le Concept de droit.*
[43] Hart, *Le Concept de droit*, p.92.
[44] Lories, *L'art à l'épreuve du concept*, p.83.

pour la classification. D'ailleurs, la spécification d'un critère afin de distinguer les ressemblances pertinentes ou non pertinentes conduit elle-même à une définition essentielle.

Enfin, la conséquence directe de la réfutation des théories esthétiques essentialistes n'est pas nécessairement le rejet de l'activité définitionnelle. Le défi de la définition de l'art peut être relevé d'une autre manière : il s'agit à la fois de réviser une conception erronée de la définition – celle selon laquelle une définition de l'art reviendrait à accéder à l'art[45] –, et de proposer une définition nominale, intelligible et raisonnable, surmontant les difficultés mises en lumière par la conception anti-essentialiste de l'art.

1.1.3 Essentialisme modéré

Or, il y a trois manières de dépasser la teneur négative de la thèse anti-essentialiste, tout en évitant les difficultés des définitions traditionnelles : les définitions institutionnelle, historique et fonctionnaliste de l'art. Le point commun reliant les trois versions de l'essentialisme modéré consiste en ce qu'elles considèrent la propriété d'être une œuvre d'art comme une propriété relationnelle. Une propriété relationnelle essentielle, à la différence d'une propriété intrinsèque non relationnelle, n'existe pas dans tous les mondes possibles : « c'est seulement dans un monde où certaines personnes ont certaines intentions, qu'existent des œuvres d'art »[46]. De là, il s'ensuit qu'il vaut mieux parler de quasi-nature pour les œuvres d'art que de nature, en tant que cette quasi-nature est corrélative de la pensée et de l'activité humaines. L'analyse de ces trois types de définition ne constitue pas une reconstruction complète des doctrines, mais donne plutôt un aperçu synthétique des différentes approches relevant le défi de l'activité définitionnelle de l'art.

[45] Pouivet, « Définir l'art : Une mission impossible ? », p.24.
[46] Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, p.61.

Version institutionnelle

Cette conception défend l'idée générale selon laquelle une œuvre d'art est nécessairement créée en accord avec certaines règles et procédures, dans un contexte institutionnel approprié. En effet, il est inutile de penser définir l'art hors contexte et sans prendre en compte les pratiques et conventions en cours : les œuvres d'art réfèrent aux autres œuvres d'art ainsi qu'aux pratiques de production et de réception d'art. D'où la définition suivante : « une œuvre d'art au sens classificatoire est (1) un artefact, (2) auquel un certain nombre d'aspects lui appartenant ont permis d'attribuer le statut de candidat à l'appréciation d'une ou de plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) »[47] . Les conditions (1) et (2) sont nécessaires et suffisantes pour que quelque chose soit une œuvre d'art.

Mais qu'est-ce que le monde de l'art ? Le monde de l'art est une institution sociale, structurée en fonction de règles et de conventions définissant les rôles variés de l'artiste, du public, de l'exécutant, du critique d'art, etc., et leurs relations. Cette institution est en grande partie informelle – les procédures déterminant l'occupation de rôle ainsi que les limites de l'autorité qui caractérise ces rôles, ne sont pas codifiées strictement –, bien que certains éléments (les théâtres, les musées) soient structurés formellement. L'art est dès lors nécessairement social, en tant qu'il ne peut être isolé de son contexte : il n'est pas possible d'identifier un objet comme une œuvre d'art, si ce n'est sur une certaine base d'informations eu égard au cadre et aux pratiques établies dans le contexte où il se présente.

En résumé, la théorie institutionnelle de l'art « concentre l'attention sur les caractéristiques non exhibées que les œuvres d'art ont en vertu de leur incorporation dans une matrice institutionnelle qui peut être appelée "monde de l'art" et (…) ces caractéristiques sont essentielles et déterminantes »[48].

Néanmoins, cette définition institutionnelle soulève deux difficultés principales. D'une part, cette approche procédurale ne rend pas compte de la possibilité d'un art "privé", non déclaré, n'impliquant aucune performance culturelle (sorte de geste permettant l'entrée d'un

[47] Dickie, *Art And The Æsthetic*, p.34.
[48] Dickie, *Art And The Æsthetic*, p.12.

objet dans le monde de l'art). D'autre part, cette définition manque de précision quant au mode de réception d'une œuvre d'art : « pour parvenir à une définition adéquate et éclairante de l'art, il faut préciser à quoi l'objet d'art doit être destiné, à quelle sorte de regard porté sur l'objet on en appelle de la part du spectateur »[49].

Version historique

Selon la conception historique, la définition de l'art doit, au lieu de prendre appui sur des relations purement procédurales et sociales, renvoyer plutôt aux relations intentionnelles et historiques : « la relation (intentionnellement provoquée ou forgée) qui existe entre un objet qui se présente comme une objet d'art et les objets d'art qui le précèdent est tout ce qui reste (…) de la notion descriptive de l'art »[50]. Autrement dit, le fonctionnement effectif du concept d'art implique logiquement l'histoire concrète de l'art[51] et une orientation intentionnelle d'une ou de plusieurs personnes par rapport aux produits et aux activités artistiques. La mise en évidence d'une notion univoque de l'art est donc possible. Il s'agit de proposer une condition minimale pour que quelque chose soit de l'art : ce qui est essentiel, c'est d'avoir une relation intentionnelle aux prédécesseurs artistiques ; le contexte requis n'est pas nécessairement institutionnel.

Dans son article intitulé « Pour une définition historique de l'art », Levinson considère successivement quatre définitions complémentaires de l'art, définitions qui rendent compte de l'irréductible historicité des œuvres d'art.

> (I) « X est une œuvre d'art ═ df X est un objet qu'une personne ou des personnes qui possèdent un droit de propriété légitime sur X, destine à être perçu durablement comme une œuvre d'art, c'est-à-dire d'une façon (ou de façons) qui *le place en relation avec la façon dont les œuvres d'art antérieures*[52] sont correctement (ou normalement) perçues »[53].

[49] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.18.
[50] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.10.
[51] « Les options afin de faire de l'art à des moments ultérieurs sont nécessairement conditionnées ou affectées par les options pour faire de l'art à des moments antérieurs » Levinson, *Music, Art And Metaphysics*, p.40.
[52] Les italiques ont été ajoutées par rapport au texte original.
[53] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.22.

> (It) « X est une œuvre d'art *en t* = df X est un objet *dont il est vrai en t* qu'une personne ou des personnes ayant sur X un droit de propriété légitime le destinent (ou l'ont destiné) durablement à être *perçu-comme-une-œuvre-d'art* c'est-à-dire à être perçu sur un mode (ou des modes) conforme à celui (ou à ceux) sur lequel les œuvres d'art *antérieures à t* sont ou étaient correctement (ou normalement) perçues »[54].
>
> (I't) « X est une œuvre d'art à t = df X est un objet dont il est vrai en t qu'une personne ou certaines personnes, possédant un droit de propriété légitime sur X, conçoit durablement (ou a conçu) X en vue d'être perçu-comme-une-œuvre-d'art c'est-à-dire perçu d'une façon (ou de façons) conforme à celle dont sont ou étaient correctement (ou normalement) perçus les objets qui font partie de *l'extension d' « œuvre d'art »* avant t »[55].
>
> (II) « *Stade initial* : les objets des *arts premiers* sont des œuvres d'art à to (et par la suite). *Stade récursif* : si X est une œuvre d'art antérieure à t, alors Y est une œuvre d'art à t s'il est vrai qu'à t une ou des personnes ayant un droit de propriété légitime sur Y, conçoivent durablement (ou ont conçu) Y en vue d'être perçu sur un mode (ou des modes) selon lesquels X est ou était correctement perçu »[56].

Une analyse comparative de ces définitions révèle plusieurs caractéristiques importantes de ce qu'est une définition historique de l'art. La définition de base (I) met en évidence l'idée selon laquelle les propriétés relationnelles déterminantes pour qu'un objet soit une œuvre d'art sont historico-intentionnelles plutôt que procédurales et sociales. L'intervention d'un individu liée à l'histoire de l'art est tout ce qui est requis pour faire de l'art. Cette relation intentionnelle peut prendre deux formes : la première, non consciente, est dite intrinsèque, et la deuxième, consciente en tant qu'elle relie une chose donnée intentionnellement à d'autres choses – lesquelles sont invoquées de manière indexicale –, est dite relationnelle. La définition historique de l'art basée sur cette relation intentionnelle diffère de trois autres approches historiques[57] : l'une basée sur l'influence causale des arts

[54] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.26.
[55] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.30.
[56] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.35.
[57] Ces trois approches font l'objet d'une discussion critique par Levinson dans *The Pleasures Of Æsthetics*, p.164-167.

antérieurs, l'autre basée sur le compte rendu narratif de la position de telle œuvre d'art par rapport aux œuvres d'art, la dernière basée sur l'unité et l'évolution stylistique.

La définition (It) introduit explicitement le statut d'être une œuvre d'art à un moment donné, et rend compte de la possibilité d'une absence de coïncidence entre le temps de la création physique d'un objet (tp) et le temps du devenir-art (ta). La définition (It') rend manifeste la signification du concept d'art : « le concept d'art ne possède pas communément de contenu au-delà de ce que l'art a été »[58]. L'analyse du sens du terme "art" se fait en fonction de l'extension du concept d'œuvre d'art à des moments antérieurs à t.

La quatrième caractéristique mise en évidence dans (II) est l'unité de l'art dans le temps ainsi que son évolution permanente. L'art se distingue d'autres activités comme la philosophie, la science, en tant qu'activité constituée purement de manière historique d'où l'historicité interne du concept d'art[59]. Le problème posé par la définition (II) est que les arts premiers (ou ur-arts) ne sont précédés d'aucune œuvre d'art par définition : les ur-arts sont l'origine de l'art, le point ultime de l'histoire de l'art. « On en arrive à un ensemble d'objets, Ao, tels que les objets qui leur succèdent sont conçus en vue d'être perçus comme le sont généralement ceux qui appartiennent à Ao, mais il n'existe pas d'objets X précédant Ao tels que ceux qui appartiennent à Ao auraient été conçus de manière à être perçus comme l'étaient généralement, en fait, ceux de X. Ao est donc bien un ensemble d'œuvres appartenant à l'art premier »[60]. Ainsi, le statut d'œuvre d'art des ur-arts et des œuvres d'art ultérieures est accordé de manière différente : les seconds et non les premiers, sont définis de manière récursive, en référence à l'origine de l'art. La résolution du problème du statut des arts premiers consiste soit à affirmer l'idée selon laquelle les ur-arts ont le statut d'art en un sens différent, soit à reconnaître que les premiers arts qui suivent les ur-arts sont de l'art en tant qu'ils sont destinés à être perçu-comme-un-ur-art.

L'une des objections majeures faite à l'encontre de cette définition historique de l'art est que cette dernière est trop large, en tant qu'elle ne comprend pas seulement le défini : la condition minimale qu'est la relation intentionnelle au regard normé porté sur les œuvres d'art antérieures ne constitue pas une condition suffisante.

[58] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.20.
[59] Levinson, *The Pleasures Of Æsthetics*, p.152.
[60] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.36.

Version fonctionnaliste

Selon la conception fonctionnaliste, ce qui est essentiel pour que quelque chose soit une œuvre d'art, c'est qu'il possède un fonctionnement esthétique. Les œuvres d'art ont une fonction que les autres entités artefactuelles n'ont pas : une œuvre d'art est un objet qui fonctionne de manière particulière, esthétiquement.

À la question « Qu'est-ce que fonctionner esthétiquement ? », on peut répondre par des critères[61] : la densité syntaxique et sémantique, la saturation relative, l'exemplification, ainsi que la référence multiple et complexe. Fonctionner esthétiquement, c'est fonctionner symboliquement, c'est signifier en faisant référence, en exemplifiant, en exprimant. La mise en évidence de propriétés esthétiques est donc corrélative de l'attribution du statut d'œuvre d'art. La nature (ou quasi-nature) d'une œuvre d'art dépend de son fonctionnement, de l'actualisation de ses propriétés esthétiques constitutives. Le fonctionnement esthétique d'une œuvre d'art suppose une personne (S) ayant des intentions d'art (IA), dans un contexte (C) linguistique, culturel et institutionnel, et une tradition culturelle[62]. Ainsi, quelque chose x est une œuvre d'art si et seulement s'il existe une entité x qui soit fonction de certaines pratiques et de certaines traditions (P), et que cette chose fonctionne esthétiquement[63]. La définition fonctionnelle de l'art, ne s'oppose donc pas aux autres définitions relationnelles – institutionnelles, intentionnelles et historiques – : « une définition fonctionnelle de l'œuvre d'art sera aussi, au moins à sa manière, une définition institutionnelle, historique et intentionnelle »[64].

La critique principale à l'encontre de cette définition consiste à mettre en doute la réalité des propriétés esthétiques, et plus généralement celle des propriétés relationnelles[65].

[61] La détermination du fonctionnement esthétique par des critères et non par des symptômes – à la différence de Goodman – rend manifeste la dépendance de la nature par rapport à la fonction.
[62] Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, p.243.
[63] On peut reprocher à cette définition sa circularité en tant qu'elle se réfère directement au fonctionnement esthétique. Néanmoins, l'objection de circularité est embarrassante uniquement lorsque l'on considère l'analyse comme la réduction d'une structure complexe en éléments plus simples. Elle ne l'est pas si l'on conçoit les concepts comme formant une réseau, tel que la compréhension du rôle d'un concept donné n'est possible que par la compréhension de ses rapports avec d'autres éléments du réseau. Ainsi, « l'accusation générale de circularité perdrait son pouvoir blessant, car on aurait peut-être éclairé les concepts en traçant un cercle suffisamment large » Strawson, *Analyse et métaphysique*, p.31.
[64] Pouivet, « Définir l'art : Une mission impossible ? », p.18.
[65] Ainsi, cette critique atteint tout autant la définition fonctionnelle que la définition institutionnelle, intentionnelle et historique.

Dès lors, toute tentative de définir de manière relationnelle l'art semble vouée à l'échec. La structure argumentative de cette objection est la suivante :

(i) La nature de x est déterminée en fonction des propriétés réelles constitutives.
(ii) Or, une propriété relationnelle, extrinsèque, ne peut être réelle.
(iii) Donc, toute caractérisation relationnelle de l'art, n'est pas une définition, c'est-à-dire une détermination de la nature de l'art.
(iv) De plus, aucune propriété intrinsèque n'est essentielle pour que x soit de l'art.
(v) Donc, seule une caractérisation relationnelle de l'art est possible.
(vi) Par conséquent, toute définition de l'art est vouée à l'échec.

Cette argumentation présente une difficulté majeure. En effet, il est possible de remettre en cause la deuxième prémisse contestant la réalité des propriétés relationnelles[66]. Cette idée présuppose une conception réductrice des propriétés réelles : le caractère relationnel d'une propriété n'implique pas sa subjectivité, ni son irréalité [67]. Plus fondamentalement, cette objection repose sur un présupposé critiquable : l'autonomie de l'art serait une condition nécessaire afin de définir correctement l'art ; et puisque l'art n'est pas autonome, il ne peut être défini. Or, de la définition de l'art à la supposition de son autonomie, la conséquence n'est pas bonne : une conception relationnelle de l'art peut constituer une définition adéquate de l'art tout en rendant compte de la dépendance de l'œuvre d'art par rapport à des intentions, pratiques et croyances spécifiques. Une détermination relationnelle de l'art n'implique nullement le rejet d'une définition de l'art et réciproquement.

Ainsi, l'idée centrale défendue est que si la propriété d'être une œuvre d'art n'est pas une propriété intrinsèque, il n'en reste pas moins possible de définir l'art de manière fonctionnaliste et donc relationnelle en se référant à la spécificité de son fonctionnement : la quasi-nature d'une œuvre d'art dépend de son fonctionnement esthétique lequel distingue les

[66] Une propriété relationnelle est une propriété qu'une chose possède relativement à autre chose.
[67] Lamarque montre que les propriétés intentionnelles et relationnelles d'une œuvre d'art sont essentielles et objectives : « une œuvre d'art est un objet d'une catégorie particulière nécessairement lié à des intérêts humains (…). Mais cela n'implique pas nécessairement la subjectivité, car les propriétés relatives à l'art ne se trouvent pas dans l'esprit du sujet percevant. Elles sont publiques et perceptibles » (« Propriétés des œuvres et propriétés des objets », p.41). Cette idée sera développée dans la deuxième partie.

œuvres d'art des autres types d'artefact. Une définition relationnelle fonctionnaliste de l'art conduit donc à une investigation ontologique à propos du type d'entité qu'est une œuvre d'art.

À la question du rapport entre l'entreprise de définir l'art et celle d'une ontologie de l'art, on peut donc répondre comme suit : la distinction entre ces deux réflexions, loin de supposer une opposition, révèle une articulation, voire une certaine interdépendance suivant le type de définition proposé. En effet, une définition de l'art se distingue d'une investigation ontologique : elle n'explore pas nécessairement le problème du statut ontologique de l'art. Par exemple, la définition historico-intentionnelle de l'art présentée par Levinson, semble ne pas se prononcer quant au type d'entité que sont les œuvres d'art[68]. Néanmoins, on peut remarquer que la définition historico-intentionnelle dérive de l'affirmation de deux conditions logiques d'existence, celle de l'artefactualité et celle de l'indissolubilité[69]. Le concept d'art mis en évidence par Levinson suppose notamment « une histoire d'artistes travaillant pour produire des œuvres d'art »[70] : une œuvre d'art, en tant que produite intentionnellement, et localisée dans des pratiques enracinées historiquement, est un artefact, dérivé de l'altération ou de la combinaison de quelque(s) individu(s). Les conditions d'artefactualité et d'indissolubilité garantissent la distinction en espèce, et pas seulement en degré, des œuvres d'art par rapport aux objets naturels.

En conclusion, une définition de l'art ne peut être assimilée à une réflexion ontologique : si la définition proposée est corrélative d'un statut ontologique des œuvres d'art, elle ne se prononce pas nécessairement sur la structure logique et les conditions d'existence des œuvres d'art. En résumé, l'activité définitionnelle détermine et énonce la compréhension du concept d'art. La réflexion ontologique, quant à elle, caractérise la structure et les conditions logiques d'existence des œuvres d'art. Autrement dit, « le but d'une ontologie de l'art est d'examiner l'équipement métaphysique de la pensée et du langage ordinaires au sujet de ce que nous pensons et disons des œuvres d'art »[71].

---

[68] « Une œuvre d'art est-elle une chose physique, une chose mentale ou peut-être ni l'une ni l'autre ? Une œuvre d'art est-elle un particulier concret, lié à une place et un moment uniques, ou est-ce un universel ou un type, existant de manière abstraite ? (…) Ces questions tournent autour d'un problème distinct de celui qui concerne l'essence de l'art, celui qu'une définition de l'art a pour fin de mettre en évidence. Leur projet est plutôt d'indiquer le statut ontologique des produits finaux familiers de l'activité artistique et non ce qui en fait des œuvres d'art » Levinson, *The Pleasure Of Æsthetics*, p.129.
[69] S.Davies, *Definitions Of Art*, chap.7.
[70] Levinson, *The Pleasure Of Æsthetics*, p.141.
[71] Pouivet, « L'œuvre d'art, casse-tête ontologique », p.10.

1.1.4 Une Métaphysique de l'art : Une question vaine ?

Si l'entreprise définitionnelle de l'art n'a cessé de susciter un intérêt profond et permanent à la question, le problème du statut ontologique des œuvres d'art reste peu traité, comme si la question du type d'entité qu'est une œuvre d'art était résolue d'avance avec une définition de l'art ou alors, comme si elle ne méritait aucune attention. En ce sens, on peut se poser la question suivante : l'étude du statut ontologique de l'art constitue-t-elle une entreprise inutile, dépassée et stérile, ou bien au contraire, une étape fondamentale pour toute réflexion sur l'art ? Peut-on se passer d'une réflexion ontologique à propos de l'art ?

Répondre à cette question c'est d'une part, discuter du problème de l'autonomie de l'esthétique – l'esthétique et la philosophie de l'art peuvent-elles se développer indépendamment de la métaphysique et de l'ontologie ? – et d'autre part, s'inscrire dans une réflexion plus large au sujet de la "fin de la métaphysique" – la recherche métaphysique, dépourvue de sens et sans valeur, serait exclue dans n'importe quel domaine.

Afin de rendre compte de ce double enjeu, je traiterai d'abord du problème général de l'utilité ou non de la recherche métaphysique, pour ensuite analyser le problème sous-jacent de l'intérêt ou non d'une réflexion ontologique appliquée aux types d'objets que sont les œuvres d'art.

La fin de la métaphysique ?

L'opinion plus ou moins autorisée est celle selon laquelle toute tentative d'élaboration d'une métaphysique serait vouée à l'échec et à l'obscurité. On s'accorde en général pour associer la métaphysique au verbalisme et aux vaines disputes. La thèse selon laquelle la métaphysique est achevée (ou finie) – énoncé justiciable d'une série d'interprétations multiples – peut néanmoins être remise en cause : au 20ème siècle, de multiples tentatives de métaphysiques ont vu le jour, et certaines questions comme celle des universaux ou de la nature des substances restent toujours des questions vives. Afin d'éclaircir cette idée, il paraît important tout d'abord d'analyser brièvement le terme "métaphysique", ensuite de mettre en

doute la thèse soutenant l'idée de la fin de la métaphysique, et enfin de rendre compte de la richesse actuelle des discussions métaphysiques.

La détermination du sens du terme "métaphysique" peut être abordée de deux manières différentes[72] : soit en fonction des problèmes traités par cette discipline[73], soit en fonction de l'histoire des systèmes et thèses concurrentes dans ce domaine[74]. Malgré les difficultés rencontrées pour définir la métaphysique, on peut dire de manière générale, qu'elle est une discipline dotée d'une méthode et d'un objet, dont on peut faire l'étude progressive et ordonnée. Par *métaphysique*, on entendra, non pas une sorte de physique supérieure (connaissance des entités supra-naturelles inaccessibles aux sens), ni l'interprétation du devenir humain, mais plutôt « l'étude de certaines catégories fondamentales qui, structurant ce que nous pensons et ce que nous disons des choses, nous permettent de les connaître »[75]. D'un point de vue méthodologique, elle peut être soit descriptive[76] – elle cherche à dégager des schèmes conceptuels mis en œuvre dans l'appréhension de la réalité par le langage ou par la perception –, soit normative – elle corrige, révise, réduit ces mêmes schèmes.

Par *ontologie*, on entendra l'analyse de ce qui existe ou de ce que nous croyons exister, analyse considérée comme la branche principale de la métaphysique. La problématique de l'être peut être considérée de trois points de vue différents[77] : d'un point de vue factuel, catégorial ou proprement ontologique. Les questions de fait concernant l'existence d'entités à l'intérieur d'un cadre – « Y a-t-il un monstre dans le Loch Ness ? » – renvoient à un concept empirique de réalité. À strictement parler, ces questions ne peuvent être qualifiées de questions ontologiques. Les questions portant sur les limites à assigner à tel domaine d'objets, ainsi que sur la description des entités admises – « Y a-t-il des évènements ? » – adoptent par rapport au concept d'existence une perspective catégoriale. Les

[72] Tiercelin, « La Métaphysique ».
[73] La difficulté d'une définition de la métaphysique par un catalogue de ses problèmes est celui de l'extension à l'infini de la liste. Qu'est-ce qu'une propriété ? Un événement ? Un individu ? Une classe ? A quelles conditions deux évènements sont-ils identiques ? Doit-on accorder la priorité à la catégorie de la substance ? Aux qualités ? Aux relations ?…
[74] Le problème posé par ce type de définition est la fermeture de la discipline : la métaphysique ne consiste pas en un corpus clôturé dont il suffirait de redistribuer et de classer les énoncés.
[75] Pouivet, « Esthétique anglo-américaine et métaphysique », p.38.
[76] « La métaphysique descriptive ressemble à l'analyse descriptive en ce qu'elle veut éclaircir le fonctionnement effectif de nos concepts et non pas les changer (…). Elle voudra montrer comment se relient entre elles les catégories fondamentales de la pensée, comment celles-ci se relient à leur tour à ces notions formelles, telles qu'existence, identité, unité, qui trouvent leur emploi dans toutes les catégories » Strawson, « Analyse, science et métaphysique », p.115.
[77] L.Stevenson, « On What Sort Of Things There Are ? », p. 503.

questions d'un degré de généralité plus élevée que les précédentes à propos du découpage du réel – « Les universaux existent-ils ? » – s'inscrivent dans une problématique de l'être d'un point de vue proprement ontologique. Ces divisions prennent sens à travers une autre distinction, celle entre trois types d'ontologie[78] : l'ontologie formelle, transversale à toutes les ontologies matérielles – investigation des formes d'objets, a priori, indépendamment du type d'objectivité réalisée dans la structure ontique particulière du monde actuel –, l'ontologie matérielle – étude des aspects qualitatifs des objets –, et l'ontologie existentielle – recherche des différents modes d'existence des objets suivant les espèces d'objets naturels, artificiels, esthétiques…

Si l'ontologie est une discipline portant sur des objets ordinaires ou formels, elle est une investigation guidée en général par trois principes méthodologiques[79] :

> 1. Le principe de parcimonie : il faut accepter seulement les entités nécessaires. Ce principe pose la question du rôle explicatif des entités : si les entités ont un rôle explicatif, alors on les accepte ; si elles ne jouent aucun rôle explicatif, alors on ne les accepte pas. Par exemple, on peut soutenir l'idée selon laquelle l'identité de nature – John et Paul sont tous les deux des êtres humains – n'est explicable que si l'on admet l'existence des universaux – ici, l'humanité.
>
> 2. Le principe de l'engagement ontologique : « nous sommes engagés ontologiquement si et seulement si l'objet présumé de la présupposition doit être compté parmi les entités du domaine parcouru par nos variables afin de rendre vrai l'une de nos affirmations »[80]. Un critère de notre engagement ontologique doit être dégagé afin de déterminer les traits de notre langage (ou de notre pensée) ayant une implication ontologique[81]. Par exemple, alors qu'un réaliste affirme l'idée selon laquelle notre usage des prédicats et des noms généraux

[78] Nef, *L'objet quelconque*, p. 16.
[79] Laurence & MacDonald (ed.), *Contemporary Readings In The Foundations Of Metaphysics.*
[80] Quine, « De ce qui est », *Du point de vue logique*, p. 49.
[81] Néanmoins, cela ne veut pas dire qu'une relation étroite entre les catégories linguistiques et extra-linguistiques puisse être établie : « si à chaque structure grammaticale empirique correspondait une ontologie différente, nous nous trouverions dans la position du relativisme, qui ne peut que constater la diversité dans les manières d'unifier l'expérience du monde, sans pouvoir trancher » Nef, *Logique, langage et réalité*, p. 61.

nous engage ontologiquement par rapport aux universaux, un nominaliste le nie. De là, il s'ensuit un lien important entre les choix logiques et les choix ontologiques.

3. Le critère d'identité : accepter une entité dans une esquisse ontologique a pour condition nécessaire la formulation d'un critère d'identité de cette entité. Ainsi, un argument décisif en faveur de la négation de certaines entités – les objets possibles, fictifs, contradictoires… – est l'impossibilité d'indiquer pour ces entités un critère d'identité.

Après avoir éclairci les notions de métaphysique et d'ontologie, la question de la fin de la métaphysique peut être abordée : la critique de la métaphysique traditionnelle réduit-elle toute tentative d'investigation ontologique à la stérilité, ou bien ouvre-t-elle au contraire la voie à un renouvellement des questions ontologiques ? Deux sortes de critiques peuvent être distinguées : l'attaque de style kantien, et le dépassement positiviste tel qu'il se déploie dans la pensée de la syntaxe logique. Il s'agira ici de défendre le projet d'une investigation métaphysique contre ses détracteurs.

Avec Kant, c'est la question de la possibilité ou non d'un certain type de connaissance qui est en jeu. Dans la *Critique de la raison pure*, la thèse de l'impossibilité d'une connaissance dogmatique des objets de la métaphysique (Dieu, le Monde, l'Âme) est soutenue :

(i) Il n'y a de connaissance que par concepts, lesquels sont vides sans l'expérience[82].
(ii) Or, les objets de la métaphysique sont hors de l'expérience, la dépassent.
(iii) Donc, les objets de la métaphysique ne peuvent être connus. Il faut renoncer à toute tentative de connaissance de l'inconditionné, c'est-à-dire des objets de la métaphysique.

[82] Kant a établi dans la *Logique transcendantale* les conditions de possibilité pour connaître. Une coopération s'avère nécessaire entre l'entendement et la sensibilité : « des pensées sans contenus sont vides ; des intuitions sans concepts sont aveugles ». De simples concepts ne peuvent garantir l'existence d'un objet qui leur correspond ; la sensibilité ne peut opérer toute seule.

Le deuxième type de critique adressée au projet métaphysique a pour origine une préoccupation linguistique et logique du sens. Le dépassement de la métaphysique passe par une réflexion sur le statut des énoncés métaphysiques. Il s'agit de montrer que les énoncés métaphysiques – ou au moins certains types d'énoncé métaphysique qui se trouvent dans l'idéalisme allemand et chez Heidegger – constituent une imposture langagière. L'article de Carnap, « Le dépassement de la métaphysique par l'analyse logique du langage », est en ce sens paradigmatique de ce genre de critique. Ce qui assure la reprise et le renouvellement de la méfiance répandue à l'égard de la métaphysique, c'est l'analyse logique laquelle élucide la signification des mots.

De cette analyse, il résulte une clarification des concepts de la science, et la distinction de simili-énoncés (énoncés dépourvus de signification) : les mots qui ont une signification, mais qui forment un assemblage contraire à la syntaxe – « Une Pierre est et » –, et les mots auxquels on a accordé par erreur une signification – « Dieu », « principe »… Un terme reçoit sa signification soit en vertu de sa forme (pour les tautologies ou les négations de tautologie), soit en fonction d'une procédure de réduction à un énoncé d'observation, dit protocolaire. Or, la métaphysique actuelle produit des énoncés qui manquent à se conformer aux conditions sous lesquelles un énoncé peut être littéralement doué de sens : ce sont des énoncés en apparence doués de sens, mais non vérifiables. Considérons les exemples suivants (tirés de la liste d'auteurs considérés comme représentatifs par Carnap) :

> « L'esprit sachant l'Esprit est conscience de soi-même, et est à soi dans la forme de l'objectif, il est ; et en même temps, l'être pour soi »[83].
> « Toutes les puissances s'équivalent au regard de l'absolu, c'est-à-dire qu'aucune ne suit d'une autre, mais que chacune suit de l'identité absolue »[84].
> « L'être-le-là de l'homme pro-ventuel c'est d'être exposé comme étant la brèche en laquelle la pré-potence de l'être fait irruption en apparaîssant, afin que cette brèche même se brise sur l'être »[85].

Dans ces énoncés, il figure des termes (Esprit, absolu, homme pro-ventuel…) pour lesquels les critères empiriques d'usage ne sont pas établis. Ce type de critique avancé par le

[83] Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, p.592.
[84] Schelling, *Œuvres métaphysiques*, p.63.
[85] Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, p.169.

courant positiviste constitue donc une objection plus radicale et dévastatrice par rapport à la simple reconnaissance des limites des facultés humaines. Les reproches traditionnels faits au projet métaphysique – elle serait une fable, une superstition, ou alors une simple hypothèse de travail – sont insuffisants : la métaphysique viole la syntaxe logique alors que les énoncés d'une fable contredisent seulement l'expérience ; elle n'est pas fausse comme une superstition, mais dépourvue de sens ; elle ne peut être considérée comme une hypothèse en tant que toute hypothèse doit être reliée à des énoncés empiriques. La métaphysique n'est pas fausse : elle est dénuée de sens.

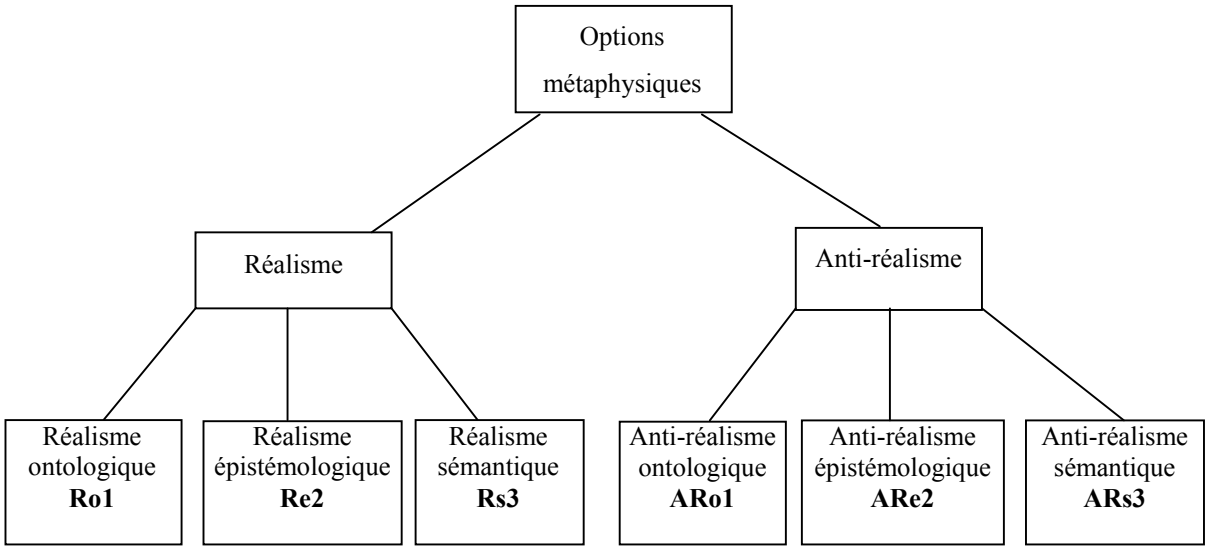
Pourtant, l'accusation de non sens au sujet du projet métaphysique n'obtient pas l'effet dévastateur escompté par ses détracteurs. D'une part, cette stratégie sceptique eu égard à la métaphysique présuppose le vérificationnisme sous une forme qui s'avère indéfendable : le principe vérificationniste n'est pas lui-même vérifiable. D'autre part, cette hypothèse argumente en faveur du dépassement d'un type de métaphysique et non de toute enquête métaphysique. D'ailleurs, on peut remarquer que le deuxième type de critique de la métaphysique repose lui-même sur une perspective ontologique particulière : c'est une critique nominaliste et nomiste, en tant qu'elle considère les questions métaphysiques comme des questions de mots (les concepts métaphysiques sont considérés comme des mots et non comme des universaux). Ainsi, refuser que la métaphysique ne soit qu'une question de mots (c'est-à-dire verbale et verbeuse) n'implique pas le renoncement à tout projet métaphysique.

En effet, un type de métaphysique, la métaphysique rationnelle, échappe aux critiques précédentes : elle ne tourne pas le dos à l'expérience et comporte des thèses importantes sur la nature de la réalité. Elle accepte aussi un réseau de normes intellectuelles minimales : le refus du ton oraculaire, le respect du principe de non-contradiction (la découverte d'une contradiction logique invite la révision de la théorie), la stérilité de l'argument d'autorité, la défense de la clarté, l'exigence commune de vérité. La métaphysique rationnelle est constituée de thèses et d'arguments qui peuvent être évalués, discutés, critiqués. Il s'agit de produire des énoncés vrais bien que non vérifiables par des procédures expérimentales et non quantifiés par des mesures, vrais par leur place dans une chaîne de raisons et non relatif à l'opinion.

Afin de rendre compte de la richesse actuelle des discussions métaphysiques, il paraît important de mettre en évidence les options métaphysiques principales. Il ne s'agit en aucun

cas d'indiquer l'ensemble des thèses soutenues, mais uniquement celles ayant valeur de paradigme et qui serviront tout au long de cette étude. Commençons tout d'abord par une première distinction : celle entre le réalisme ontologique, épistémologique et sémantique, et l'anti-réalisme ontologique, épistémologique et sémantique[86].

Schéma A : Options métaphysiques



Ro1: Les objets du monde ont une existence indépendante de nous.

Re2 : Les objets du monde peuvent être connus en tant que tels.

Rs3 : La vérité transcende notre capacité à la reconnaître ; il est possible que nous soyons incapables de décrire le monde.

Aro1 : Rien n'est indépendant de l'esprit.

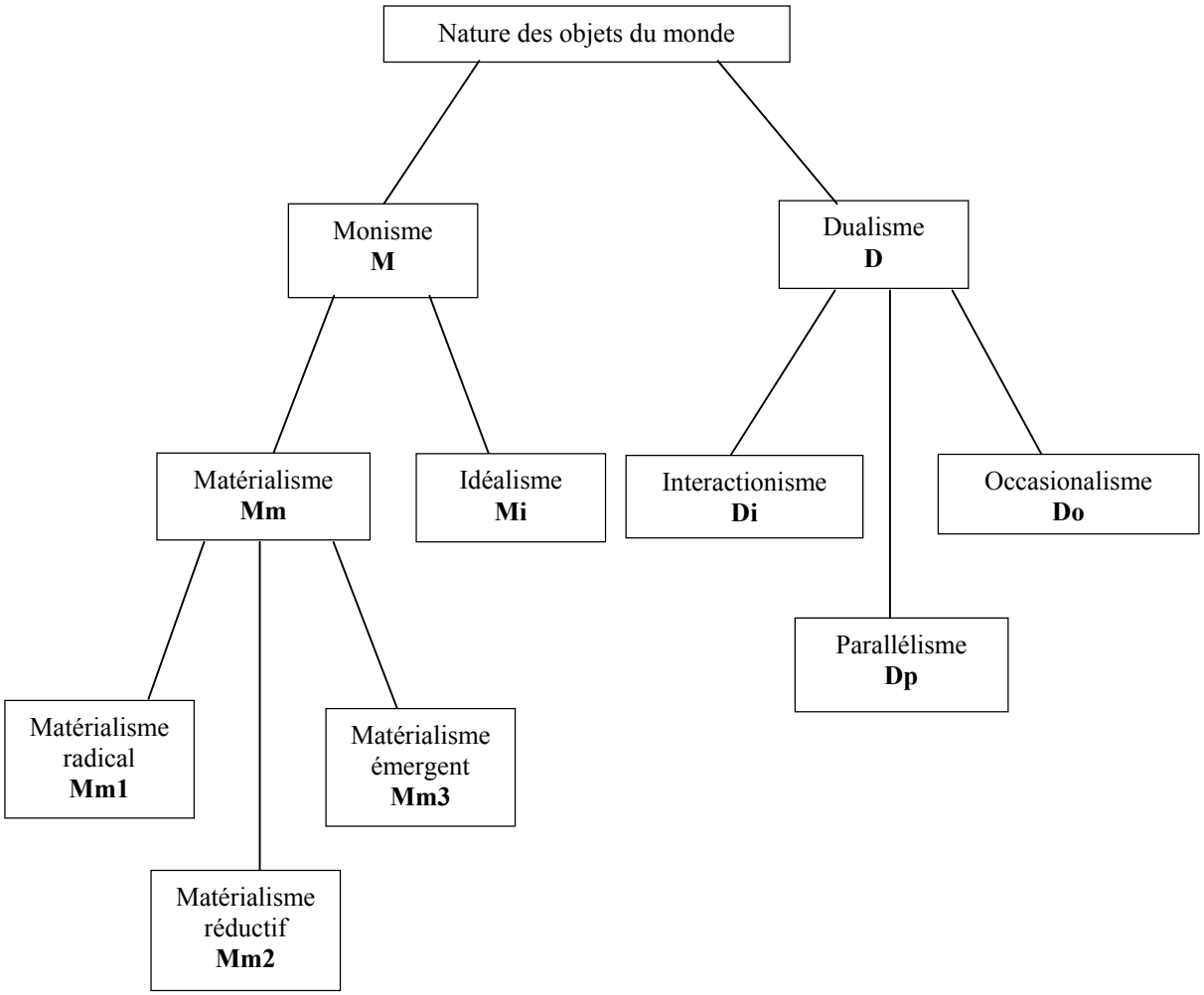
Are2 : Rien ne peut être connu qui ne soit pas relatif à nos conditions de connaissance.

Ars3 : Rien n'excède nos capacités de connaissance.

Le réalisme ontologique (**Ro1**) est compatible avec une variété de positions philosophiques quant à la nature des objets du monde, dont le matérialisme, l'idéalisme et le dualisme constituent les conceptions métaphysiques les plus influentes.

[86] Niiniluoto, *Critical Scientific Realism.*

Schéma B : Nature des objets du monde



M : Il n'y a qu'une réalité fondamentale.

Mm : Tout est composé ou déterminé par la matière, quand la matière est caractérisée par son être étendu, c'est-à-dire localisé dans l'espace et le temps.

Mm1 : Tout terme référant au mental est une fiction logique (les référents ne sont pas réels).

Mm2 : Le mental existe mais il est identique avec quelque classe d'un phénomène matériel.

Mm3 : Il existe certains phénomènes mentaux émergents.

Mi : Tout est composé ou déterminé par l'esprit, quand l'esprit est une substance caractérisée par la pensée, la conscience ou l'intentionnalité.

Mi1: L'esprit réfère toujours à la vie mentale des sujets humains individuels.

Mi2: L'esprit objectif embrasse tous les autres esprits subjectifs.

D: Il y a deux principes irréductibles, la matière et l'esprit.

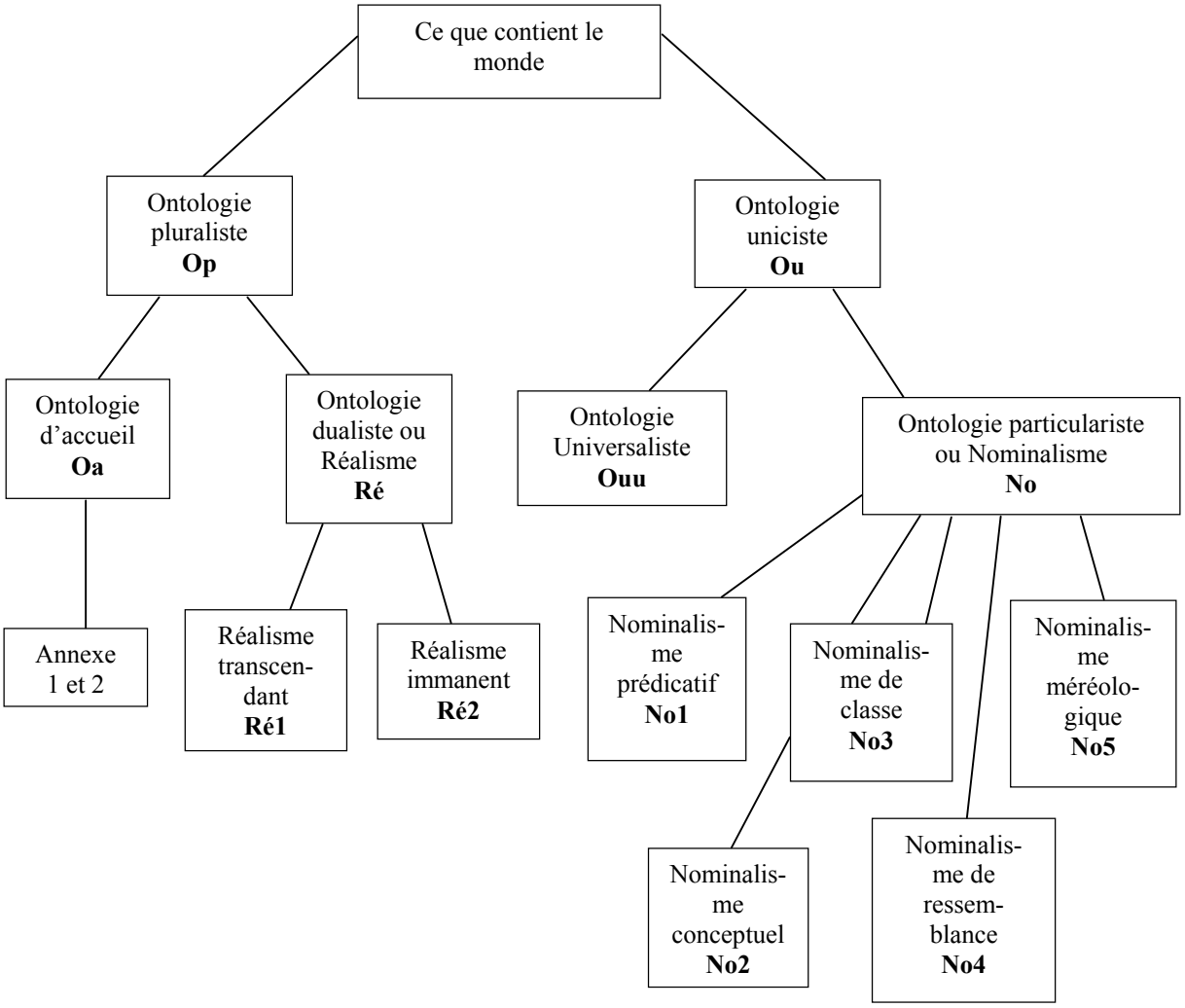
Di: Ces deux principes ont une influence physique l'un sur l'autre.

Dp: Le rapport entre la matière et l'esprit est comparé à celui de deux horloges qui sonnent l'heure en même temps, parce qu'elles sont construites et entretenues à cet effet (elles ont un rapport concomitant, constant et réglé).

Do: Doctrine dite « du miracle perpétuel », en ce que, à l'occasion d'un changement matériel, Dieu modifie ce qui appartient au domaine du mental.

Pour finir, plusieurs conceptions au sujet des types d'objets du monde peuvent être mises en évidence : quels grands types d'entité sont nécessaires et suffisants pour rendre compte du réel ?

Schéma C : Les universaux et les particuliers



Op : Plusieurs types d'entité sont admis.

Ou : Un seul type d'entité est admis.

Oa : Il existe divers types d'objets, et notamment les entités intensionnelles (les modalités). Cette doctrine prône l'assouplissement de la notion d'objet, en pluralisant la description des propriétés extra-nucléaires[87], ainsi qu'en soutenant l'idée selon laquelle l'objectivité peut être le fait autant de l'existant que du non-existant.

Ré : Il y a des particuliers ainsi que des universaux existant indépendamment de l'esprit.

Ré1 : Il existe des universaux transcendants – les universaux ne sont pas nécessairement instanciés. Le rapport entre les universaux et les particuliers consiste en une relation productive.

Ré2 : Il n'y a pas d'universaux transcendants, non exemplifiés. Tout universel monadique est la propriété d'un particulier, et tout universel polyadique est une relation tenue entre des particuliers. Les universaux et les particuliers entretiennent une relation logiquement constitutive.

Ouu : Il n'existe que des universaux.

No : Le monde consiste en des particuliers, et seulement des particuliers[88].

No1 : A a la propriété F, si et seulement si A tombe sous le prédicat « F ».

No2 : A a la propriété F, si et seulement si A tombe sous le concept F.

No3 : A a la propriété F, si et seulement si A est un membre de la classe des F.

No4 : A a la propriété F, si et seulement si A est une partie de l'agrégat des F.

No5 : A a la propriété F, si et seulement si A ressemble au cas paradigmatique d'un F.

Cet aperçu synoptique a pour objectif principal de montrer la démultiplication des thèses métaphysiques, c'est-à-dire la pluralité des choix ontologiques possibles, ainsi que de poser les bases conceptuelles pour les investigations ultérieures. Même et surtout s'il est implicite, un choix ontologique n'est pas anodin, c'est-à-dire sans conséquence : il s'agit de mettre en évidence les constituants du monde, ce qui peut en rendre compte, et de considérer la nature de ces entités basiques fondamentales. À partir de là, il s'ensuit des choix

[87] Une propriété extra-nucléaire, à la différence d'une propriété nucléaire qui permet l'individuation des objets, est prédiquée aux types d'objets.

[88] Les variétés de nominalisme sont mises en évidence par D.Armstrong, *Universals And Scientific Realism*, vol.1, Part.2.

épistémologiques, esthétiques, éthiques, etc., différents. C'est donc un travail de fond que propose une ontologie générale, et par la suite, les ontologies appliquées telle que l'ontologie de la musique.

À propos de l'ontologie de la musique

L'ontologie de l'art musical relève de l'ontologie régionale appliquée à un domaine particulier, la musique. Une ontologie régionale, loin d'être une généralisation à partir des sciences empiriques, consiste plutôt en l'explication d'un schéma formel d'objectivité spécifié ensuite par les sciences empiriques[89]. Mais comment traiter le problème ontologique des œuvres musicales ? Et mérite-t-il d'être considéré ? L'un des objectifs de cette première partie est de mettre en évidence la valeur, l'importance et la nécessité d'une investigation ontologique à propos des œuvres musicales, et par là de s'inscrire en faux contre l'hypothèse sceptique selon laquelle une réflexion ontologique à propos des œuvres musicales est vaine et inutile : l'ontologie de l'art musical est non seulement digne d'intérêt, mais constitue aussi une partie primordiale pour toute réflexion sur la musique.

Considérons la position sceptique défendue de manière exemplaire par Ridley[90]. Il faut remarquer que cet article est un texte de circonstance. Il s'inscrit dans le cadre d'un développement important à propos du statut ontologique des œuvres musicales : quelle sorte de chose est une œuvre musicale ? Quelles sont les conditions nécessaires pour qu'une exécution puisse être considérée comme une exécution de telle œuvre ? En quoi consiste l'identité d'une œuvre musicale ? Or, il s'agit de défendre, malgré l'enthousiasme général en faveur de ces discussions ontologiques, leur caractère stérile : « je soutiens ici que toutes ces idées sont erronées, qu'une recherche philosophique sérieuse au sujet de la musique est orthogonale à, et peut bien en fait être entravée par la poursuite des questions ontologiques, et en particulier, que toute tentative en vue de spécifier les conditions d'identité d'une œuvre doit être, à partir de la perspective d'une esthétique musicale, absolument sans valeur »[91].

[89] Nef, *L'objet quelconque*, p. 61.
[90] Ridley, « Against Musical Ontology ».
[91] Ridley, « Against Musical Ontology », p.203.

Cet article s'organise autour de trois moments. La première partie rend compte de la réalité et du dynamisme des réflexions ontologiques au sujet de la musique. Dans une deuxième partie, Ridley s'inscrit en faux contre cette démarche : nous avons un sens robuste de l'identité d'une œuvre musicale ; c'est une trivialité de dire de telle exécution que c'est une exécution de telle œuvre musicale. Aussi, seules les questions évaluatives au sujet des exécutions importent pour une esthétique musicale. Et l'objection selon laquelle l'analyse des questions évaluatives aurait pour préalable nécessaire une réflexion ontologique, est inconsistante. La troisième partie s'attache à mettre en cause les raisons avancées en faveur d'une ontologie musicale, et notamment l'argument dit des cas difficiles (des problèmes d'identité se posent plus particulièrement pour certaines exécutions musicales). De là, il s'ensuit une conclusion radicale : « mais si l'on cherche à faire de la philosophie de la musique, alors l'ontologie est véritablement une distraction inutile, ou pire, et je propose que nous n'ayons plus rien à voir avec elle »[92]. L'ontologie de l'œuvre musicale n'éclaircirait donc en rien une réflexion sur la musique[93].

Néanmoins, à une considération de l'esthétique comme savoir critique évaluatif – détermination des œuvres d'art réussies ou non –, ou comme méta-critique – étude des manières d'utiliser des prédicats esthétiques –, on peut proposer une conception alternative : « l'esthétique n'étudie pas simplement le discours sur l'art, mais elle ne dit rien non plus sur ce qui est beau, ce qui possède une valeur esthétique, et surtout rien de la façon dont on produit de belles œuvres (…). En revanche, elle présente les différentes possibilités sur ce que nous pouvons vouloir dire quand nous disons que quelque chose est beau. Elle explicite ce qu'on peut entendre par valeur esthétique. Elle met en évidence les présupposés épistémologiques qui sous-tendent les différentes théories esthétiques »[94].

Cette reconception de l'esthétique défendue ici opère un véritable déplacement de perspective : en intégrant l'esthétique dans la métaphysique, la philosophie de la connaissance et de l'esprit, l'art n'est plus consigné dans un royaume séparé, isolé. Autrement dit, le dogme de l'autonomie de l'esthétique est remis en question. La faiblesse de la plupart des réflexions esthétiques est de fabriquer une théorie à pôles éloignés et dissemblables : l'esthétique et la métaphysique, la sensibilité et le raisonnement, l'irréel et le factuel, l'inspiration et le calcul…

[92] Ridley, « Against Musical Ontology », p.220.
[93] Cette conclusion sceptique est aussi développée, bien qu'argumentée différemment, par Margolis, dans « On Disputes About The Ontological Status Of A Work Of Art ».
[94] Pouivet, « Esthétique anglo-américaine et métaphysique ».

Il convient de saper ces dichotomies et frontières définitionnelles rigides. L'esthétique s'inscrit dans des problématiques philosophiques générales et entretient notamment un rapport fondamental avec la métaphysique : une ontologie musicale vise à rendre compte de la nature de l'œuvre musicale, de son mode d'existence et de son critère d'identité.

Mais comment traiter le problème ontologique des œuvres musicales ? D'un point de vue méthodologique, il y a deux manières d'appréhender la question de l'ontologie des œuvres musicales : soit en prenant pour point de départ la compréhension commune et le discours ordinaire à propos des œuvres musicales ; soit en s'écartant du sens commun. Le point commun de ces deux stratégies est l'affirmation de la nécessité et de l'utilité d'une réflexion ontologique ; leur divergence réside dans la manière d'appréhender une telle réflexion. Selon la seconde stratégie, l'étude du statut ontologique de la musique constitue une application particulière d'un projet d'ontologie formelle lequel a pour visée de mettre en évidence la structure profonde de la réalité. La question centrale est : quel statut ontologique les œuvres musicales peuvent-elles avoir à l'intérieur de cette théorie ontologique formelle ? L'analyse métaphysique est "pure" et implique par là une révision et une reconstruction de ce que l'on croit, perçoit, dit exister : en écartant le sens commun, une telle analyse impose l'existence de certaines entités dont on n'a pas usage quotidiennement.

À l'inverse, si l'on prend le sens commun comme fil directeur, l'analyse métaphysique est "impure". Elle a pour but de rendre compte de l'engagement ontologique des discours et des pensées qui portent sur les œuvres musicales ainsi que les raisons en faveur de tels engagements. En ce sens, l'ontologie de la musique est une ontologie populaire : « le but d'une ontologie de l'œuvre d'art est d'examiner l'équipement métaphysique de la pensée et du langage ordinaires au sujet de ce que nous pensons et disons des œuvres d'art »[95]. La question centrale est : que pouvons-nous vouloir dire quand nous disons que quelque chose est une œuvre musicale ? De quel type d'entité avons-nous besoin si les énoncés portant sur les œuvres musicales ont une signification ? Ainsi comprise, l'ontologie de la musique est une discipline modeste qui cherche à expliciter ce qui va de soi.

Il s'agira ici d'étudier cette alternative méthodologique et de défendre une version de l'ontologie populaire des œuvres musicales : l'ontologie des œuvres musicales relève d'une

[95] Pouivet, « L'œuvre d'art, casse-tête ontologique », p.10.

ontologie populaire laquelle porte sur nos croyances quotidiennes au sujet des œuvres musicales. L'analyse portera tout d'abord sur trois options ontologiques qui s'écartent du sens commun et qui relèvent de la métaphysique "pure" : les conceptions mentaliste, platoniste radicale et nominaliste. La deuxième étape de l'étude du statut ontologique des œuvres musicales consistera à mettre en cause le présupposé méthodologique commun à ces trois hypothèses, celui selon lequel l'ontologie est indépendante d'une théorie de la connaissance. À partir de là, il s'agira de proposer une ontologie populaire des œuvres musicales qui tente de rendre compte de la variété des types d'œuvre musicale constitutifs de notre expérience quotidienne de la musique[96].

1.2 Métaphysique pure : Ontologie révisionniste des œuvres musicales

Une investigation ontologique révisionniste des œuvres musicales met en cause l'idée commune selon laquelle une œuvre musicale est une entité particulière concrète laquelle possède plusieurs propriétés (essentielles ou accidentelles) : avoir la tonalité sol mineur, exprimer la tristesse, référer au chant des oiseaux, être une œuvre d'art, avoir pour première note un do dièse… Ce type d'ontologie peut prendre principalement trois formes :

A. La conception mentaliste : les œuvres musicales sont considérées en tant qu'entité mentale. Cette hypothèse part du présupposé idéaliste selon lequel le monde dépend de l'esprit.

B. La conception platoniste radical : les œuvres musicales sont des universaux spécifiques, des structures sonores éternelles exécutables. Cette idée dérive du principe selon lequel les universaux (entités répétables substantielles ou non substantielles) constituent la structure ultime de la réalité.

[96] Une ontologie musicale est populaire si elle prend en compte ce que l'on dit et pense à propos des œuvres musicales, et non dans le sens où elle traiterait seulement de la musique dite "populaire", à la différence d'autres types de musique. Bien au contraire, il s'agit ici de rendre compte de la richesse ontologique des œuvres musicales.

C. La conception nominaliste : les œuvres musicales sont un ensemble de marques entretenant certaines relations syntaxiques et sémantiques dans un système constructionnel spécifique. Cela découle de l'idée selon laquelle il n'y a que des particuliers (substantiels ou non, concrets ou abstraits).

1.2.1 La conception mentaliste

Considérons tout d'abord l'hypothèse ontologique mentaliste appliquée dans le domaine de la musique : les œuvres musicales sont des entités mentales. Une œuvre musicale est un objet idéal existant dans l'esprit de l'artiste qui l'a composée. Une œuvre musicale n'est donc pas la combinaison particulière de sons que nous entendons : elle n'est pas une entité matérielle. La négation de la matérialité des œuvres d'art en général (y compris les œuvres muiscales) est soutenue par Collingwood[97] : une œuvre d'art n'est pas un artefact, une chose perceptible fabriquée par l'artiste ; elle existe de manière complète dans l'esprit de l'artiste en tant que création de l'imagination. Toutefois, l'attribution du concept classificateur "théorie idéale ou mentale" à la philosophie de l'art de Collingwood est contestée par Ridley[98] : « il faut rejeter l'idée selon laquelle Collingwood a construit les œuvres d'art comme des choses qui pourraient exister seulement dans l'esprit »[99]. Selon lui, cette attribution procède d'une interprétation non charitable, caricaturale et simplificatrice de *The Principles Of Art* sous la forme argumentative suivante :

(i) Une distinction nette est établie entre faire une expérience sonore et faire une expérience musicale.
(ii) L'expérience sonore sans expérience musicale est possible : la relation entre ces deux expériences est contingente.
(iii) Donc, l'expérience musicale ne suppose pas l'expérience audible.
(iv) Dès lors, la véritable expérience musicale ne consiste pas en une expérience sensible.

[97] Collingwood, *The Principles Of Art.*
[98] Ridley, « Not Ideal : Colligwood's Expression Theory ».
[99] Ridley, « Not Ideal : Colligwood's Expression Theory », p.271.

À l'inverse, une lecture charitable de l'ouvrage rend compte d'une part, de la contribution de l'imagination par rapport à l'expérience sensible lors de la conduite esthétique et non du divorce entre cette expérience imaginaire et sa base sensible[100], et d'autre part, de la conception non idéale de l'émotion – une émotion est accessible si seulement elle est exprimée. Afin de justifier, contre l'objection de Ridley, l'appellation "théorie mentaliste" à propos de la philosophie de l'art de Collingwood, il s'agira d'éviter toute analyse réductrice de cette position philosophique, mais aussi de contester l'interprétation proposée par Ridley : à supposer même que l'imagination et l'émotion aient pour base respectivement la sensation et l'expression, cela ne garantit en rien le statut physique et public de l'œuvre musicale.

La philosophie de l'art de Collingwood s'inscrit dans un contexte particulier : l'étude des différentes formes d'activités mentales (l'art, la science, la religion, la philosophie, l'histoire…), et par là, la mise en évidence de l'unité essentielle de l'esprit. Ce qui constitue la préoccupation principale du philosophe, c'est davantage le rapport entretenu entre l'art et les autres activités de l'esprit, qu'une détermination définitive et complète de ce qu'est une (bonne) œuvre d'art[101].

Le point de départ de la réflexion de Collingwood consiste dès lors à expliciter les identifications erronées, et par là à réduire le domaine de l'art proprement dit. L'ambiguïté systématique du terme "art" a pour conséquence l'attribution de significations impropres. L'art est identifié à l'artisanat, à la technique, à la magie, ou bien au divertissement. La théorie technique de l'art, conception erronée mais populaire, se méprend principalement sur deux points : la relation de l'art aux émotions – selon cette théorie, la finalité de l'art consisterait à provoquer une émotion chez le spectateur – et la relation de l'art à l'activité de faire – imposer une forme à une matière donnée, ce serait produire une œuvre d'art.

En premier lieu, l'artiste en tant que créateur d'une œuvre d'art, loin de tenter de provoquer tel effet émotionnel sur son audience, exprime une émotion particulière. Les schèmes conceptuels stimulation/réaction et moyens/fin, lesquels rendent compte de l'excitation d'une émotion, ne s'appliquent pas pour l'expression d'une émotion. L'acte d'expression, loin d'être un effort dirigé vers une finalité prévue dont on peut déterminer les

[100] Ridley, « Not Ideal : Colligwood's Expression Theory », p.268.
[101] « La définition d'une espèce donnée de chose est aussi la définition d'une bonne chose de cette espèce : car une chose qui est bonne dans son espèce est seulement une chose qui possède les attributs de cette espèce » Collingwood, *The Principles Of Art*, III, xii, §3.

moyens appropriés en vue de sa réalisation, ne suppose aucune technique : il consiste en l'exploration des émotions propres. En effet, l'expression d'une émotion n'a pas pour préalable la connaissance ni la sélection de cette même émotion. Exprimer une émotion, c'est devenir conscient de la particularité de cette émotion : « une personne qui exprime quelque chose, devient par là consciente de ce qu'elle a exprimé, et permet aux autres de devenir conscients de cela par eux-mêmes et en eux-mêmes »[102]. Dès lors, si l'expression est supposée pour toute émotion, cela ne garantit pas pour autant le caractère public de l'émotion : une émotion exprimée est seulement une émotion privée dont on devient conscient.

En second lieu, faire une œuvre d'art, ce n'est pas transformer un donné matériel, ni exécuter un plan préconçu, et encore moins déterminer et réaliser des moyens en vue d'une fin. Cette idée repose sur une double distinction : d'une part, celle entre la création artistique et la fabrication ; et d'autre part, celle entre l'imaginaire et le réel. Ainsi, ce qui est fait par l'artiste lorsqu'il compose une œuvre musicale, ce n'est pas une transformation de la matière que constituent les sons ; ce n'est pas non plus la réalisation d'un plan préalable. L'existence d'une œuvre musicale ne nécessite pas quelle soit réalisée ; il suffit qu'elle soit dans l'imagination du compositeur. La création repose sur l'élaboration d'une œuvre, alors que la fabrication impose un plan sur une matière première. Par conséquent, « l'œuvre d'art proprement dite n'est pas quelque chose vu, entendu, mais quelque chose imaginé »[103].

L'argumentation en faveur du statut ontologique particulier de l'œuvre musicale (et de toute œuvre d'art en général) est la suivante :

(i) Une œuvre d'art accède à l'existence en étant dans la "tête" de l'artiste.
(ii) Or, ce qui est dans l'esprit et nulle part ailleurs, peut être qualifié d'imaginaire.
(iii) Donc, une œuvre d'art est quelque chose d'imaginée.

L'acte d'imaginer est un acte réellement exécuté, qui a pour objet, un objet imaginé, c'est-à-dire indifférent à la distinction entre le réel et le non réel. Or, cette proposition semble paradoxale, puisque, pour le sens commun l'œuvre musicale est une collection réelle de sons,

[102] Collingwood, *The Principles Of Art*, p.122.
[103] Collingwood, *The Principles Of Art*, p.142.

et non une chose imaginée. Néanmoins, d'après la théorie mentaliste, du point de vue du degré d'existence de l'œuvre musicale, celle-ci ne possède pas un déficit en tant qu'objet imaginé. Une œuvre musicale imaginée existe : elle est dans l'esprit de son créateur. La nature d'une œuvre musicale est donc d'être un objet privé pour une expérience introspective.

Dès lors, les entités matérielles que sont les exécutions de sons, ne sont pas l'œuvre musicale. Exécuter, écrire, chanter, jouer sont simplement des accessoires, quoique utiles, pour l'œuvre musicale. En effet, la combinaison de sons que nous entendons est seulement un moyen pour communiquer l'œuvre mentale : c'est un pont entre l'esprit du créateur et l'esprit du public. « Les bruits faits par les exécutants et entendus par l'audience ne sont pas de la musique du tout ; ce sont seulement des moyens par lesquels les auditeurs, s'ils écoutent de manière intelligente, peuvent reconstruire par eux-mêmes la mélodie imaginaire qui existait dans l'esprit du compositeur »[104]. Cette reconstruction nécessite des efforts de la part du spectateur. Il ne peut pas se contenter d'écouter passivement l'exécution, il doit la réélaborer au moyen de son imagination afin d'accéder à l'œuvre proprement dite : l'œuvre musicale mentale. L'expérience musicale proprement dite, est donc une expérience totale imaginative : elle ne peut être réduite à l'expérience sensible. La thèse mentaliste implique donc l'hypothèse du *concert intérieur* fait par l'auditeur : ce qui importe pour une expérience musicale réussie, ce n'est pas le plaisir sensuel ressenti lorsqu'on entend des sons, mais la reconstruction imaginaire par l'auditeur de l'œuvre musicale proprement dite.

Néanmoins, deux problèmes se posent. Premièrement, si pour l'artiste, la relation entre l'expérience interne (la conscience de telle émotion par l'expression) et son extériorisation est fortuite, superflue, comment peut-elle être indispensable, nécessaire pour le spectateur (celui-ci convertit cette impression en une idée) ? Deuxièmement, comment savoir si l'expérience de l'artiste et celle du spectateur sont identiques ? À la première question, Collingwood met en évidence l'obligation "morale" comme base de l'expression publique de telle émotion : la seule garantie pour l'artiste par rapport à la non corruption de sa conscience est l'expression de son émotion aux autres. À la seconde question, il répond que l'identité entre les deux expériences ne constitue pas une certitude absolue, mais seulement une assurance relative, empirique, se renforçant au fur et à mesure.

[104] Collingwood, *The Principles Of Art*, p.139.

Ces deux réponses s'avèrent cependant largement insuffisantes, et révèlent plus profondément le caractère inconsistant d'une conception mentale de l'œuvre d'art. Les principales difficultés auxquelles elle se heurte sont doubles : elles concernent le statut ontologique de l'œuvre musicale, ce qu'elle est, et la manière d'y accéder.

Tout d'abord, selon cette conception, une œuvre musicale proprement dite n'a pas pour condition nécessaire la propriété d'être perceptible : la musique est ce dont on fait une expérience imaginative, du côté de l'artiste comme du côté du public. Les propriétés essentielles qui définissent une œuvre musicale ne seraient pas d'ordre physique ni perceptuel, mais mental et imaginaire : il faut saisir par l'imagination l'œuvre sans que celle-ci soit entendue. En effet, étant donné que la musique se réduit à son contenu (l'expression d'une émotion), le support matériel devient sans importance : l'expérience esthétique n'est pas provoquée par l'œuvre musicale comme telle, mais plutôt par ce qu'elle révèle ; l'œuvre musicale n'est pas l'objet physique[105].

Ainsi, une œuvre musicale n'est pas un artefact, une chose audible fabriquée par l'artiste. Elle existe seulement dans l'esprit de l'artiste en tant que création de l'imagination. La combinaison particulière de sons est simplement un relais utile à l'œuvre musicale mentale.

Cependant, admettre l'idée selon laquelle une œuvre musicale ne se réduit pas à ses propriétés physiques sonores, n'implique pas pour autant la négation de la propriété d'être une structure sonore, comme condition nécessaire pour que quelque chose soit une œuvre musicale. En effet, les matériaux sonores de l'œuvre musicale semblent constituer le propre de toute œuvre musicale. D'ailleurs, un plan imaginé sans référence à ce matériau particulier, ne constitue pas une œuvre musicale particulière.

En effet, c'est seulement à partir de l'interpénétration d'une idée abstraite et de ces matériaux qu'est constituée une œuvre musicale. Le compositeur doit trouver un équilibre entre le projet musical et les matériaux utilisés à l'aide de mécanismes intellectuels d'assimilation – organisation des matériaux en fonction de l'idée musicale – et d'accommodation – évolution de l'idée sous l'effet de contraintes du matériau. La pensée

[105] Il faut noter néanmoins, qu'il n'y a pas d'implication nécessaire entre l'idée d'un contenu intentionnel de l'œuvre d'art et la thèse mentaliste.

créatrice tient compte de la structure de l'espace sonore tout en le modifiant. Elle peut ainsi utiliser des instruments délaissés ou en inventer de nouveaux. Parfois, ce sont les instruments qui conditionnent la création musicale : si le matériel sonore comprend exclusivement des instruments de percussion, alors les rapports sonores seront limités à des rapports d'intensité et de timbre.

Considérons l'organisation instrumentale du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy pour illustrer cette idée. C'est en effet une espèce de rêve orchestrale déployant des couleurs instrumentales multiples qui participent au caractère expressif de l'œuvre. Le thème initial est progressivement exposé : énoncé seulement par la flûte des mesures 1 à 20, un élément mélodique est introduit par les hautbois et les clarinettes. Aux mesures 21 à 35, ce thème est de nouveau énoncé par la flûte qui dans son envolée est suivie par les cordes. Après être de nouveau énoncé par la flûte aux mesures 26-30, le thème est exposé par la clarinette en *la* aux mesures 31-36, animée par des triples croches aux violoncelles. Aux mesures 44-50, les bois participent à un crescendo. Le cor anglais est combiné à la clarinette pour énoncer le thème avec une superposition au niveau des violons. C'est un véritable moment de "fièvre orchestrale". L'analyse rapide de ces premières mesures du *Prélude* rend compte de l'importance majeure du timbre : l'harmonie, la mélodie, le rythme et l'expressivité de l'œuvre sont intimement liés à cette orchestration spécifique très originale.

La production musicale peut aussi prendre en compte le contexte environnant : le choix du matériel sonore dans *La Passion selon Saint Mathieu* de J-S. Bach est déterminé par le lieu où l'œuvre musicale doit être jouée, l'église Saint Thomas, qui possède deux tribunes séparées par un espace d'une quinzaine de mètres dans lequel prenait place le public. C'est cette disposition particulière qui incite Bach à concevoir une œuvre pour deux orchestres, deux orgues et deux chœurs. C'est aussi parce que les tribunes de Saint Thomas sont interdites aux femmes qu'il n'y a pas de voix de femmes dans les chœurs.

Par conséquent, la composition musicale suppose non seulement une initiation générale aux évènements sonores et à leurs multiples organisations possibles (intensité, durée, timbre…), mais aussi un cycle d'acquisition de procédés techniques comme ceux attachés aux instruments de musique par exemple. « Ce qu'il s'agit de produire, (…) c'est une forme concrète, et ce sont des questions formelles, des questions de structure qui se posent tout au long de ce travail. (…) Si forte que soit l'importance qu'il leur accorde, de ces idées

directrices, des émotions qu'elles éveillent en lui, l'auteur ne parviendra jamais à faire de la musique, elles resteront musicalement stériles tant qu'il ne les aura pas projetées sur le plan formel, tant qu'il n'aura pas réussi à les penser sous l'angle d'un problème structurel défini, à les transcrire dans le vocabulaire spécifique de l'art sonore, à les formuler donc en termes de rythme, d'harmonie, de contrepoint, de mélodie »[106]. Autrement dit, la condition de perceptibilité constitue une condition nécessaire, bien que non suffisante, pour toute œuvre musicale.

En outre, l'intervention des opérations complexes de l'esprit dans la création, n'implique pas que l'œuvre musicale soit par nature une entité mentale. L'improvisation musicale est de ce point de vue exemplaire, en tant qu'elle coupe court à toute distinction entre créer (par une activité de l'esprit) une œuvre musicale et l'exécuter. Elle a en effet pour particularité d'être une œuvre musicale sans être une exécution particulière d'une composition préalable.

Par conséquent, les procédures mentales mises en œuvre dans toute création artistique ne réduisent pas la musique à un simple objet mental. D'ailleurs, si l'œuvre musicale est une entité purement mentale, alors elle deviendrait un objet inaccessible, connu seulement par l'artiste créateur. Comme le concède Collingwood lui-même, rien ne permet d'assurer avec certitude la correspondance de l'expérience de l'artiste et celle du spectateur : la recherche de l'œuvre par le public à travers une expérience imaginaire, s'avère être une recherche aporétique.

La thèse selon laquelle le spectateur ne peut entretenir un lien direct avec l'œuvre musicale procède d'une certaine conception – dite "idéaliste" – de la relation entre l'esprit et le monde : le monde reste hors de notre portée ; toute relation directe avec lui est impossible. L'esprit humain est donc pensé en termes de monde intérieur. Mais si nous n'entretenons aucun contact direct avec le monde, d'où vient la connaissance que nous avons, semble-t-il d'objets hors de nous ? L'idée, en tant que représentation intelligible d'un objet, constitue l'objet immédiat de l'esprit lorsqu'il aperçoit quelque chose hors de lui. Nous ne saisissons un objet qu'autant que s'offre à notre esprit l'idée qui le représente. Dès lors, rien n'est certain si

[106] Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, p.398.

ce n'est l'existence même de l'idée : la valeur objective des idées n'est pas garantie[107]. De même, rien ne garantit l'adéquation de l'expérience imaginative de l'auditeur à celle de l'artiste, et par là la possibilité de connaître telle œuvre musicale.

Or, afin d'éviter de telles incohérences, il paraît important de mettre en cause la dématérialisation de la musique impliquée par la conception mentaliste, et de rendre compte de la possibilité d'une connaissance objective de l'œuvre musicale.

1.2.2 La conception platoniste radicale[108]

En ce sens, la conception platoniste radicale tente de concilier deux aspects apparemment contradictoires de la musique : la matérialité d'une œuvre musicale et son caractère abstrait. Il s'agit de considérer l'œuvre musicale en tant qu'universel (entité abstraite) pouvant être multiplement réalisé. La réalisation possible de l'œuvre musicale fait partie intégrante du statut ontologique spécifique de toute entité universelle. Le problème de l'immatérialité des œuvres musicales considérées en tant qu'entité mentale semble donc dépassé. Mais considérons plus précisément la spécificité de l'hypothèse platoniste, et ce que signifie l'attribution du statut d'universel aux œuvres musicales.

Le réalisme transcendant

Quelle sorte de chose est une œuvre musicale à l'intérieur de l'hypothèse platoniste ? Une œuvre musicale est un universel substantiel. C'est une entité abstraite, un type structurel, un exécutable dont il peut y avoir plusieurs instanciations. Les instances de ce type sont les exécutions individuelles de cette œuvre. Ces instances sont des entités particulières concrètes qui entretiennent en quelque sorte une relation de participation avec l'exécutable. Cette conception, défendue de manière exemplaire par Wolterstorff dans *Works And Worlds of Art*, découle d'un arrière-fond métaphysique : le réalisme transcendant, explicité dans *On*

[107] « Il n'y a point de liaison nécessaire entre la présence d'une idée à l'esprit d'un homme et l'existence de la chose que cette idée représente » Malebranche, *De La Recherche de la vérité*, I, 10.
[108] J'entends par "conception platoniste" non pas la position de Platon proprement dite, mais la position selon laquelle les universaux existent, position qui s'inspire du platonisme.

Universals. L'option ontologique réaliste pose le principe de l'implication prédicative selon lequel pour toute proposition de la forme « x est f », il y a une proposition correspondante de la forme « Il y a une chose telle que la F-té ». Ce principe procède de l'argumentation suivante :

(i) Si a est f, alors a exemplifie la F-té.
(ii) Si a exemplifie F-té, alors il y a une chose telle que la F-té.
(iii) Donc, si a est f, alors il y a une chose telle que la F-té (la F-té est une entité dont l'existence est séparée de l'entité a).

Ainsi, Wolterstorff admet une distinction réelle entre les particuliers et les universaux, entre l'individualité et la nature d'un individu : cette dernière est une réalité subsistante par elle-même, séparée des choses particulières. À cette option ontologique platoniste, deux références ou séquences argumentatives sont associées[109] :

1. Première référence : Platon, *Ménon*, 72b.

> « *Socrate* : Mais, pour suivre cette image de l'essaim, suppose que je te demande quelle est la nature de l'abeille et que tu dises qu'il y en a beaucoup et de plusieurs espèces ; que répondrais-tu, si je te demandais : " Veux-tu dire que c'est par le fait que ce sont des abeilles, qu'elles sont nombreuses, de diverses espèces et différentes les unes des autres ; ou n'est-ce point par là qu'elles diffèrent, mais par autre chose, par exemple, la beauté, la taille ou quelque autre caractère du même genre ? " Dis-moi, que répondrais-tu si on te posait ainsi la question ?
> *Ménon* : Voici ce que je répondrais, c'est qu'en tant qu'abeilles, elles ne diffèrent aucunement l'une de l'autre.
> *Socrate* : Si je te disais ensuite : " Maintenant, Ménon, voici ce que je voudrais savoir de toi : quel nom donnes-tu à cette chose par laquelle elles se ressemblent et sont toutes identiques ? " Tu pourrais, je pense, me donner une réponse ?
> *Ménon* : Sans doute.
> *Socrate* : De même au sujet des vertus, quelques nombreuses et diverses qu'elles soient, elles ont toutes un caractère commun, qui fait qu'elles sont

[109] Libéra, *La Querelle des universaux*, p.51-57.

> des vertus. C'est sur ce caractère qu'il convient d'ouvrir les yeux pour répondre à la question et montrer en quoi consiste la vertu. »

Socrate, dans cette séquence argumentative, conduit Ménon à admettre une thèse : tous les individus d'une même espèce s'accordent en vertu de la possession d'une même propriété essentielle. L'idée de non différence essentielle (entre les abeilles) constitue le point de départ de l'argumentation ; l'idée d'essence partagée, le point d'arrivée. La Forme participée est ce par quoi des choses particulières sont identiques ; la Forme participée est responsable de la possession des propriétés essentielles des particuliers. Par exemple, il n'y a pas d'autre cause du fait d'être sage que la sagesse.

Considérons une proposition simple : (1a) « Socrate est sage ». A cette proposition du langage ordinaire (LO), on fait correspondre une proposition qui en est le "révélateur métaphysique" (RM) : (1b) LO (Socrate est sage) ↔ RM (Socrate participe de la Sagesse). L'hypothèse des Formes repose sur ce raisonnement : une chose particulière présente une qualité déterminée. Il doit exister une Forme et une seule correspondant à cette qualité. Les Formes peuvent seules répondre de la structure de la chose particulière et de ses propriétés. Les choses sensibles participent à ses réalités intelligibles et par là, ont une détermination provisoire et relative qui les caractérise. La Forme occupe donc deux fonctions : une fonction explicative – recevoir une Forme, c'est recevoir une détermination – et une fonction génétique – recevoir une Forme, c'est être regardé comme l'effet déterminé d'une cause.

2. <u>Deuxième référence</u> : Platon, *Phédon*, 102b.

> « *Phédon* : autant que je m'en souviens, quand on lui eut accordé cela et qu'on fut tombé d'accord sur l'existence réelle de chacune des formes, et que c'est de la participation que les autres choses ont avec elles qu'elles tirent leur dénomination, alors il posa cette question ».

Cette seconde séquence argumentative élabore une deuxième thèse : les choses particulières sensibles tiennent leur nom en vertu de leur participation à une Forme. Afin de rendre compte de la causalité éponymique des Formes, partons d'une proposition simple : (2a) Le terme "sage" est attribué à Socrate. À cette proposition du langage ordinaire, on fait correspondre

une proposition qui en est le révélateur métaphysique : (2b) LO (Le terme "sage" est attribué à Socrate) ↔ RM (Socrate participe de la Sagesse). La dénomination d'une chose en tant que F, suppose une Forme qui correspond à ce prédicat. Autrement dit, la dénomination d'une chose est l'expression de sa relation ontologique de participation à la Forme[110].

Ces deux textes de Platon montrent d'une part comment l'universel de communauté (l'universel défini comme ce qui est commun à plusieurs choses) et l'universel de prédication (l'universel compris comme ce qui est dit de plusieurs choses) bien loin de s'opposer, se répondent l'un l'autre, et d'autre part mettent en évidence le ressort du réalisme transcendant[111].

Type structurel éternel

Revenons maintenant à la question qui nous préoccupe directement : si on se place selon la perspective réaliste radicale, quelle sorte d'entité est l'œuvre musicale ? Wolterstorff part d'un constat : l'œuvre musicale et ses exécutions ne partagent pas toutes leurs propriétés. Certains prédicats, comme "avoir la tonalité do mineur", peuvent être prédiqués à la fois de l'œuvre – l'*Opus 111* de Beethoven – et de toutes les exécutions de l'œuvre. D'autres prédicats, comme "être une occurrence", ou bien "pouvoir être exécuté plusieurs fois", ne sont pas attribuables à la fois à l'œuvre et à ses exécutions. Du fait que les propriétés d'une œuvre musicale ne sont pas réductibles à celles de ses exécutions, alors l'œuvre musicale n'est pas identique à ses exécutions. Cette conclusion repose sur un principe, le principe leibnizien des indiscernables[112] :

[110] Lorsqu'un écart se creuse entre la dénomination et la chose, il est nécessaire de rectifier la dénomination.

[111] Un certain nombre d'objections sont adressées à l'hypothèse de l'existence des Formes, dans la première partie du *Parménide* de Platon. Parmi ces objections, l'argument dit du troisième homme, s'avère le plus redoutable. Le moment décisif de cette objection est la constitution d'un ensemble regroupant à la fois les hommes particuliers et la Forme-Homme : cet ensemble requiert lui-même une autre Forme d'un degré supérieur pour rendre compte de son existence et de son identité, d'où une régression à l'infini. Cette objection repose sur un principe, le principe de la « self-participation » : toute Forme peut être prédiquée d'elle-même (la F-té est elle-même f). Une analyse stimulante de ce principe est proposée par L.Brisson, « Participation et Prédication chez Platon ».

[112] Il est formulé au § 9 de *La Monadologie* : « car il n'y a jamais dans la nature deux êtres qui soient parfaitement l'un comme l'autre, et où il ne soit possible de trouver une différence interne ou fondée sur une dénomination intrinsèque ».

(i) Si x est identique à y, alors x et y ont les mêmes propriétés.
(ii) Or, les œuvres musicales et leurs exécutions ne partagent pas toutes leurs propriétés.
(iii) Donc, les œuvres musicales ne sont pas identiques à leurs exécutions.

La distinction réelle entre une œuvre musicale et ses exécutions implique une différence de statut ontologique. Alors que les exécutions sont des évènements ayant des propriétés spatio-temporelles, les œuvres musicales exécutables ne sont pas des évènements. « La plupart des œuvres exécutables, si ce n'est pas toutes, sont des universaux, en ce qu'elles peuvent être multiplement exécutées »[113]. Il y a donc une différence de statut ontologique entre l'œuvre musicale et ses réalisations possibles : une œuvre musicale est un universel substantiel alors qu'une exécution musicale est un événement concret déterminé spatio-temporellement.

Au problème du statut ontologique de l'œuvre musicale, la stratégie réaliste répond donc qu'une œuvre musicale est une structure sonore pure. Celle-ci est constituée de séquences de groupes d'éléments sonores : ce son complexe suivi par tel autre son complexe, suivi par tel autre son complexe… Une structure sonore est donc une séquence spécifiée de sons avec toutes les caractéristiques audibles que sont la mélodie, le timbre, le rythme, l'harmonie, la dynamique, les éléments d'articulation, le tempo. Une œuvre musicale est un type structurel (un type de structure sonore) répétable, susceptible de plusieurs occurrences ou exécutions dans le monde spatio-temporel. Et une exécution (celle du *Quatuor à cordes n°5* d'Haydn par le quatuor Tatrai) participe au type structurel le *Quatuor à cordes n°5* d'Haydn.

Les œuvres musicales sont des types, c'est-à-dire des espèces dont les exemplaires sont les exécutions. Elles sont en ce sens similaires aux espèces naturelles[114]. Mais qu'est-ce qu'une espèce ? Une espèce se distingue d'un ensemble. Ce dernier possède certaines caractéristiques déterminantes : un ensemble, du fait qu'il possède de manière essentielle ses membres, est invariable à travers le temps ; il n'est pas éternel. À l'inverse, une espèce n'a pas ses exemples de manière essentielle : les exemples d'une espèce varient à travers le temps et les mondes possibles. L'identité d'une espèce n'est pas établie par la spécification des

[113] Wolterstorff, « Towards An Ontology Of Art », p.323.
[114] Wolterstorff, *Works And Worlds Of Art*, p.46.

exemples de l'espèce. Aussi, deux principes à propos des espèces peuvent être mis en évidence :

> A. Le principe de l'existence d'une espèce : l'espèce K existe si et seulement si la propriété de cette espèce existe – une propriété existe si quelque chose a ou n'a pas cette propriété[115].
>
> B. Le principe de l'appartenance à une espèce : une entité x est un exemple à t de l'espèce K, si et seulement si x à t a la propriété d'être une k[116].

Dès lors, *Mantra* de Stockhausen ne dépend pas quant à son existence d'une exécution concrète particulière. D'ailleurs, cette indépendance de *Mantra* par rapport à ses exécutions est manifeste si l'on considère qu'il peut y avoir plusieurs exécutions qualitativement différentes de *Mantra*. Par contre, ces exécutions ne sont ce qu'elles sont, et par là ne sont identifiables que parce qu'elles appartiennent à cette espèce particulière : le type structurel sonore pur qu'est *Mantra*.

De plus, deux autres traits caractérisent les espèces. Elles sont éternelles : elles ne viennent pas à l'existence et ne se retirent pas de l'existence. Et enfin, certaines espèces sont normatives – par exemple l'espèce-lion – dans la mesure où elles peuvent avoir des exemples formés de manière correcte ou incorrecte. Les types que sont les œuvres musicales sont des espèces éternelles et normatives : il peut y avoir des exécutions correctes et incorrectes d'une œuvre musicale. Le type structurel qu'est l'œuvre musicale constitue une norme pour ses exemplaires : il indique ce que doit être une occurrence pour être une instanciation du type. Cette norme n'est pas nécessairement évaluative : l'identification d'une occurrence comme exemplaire de telle œuvre musicale n'implique pas une évaluation. Il semble en effet important de distinguer entre le jugement affirmant que telle occurrence et telle autre sont des exécutions de la même œuvre, et le jugement affirmant que la première est meilleure par rapport à la seconde. La norme de classification n'est pas fonction de la norme d'évaluation à l'intérieur de l'espèce.

---

[115] Wolterstorff, *Works And Worlds Of Art*, p.51.
[116] Wolterstorff, *Works And Worlds Of Art*, p.50.

L'espèce et ses exemplaires : Œuvre musicale et exécutions musicales

Ainsi, une œuvre musicale en tant qu'espèce normative, n'est pas identique à ses exécutions, exemplaires corrects ou incorrects de l'œuvre. L'œuvre musicale constitue une norme pour ses exécutions et dit ce que doit être une exécution pour être une instanciation de l'œuvre. La relation entre l'œuvre et ses instances n'est donc pas symétrique : les dernières dépendent des premières et non inversement. En effet, l'œuvre musicale existe indépendamment de toutes ses exécutions possibles alors que celles-ci participent de l'oeuvre. Mais en quoi consiste la relation de participation des exécutions musicales à l'œuvre ?

La relation de participation est tout d'abord un lien de causalité entre l'exécutable et les exécutions : l'œuvre est cause de ses instanciations. Les exécutions ont des qualités et un titre conférés par la relation de participation. Le titre s'applique en premier à l'œuvre exécutable et est appliqué de façon dérivée aux exécutions. Ensuite, l'œuvre exécutable et les exécutions sont unies par une relation normative : l'entité abstraite constitue une norme, un modèle prescriptif pour les instanciations. Enfin, l'œuvre exécutable n'est pas identique en tout point à ses instanciations et vice versa. Les instanciations ne coïncident pas toujours, ni entièrement avec l'œuvre musicale exécutable ; elles sont à la fois identiques et différentes de l'exécutable. Le rapport entre l'œuvre et ses instanciations, loin d'être un rapport d'identité, s'avère être un lien de dépendance asymétrique : seules les exécutions musicales dépendent de l'œuvre, bien que l'œuvre musicale puisse être entendue à travers ses instances. D'où la question : si l'œuvre n'est pas ses exécutions, qu'est-ce qu'une exécution musicale ? Quel est son statut ontologique spécifique ?

Une personne exécute telle œuvre musicale qu'il croit être W si et seulement s'il fait advenir une occurrence-séquence-sonore. Une exécution musicale est un événement possédant telle et telle propriété. Mais elle est davantage qu'une simple occurrence sonore ayant tel ensemble de propriétés. L'exécution musicale est une activité intentionnelle qui implique la croyance et le désir d'exécuter cette œuvre-ci et non telle autre. Le musicien-interprète tente donc d'exemplifier les propriétés acoustiques et instrumentales normatives de cette œuvre. Cela passe par : l'utilisation adéquate d'instruments, l'ajustement des croyances par rapport à ce que sont les propriétés acoustiques et instrumentales normatives de l'œuvre,

et la tentative de produire une occurrence-séquence-sonore qui, pour la plupart de ces propriétés, les exemplifiera[117].

Or, il arrive souvent que les propriétés normatives de l'œuvre musicale ne soient pas transmises directement par le compositeur. Par exemple, un des traits de la *Fantaisie pour piano* de Schubert est l'absence relative d'indication de tempo. Or, une exécution correcte de cette œuvre requiert un maintien du tempo à chaque reprise du thème principal, ainsi qu'au niveau du développement thématique, en tant que cela participe de l'identité de ce thème. La partition fournit certaines mais non pas toutes les spécifications suffisantes pour engendrer des exemplaires corrects de l'œuvre. La rectitude d'une exécution dépend donc de l'exemplification intentionnelle des propriétés normatives de l'œuvre musicale. À l'inverse, une exécution musicale est incorrecte si l'exécutant échoue dans sa tentative d'exécuter telle œuvre, s'il se détache délibérément par rapport aux propriétés de l'œuvre, ou encore s'il ignore de manière partielle ou complètement ce que sont ces propriétés.

En résumé, une œuvre musicale est un type structurel universel pouvant être multiplement réalisé mais dont l'existence ne dépend aucunement de ces instances. Par contre, les exécutions musicales dépendent, elles, ontologiquement de l'œuvre musicale. Ce sont des évènements spécifiques – des actions intentionnelles – qui participent de l'œuvre. Une exécution correcte possède les propriétés normatives de l'œuvre alors qu'une exécution incorrecte ne coïncide pas avec l'espèce normative.

Composition musicale

Mais si les œuvres musicales ont le statut d'espèce éternelle et normative, en quoi consiste l'action de composer une œuvre musicale ? La composition d'une œuvre musicale peut être comparée à l'invention d'un jeu[118]. L'inventeur d'un jeu sélectionne certaines propriétés pouvant être exemplifiées par les occurrences-séquences-actions. Ces propriétés constituent un ensemble de critères pour la correction des occurrences. Cette sélection n'a pas de valeur de vérité à la différence de la description taxonomiste des espèces naturelles. De

[117] Il faut noter que cette définition de l'exécution musicale est un condensé de celle donnée par Wolterstorff dans *Works And Worlds Of Art,* p.81.
[118] Wolterstorff, *Works And Worlds Of Art*, p.62-73.

même, la composition d'une œuvre musicale consiste en la sélection de propriétés pouvant être exemplifiées par les occurrences-séquences-sonores. Ces propriétés normatives, requises pour la correction de l'exécution musicale, peuvent être utilisées comme guide pour le(s) musicien(s).

Par conséquent, le compositeur découvre mais ne crée pas une œuvre musicale. Il n'amène pas à l'existence une œuvre musicale : « le compositeur peut être créatif dans sa sélection, mais il n'est pas un créateur »[119]. En effet, l'œuvre musicale en tant que type structurel existe avant toute composition. La "création musicale" consiste simplement en un choix de l'œuvre parmi plusieurs structures sonores possibles. Autrement dit, les œuvres musicales sont composées à partir de la transformation d'une espèce descriptive en une espèce normative, le rôle du compositeur étant d'établir les principes réglant la nature et la formation des exemplaires de l'œuvre.

Œuvres musicales et œuvres d'art

Les œuvres musicales font partie de la classe des arts d'exécution. Ce sont des "œuvres-occurrences" en tant qu'elles peuvent avoir de multiples occurrences. Elles se distinguent d'une part des "œuvres-objets" qui ont pour exemple des objets physiques – comme les sculptures – ainsi que des œuvres au statut mixte, c'est-à-dire à la fois des œuvres-occurrence et des œuvres-objets : les œuvres littéraires par exemple, peuvent avoir des copies du texte (objets physiques) et des lectures orales de ce texte (évènements). Cette théorie ontologique non uniforme de l'art s'oppose à trois conceptions uniformes habituelles :

1. Le physicalisme qui affirme que les œuvres d'art sont toutes des objets physiques, est inconsistant et a pour contre-exemple une œuvre musicale qui continue à exister malgré la destruction de sa partition.

2. La théorie mentaliste d'après laquelle les œuvres d'art constituent les objets d'un acte de conscience, ne garantit pas l'existence des œuvres d'art.

[119] Wolterstorff, *Works And Worlds Of Art*, p.89.

> 3. Le réalisme immanent selon lequel les œuvres-occurrences et les œuvres-objets sont identiques à l'ensemble de leurs exemples, est contradictoire. Alors qu'un ensemble possède essentiellement ses membres, une œuvre-occurrence ou une œuvre-objet pourrait avoir des occurrences ou objets différents d'un point de vue qualitatif et quantitatif. En outre, bien que deux ensembles x et y ayant tous deux une extension nulle sont identiques, deux œuvres d'art a et b diffèrent même si toutes deux ne possèdent aucun exemple.

Ainsi, il n'est pas possible de fournir une explication ontologique unique pour l'ensemble des œuvres d'art et d'intégrer les œuvres musicales de manière uniforme. Les œuvres musicales ont un statut ontologique spécifique, celui d'espèce éternelle et normative dont l'extension peut être nulle – il n'y a aucun exemplaire de l'espèce – ou non – il y a au moins un exemplaire de l'espèce.

Conclusion

Toutefois, même si la stratégie platoniste radicale rend assez bien compte de la conception mathématicienne de la musique (comme celle qu'on trouve chez Boèce par exemple), elle est confrontée à certaines difficultés qu'il semble important de souligner. En premier lieu, cette conception laisse ouverte la possibilité d'œuvres musicales non exécutées : une œuvre musicale peut avoir une extension nulle. Mais alors, quel peut être le rapport de l'auditeur à cette œuvre ? Est-ce un rapport intelligible impliquant une faculté intellectuelle supérieure ? Cette idée suppose une inversion de notre rapport habituel à la musique : la perception sensible. C'est à travers des exécutions ou des enregistrements, c'est-à-dire des particuliers concrets, que nous avons accès aux œuvres musicales. Et d'ailleurs, même si une œuvre musicale possède un exemplaire, cela a pour conséquence que lorsque j'écoute *Gloria* des Them, j'entends deux choses : la chanson et l'exécution de celle-ci. Cela revient dès lors à doubler inutilement les objets de l'expérience musicale, ce qui contrevient au principe de parcimonie. Ainsi, la surévaluation de la structure abstraite de l'œuvre par rapport à ses qualités concrètes, sensibles, et spatio-temporelles, pose un problème épistémologique important.

En second lieu, il est possible de remettre en cause l'idée qu'une œuvre musicale est simplement une structure sonore. Si les œuvres musicales étaient seulement des structures sonores, alors, si deux compositeurs – distincts et situés dans un contexte différent – déterminent la même structure sonore, ils composent la même œuvre selon la position platoniste radicale. Or, comme le suggère Walton[120], des compositeurs différents appartenant à des contextes différents, mais déterminant la même structure sonore, produisent des œuvres musicales distinctes. Supposons que les exécutions d'un quatuor à cordes martien, *l'opus 132* de Ludwig Van Marthoven, sont identiques d'un point de vue acoustique avec les exécutions de *l'opus 132* de Beethoven par le quatuor à cordes de Budapest. Ces exécutions, quoique identiques d'un point de vue acoustique, sont les exécutions de deux œuvres différentes : le quatuor de Budapest a exécuté l'œuvre de Beethoven et le quatuor de Martapest, l'œuvre de Marthoven. Il n'y a pas une œuvre musicale qui serait exécutée par deux quatuors, mais bien deux œuvres musicales différentes.

Cette expérience de pensée met en évidence l'idée selon laquelle l'ensemble des propriétés déterminantes d'une œuvre musicale ne se réduit pas à celles de sa structure sonore : l'histoire causale, le contexte, les conventions de pratique d'exécution, doivent être prises en compte. Chaque œuvre musicale possède quelques propriétés dépendantes du contexte, c'est-à-dire relationnelles[121]. De là, procède un argument particulier :

(i) Si une œuvre O_1 est composée dans un contexte C_1, tel que C_1 est différent du contexte C_2 dans lequel une œuvre O_2 est composée, alors O_1 possède une propriété P telle que P est une propriété de O_1 et pas de O_2, et O_2 possède une propriété P' telle que P' est une propriété de O_2 et pas de O_1.

(ii) Selon le principe de l'indiscernabilité des identiques[122] : pour tout x et y, s'il y a une propriété P telle que P est une propriété de x et pas de y (ou vice versa), alors x n'est pas identique à y.

[120] Walton, « Not A Leg To Stand On The Roof On » : cet article est une discussion critique de la thèse soutenue par Ziff dans « The Cow On The Roof ».
[121] Cette idée sera examinée par la suite.
[122] Ce principe selon lequel l'identité de choses donne l'identité de propriétés, ne doit pas être confondu avec sa converse, le principe de l'identité des indiscernables : l'identité des propriétés donne l'identité des choses (D.Armstrong, *Universals*, chap.1).

(iii) Puisque C_1 et C_2 sont des contextes différents, alors O_1 n'est pas identique à O_2.

(iv) Puisque Co_1 et Co_2 sont des compositeurs différents, alors O_1 n'est pas identique à O_2.

(v) Par conséquent, il est impossible de composer une œuvre musicale deux fois.

Ainsi, le contexte de production est partie intégrante de l'identité d'une œuvre musicale. Il n'est pas possible pour comprendre une œuvre musicale, de mettre de côté ses propriétés relationnelles et de la considérer de manière abstraite comme une structure sonore pure : mettre entre parenthèse l'influence du jazz sur les œuvres de Gershwin, celle de la musique espagnole sur *Alborada del gracioso* de Ravel et celle de la musique médiévale sur les œuvres de Fauré serait tout simplement une erreur de catégorie ; les œuvres musicales sont des entités qui dépendent essentiellement, quant à leur identité, de leur contexte de production lequel comprend notamment les influences musicales extérieures.

En troisième lieu, la conception platoniste radicale suppose l'éternité des œuvres musicales. La création artistique consiste alors simplement en un choix de l'œuvre parmi plusieurs structures sonores possibles, puisque l'œuvre musicale en tant que type structurel existe avant toute composition. Autrement dit, la composition musicale, c'est la transformation d'une espèce descriptive en une espèce normative, laquelle règle la nature et la formation des exemplaires de l'œuvre. Or, cette idée va à l'encontre d'une de nos croyances principales par rapport aux arts : l'artiste crée une œuvre qui n'existait pas avant. Le statut, la signification, la valeur de l'œuvre sont attachés à cette croyance[123]. C'est l'argument de la création :

(i) Les structures sonores existent éternellement.
(ii) Donc, si les œuvres musicales étaient des structures sonores, elles ne pourraient pas être créées par leurs compositeurs.
(iii) Mais les œuvres musicales sont créées par leur compositeur.
(iv) Donc, les œuvres musicales ne sont pas des structures sonores.

[123] « Les œuvres musicales doivent être telles qu'elles n'existent pas avant l'activité de composition du compositeur mais sont amenées à l'existence par cette activité » Levinson, *Music, Art And Metaphysics*, II, 4.

Les défenseurs de la position platoniste radicale, afin de refuser la proposition conclusive (iv), conteste cet argument de la création de deux manières différentes : soit en réfutant la première prémisse, soit en réfutant la troisième prémisse. Certains, comme Kivy[124] ou Dodd[125], contestent la thèse "créationniste" selon laquelle lorsque quelqu'un compose une œuvre musicale, il la crée, et affirment que la composition est une sorte de découverte créative. Ainsi, ce qui importe, c'est la reconnaissance de la créativité du compositeur. Par contre, il n'est pas essentiel que les compositeurs soient les créateurs de leurs œuvres musicales. Dès lors, « la conception simple des œuvres musicales en tant que structures sonores est la proposition ontologique la plus naturelle »[126].

Cette affirmation repose sur une certaine conception de la découverte. Celle-ci, à la différence de l'invention et de la création, affecte seulement la modalité épistémologique, et non ontologique, d'un objet : un objet découvert est déjà là, en tant qu'il n'est pas actualisé par sa découverte ; les modifications principales apportées par la découverte consiste dans les relations épistémiques de ceux qui viennent à connaître cet objet.

D'autres comme Anderson[127], affirment que les structures sonores ne sont pas des objets éternels ou a-temporels. Mais quel est alors leur statut ontologique ? Que peut-être un universel substantiel existant indépendamment de toute instanciation si ce n'est une entité éternelle dépourvue de toute propriété temporelle ? Et, comme je l'ai déjà indiqué, n'est-il pas contradictoire d'identifier l'œuvre à sa structure sonore ? Par ailleurs, ces deux tentatives ne rendent pas compte de la croyance (p) – une œuvre musicale est créée –, de manière pleinement satisfaisante. Or, comme l'indique Predelli[128], c'est à la conception platoniste radicale de résoudre la contradiction entre l'identification d'une œuvre musicale à une structure sonore (en tant qu'universel) et la croyance "créationniste". En l'absence d'une telle solution, l'approche platoniste radicale doit être considérée comme douteuse.

La conception nominaliste défendue de manière exemplaire par Nelson Goodman dans *Langages de l'art*, tente de dépasser les faiblesses des deux premières conceptions révisionnistes que sont le mentalisme et le platonisme radical. En effet, elle maîtrise les

[124] Kivy, « Platonism In Music : A Kind ».
[125] Dodd, « Defending Musical Platonism ».
[126] Dodd, « Defending Musical Platonism », p.402.
[127] Anderson, « Musical Kinds ».
[128] Predelli, « Musical Ontology And The Argument From Creation », p.292.

difficultés ontologique et épistémologique du premier modèle mentaliste. Les œuvres musicales ont un statut ontologique stable : ce sont des entités existantes concrètes – elles possèdent des propriétés spatio-temporelles – et particulières – singulières –, que l'on peut connaître sans l'intermédiaire d'une idée représentative.

En outre, l'avantage du système nominaliste, à la différence de l'option ontologique réaliste, est qu'il s'abstient de s'engager par rapport à l'existence d'autres choses que des particuliers. Le nominalisme en ce sens est avant tout une méthode prônant la règle de parcimonie. C'est aussi une démarche qui se veut plus féconde pour la résolution des problèmes posés par une réflexion sur la musique.

La question centrale est donc : une construction nominaliste peut-elle proposer une meilleure analyse des œuvres musicales que celles proposées par les deux options précédentes ? Permet-elle d'éviter leurs difficultés sous-jacentes ? A cela, Goodman répond de manière positive. Mais avant de considérer plus en détail cette idée, il convient de s'interroger sur la pertinence de l'étiquette "nominalisme" attachée à la conception de Goodman : en quoi l'analyse goodmanienne de la musique peut-elle être qualifiée de nominaliste ?

1.2.3 La conception nominaliste

La variété particulière de nominalisme défendue par Goodman consiste fondamentalement en une stratégie syntaxique affirmant moins la suppression des entités superflues, que l'exigence de parcimonie (ne pas multiplier les entités plus qu'il est nécessaire) dans les constructions formelles[129]. Cette entreprise nominaliste s'effectue selon deux variantes[130] :

1. La première variante est présentée dans l'article co-signé avec Quine : « Steps Toward A Constructive Nominalism »[131]. La proposition principale de cet article consiste à rejeter les entités abstraites. Le monde se compose exclusivement d'objets ou d'évènements physiques.

[129] Pouivet, « La reconstruction du nominalisme chez Nelson Goodman ».
[130] Morizot, *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, p.59.
[131] Goodman, *Problems And Projects*.

Seuls les objets concrets sont des valeurs appropriées de la variable liée x. Le problème qui se pose au nominaliste est dès lors celui de la construction des qualités universelles répétables à partir des particuliers concrets, et par là, celui de la traduction des énoncés à propos d'entités abstraites en des énoncés à propos d'entités concrètes. Par exemple, l'énoncé « La classe A est incluse dans la classe B » peut être réduit à l'énoncé « Tout ce qui est A est un B »[132]. Toutefois, il ne s'agit pas de réformer le vocabulaire courant quotidien : on peut toujours dire ou écrire « x est un chien » ou « x est entre y et z », tout en sachant que ces expressions sont seulement des manières fictives de parler[133].

2. La deuxième variante est soutenue notamment dans « A World Of Individuals »[134]. Goodman propose une traduction adéquate des classes – entités qui génèrent des difficultés tant au niveau de la logique du discours que de leur identification – et tout ce qui conduit nécessairement à une interprétation en termes de classe (les universaux monadiques – les propriétés – et les universaux polyadiques – les relations). Le nominalisme requiert que toute entité soit construite comme un individu, un individu qui ne possède pas les caractéristiques qu'on lui associe habituellement. Il y a en effet une divergence entre l'usage ordinaire et l'usage technique du mot "individu" : un individu n'a pas besoin d'une intégration personnelle ; il n'est pas nécessairement insécable, homogène, continu.

L'avantage du système nominaliste, c'est qu'il est acceptable autant par le réaliste que par le nominaliste. Effectivement, le nominaliste ne démontre pas que seuls les individus existent ; il s'abstient seulement de s'engager par rapport à l'existence d'autres choses. Ainsi, le système nominaliste peut être reformulé en un système réaliste, alors que ce dernier prendra très difficilement l'aspect d'un système nominaliste[135]. Cette entreprise de nominalisation prend donc appui sur deux principes de base :

[132] Goodman, « Steps Toward A Constructive Nominalism », p.177.
[133] « Le prédicat "brûle" (…) est un mot ou une étiquette qui s'applique à certaines choses réelles, et qui a la classe de ces objets en extension. L'usage de ces prédicats n'implique pas qu'ils désignent des entités attributives » Goodman, *Faits, fictions et prédictions*, p.72.
[134] Goodman, *Problems And Projects*.
[135] Goodman, *La Structure de l'apparence*, p.36-37.

A. Premier principe : il n'y a pas d'entités sans distinction de contenu[136]. Autrement dit, le nominaliste refuse de faire de la sériation (la détermination par genre et espèce), un principe suffisant de l'individuation.

B. Deuxième principe : l'idée de ne rien admettre en dehors des individus ne précise pas par elle-même ce qu'on peut prendre comme individu. C'est le principe de l'indifférence ontologique de la notion d'individu[137].

La construction nominaliste utilise plusieurs outils[138]. Le premier, le calcul formel des individus, qui permet de remplacer le calcul ensembliste, propose une traduction méréologique des énoncés quantifiant sur les classes : une espèce animale, loin d'être considérée comme une classe d'individus, est plutôt une totalité complexe dont chaque individu concerné serait une partie. Le second, l'inscriptionalisme, réduit le langage à ses inscriptions concrètes, matériellement localisables. La distinction type/token qui suppose l'existence de classes d'expressions (les types) est remplacée par la distinction inscription/réplique[139] : alors que le type est exemplifié par plusieurs occurrences similaires, la réplique se dit d'inscriptions de même niveau qu'elle. Le dernier, l'analyse sémantique extensionnelle des prédicats généraux, évite l'essentialisme, le réalisme transcendant et le réalisme des classes[140]. Par exemple, l'étiquette particulière "chien" dénote distributivement chacun des chiens singuliers et concrets : elle ne renvoie ni à la nature canine, ni à l'Idée de chien, ni à la classe de tous les chiens.

Le nominalisme de Goodman prône donc le principe de parcimonie ontologique : la multiplication des relations sémantiques est préférable à celle des types ontologiques. La visée d'une plus grande économie n'est pas un principe extérieur d'un système philosophique,

---

[136] Goodman, *La Structure de l'apparence*, p.36.
[137] Goodman, « A World Of Individuals », p.156.
[138] Panaccio, « Stratégies nominalistes ».
[139] « Je préfère rejeter complètement le type et traiter les dits 'tokens' d'un type comme des répliques l'un de l'autre. Une inscription n'a pas besoin d'être un double exact d'un autre pour en être une réplique, ou copie vraie ; de fait, il n'y a en général aucun degré de similarité qui soit nécessaire ou suffisant pour qu'il y ait réplique » Goodman, *Langages de l'art*, p.209, note 3.
[140] Hacking, fait remarquer que la conception défendue par Goodman ne peut être qualifiée de nomiste, bien qu'elle refuse d'accorder toute fonction explicative à la similarité entre les entités pareillement nommées : « nier que la similarité soit explicative ou fondationelle ne revient cependant pas à nier, comme le fait le nomiste, qu'il y ait des similarités entre les choses nommées » *Le Plus pur nominalisme*, p.42.

mais une manifestation directe des motifs véritables dans la recherche d'un système. C'est aussi une démarche possible et féconde. Les reconstructions formelles nominalistes qui s'avèrent aussi efficaces que les concurrentes réalistes, introduisent des analyses originales pour de nombreux problèmes philosophiques, et notamment ceux posés par une réflexion sur la musique. D'où la question : comment construire les œuvres musicales dans un système nominaliste ?

Les œuvres musicales (se rapportant au système occidental traditionnel d'écriture musicale) sont des symboles dans un système constructionnel[141], c'est-à-dire un ensemble de marques (particuliers concrets non substantiels) entretenant certaines relations syntaxiques et sémantiques. Le système constructionnel auquel les œuvres musicales appartiennent est soit notationnel soit non notationnel. Par exemple, le *Trio pour clarinette, piano et violoncelle* de Brahms, une œuvre musicale notée, renvoie au système notationnel, à la différence des improvisations musicales de Django Reinhardt. Le critère d'identité des œuvres musicales dépend des caractéristiques du système : ce qui se conforme aux exigences du système notationnel a un critère d'identité orthographique (le respect des marques c'est-à-dire de la notation, garantit l'identité de x) et ce qui ne s'y conforme pas, un critère d'identité historique (l'histoire de production assure l'identité de x).

Les œuvres musicales ont aussi un fonctionnement symbolique esthétique lequel ne correspond pas à une nature : le fonctionnement esthétique ne définit pas ce qu'est essentiellement une œuvre d'art ; la façon de fonctionner ne détermine aucune manière d'être. La construction nominaliste des œuvres musicales met donc en évidence deux idées principales : l'appartenance ou non à un système notationnel et le fonctionnement symbolique esthétique. L'analyse de la conception nominaliste s'articulera autour de ces deux idées principales.

[141] Un système constructionnel qui a pour première fonction de cartographier le sujet traité en explicitant un réseau de relations, vise à « une certaine correspondance structurale entre le monde du système et le monde du langage présystématique » Goodman, « The Revision Of Philosophy », p.19.

Œuvre musicale et notation

La spécificité d'une œuvre musicale se rapportant au système occidental traditionnel d'écriture musicale consiste à être un symbole dans un système notationnel. Ce système présente certaines particularités quant au choix des éléments de base, des règles de formation et d'interprétation de ces éléments.

Qu'est-ce qu'un système notationnel ? La distinction logique entre les considérations syntaxiques (analyse des relations entre les marques, les marques et les caractères, les règles de concaténation) et les considérations sémantiques (analyse du rapport entre la structure syntaxique et un domaine d'interprétation), constitue le schème directeur de la recherche des critères de notationalité. Un système notationnel se compose de caractères. Ces caractères sont des marques[142]. Toutes les répliques d'un caractère déterminé sont équivalentes du point de vue syntaxique : chaque réplique est une inscription en tant qu'elle appartient à un caractère donné ; et toutes les répliques appartiennent au même caractère. C'est le réquisit syntaxique de disjoncture : « une condition nécessaire pour une notation est donc l'indifférence-de-caractère entre les exemples de chaque caractère »[143]. Par exemple, toutes les marques *do* sont équivalentes du point de vue syntaxique. Cette première caractéristique a pour fonction d'assurer la substituabilité des marques appartenant au même caractère.

De là, procède la deuxième caractéristique syntaxique : aucune marque ne peut appartenir à plus d'un caractère. Ainsi, telle marque *do* appartient seulement au caractère *do* et non *si* ou *ré*. Les caractères doivent être disjoints : il est possible de déterminer si une certaine inscription appartient ou non à tel caractère. En ce sens, « une notation est un système décidable au sens des logiciens : non seulement on ne peut y admettre une formule et sa négation, mais on doit pouvoir préciser laquelle est effectivement recevable. Appliqué à une marque, le réquisit énonce que, « pour toute marque *m* disjointe, et pour tout couple de caractères C_1 et C_2, il est possible de déterminer soit que *m* n'appartient pas à C_1, soit que *m* n'appartient pas à C_2 »[144]. C'est le deuxième réquisit de la différenciation finie : « le second réquisit portant sur un schème notationnel est donc que les caractères soient différenciés de

[142] Une marque recouvre toute forme d'inscription matérielle écrite ou orale.
[143] Goodman, *Langages de l'art*, p.169.
[144] Morizot, *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, p.127.

manière finie, c'est-à-dire articulés »[145]. Ces deux réquisits sont indépendants l'un de l'autre. Ils ne décrivent pas la classe de ce qu'on appelle ordinairement des notations. Ce sont plutôt des conditions qu'il faut remplir pour être considéré comme un système notationnel.

À ces deux réquisits syntaxiques s'ajoutent trois réquisits sémantiques. Le premier réquisit sémantique pour un système notationnel est qu'il soit non ambigu : une marque est dite ambiguë si elle possède des concordants différents à des moments ou contextes différents ; une marque n'est pas ambiguë si le rapport de concordance est invariant. Par exemple, les marques *la* ont toujours pour domaine d'interprétation le son *la* et non le son *si*. Le deuxième réquisit est celui de la disjointure sémantique : « dans un système notationnel, les classes-de-concordance doivent être disjointes »[146]. Ainsi, telle marque *la* renvoie nécessairement au son *la*, telle marque *si* au son *si*, etc. Enfin, le troisième réquisit sémantique est celui de la différenciation finie : « pour tout couple de caractères *K* et *K'* tels que leurs classes-de-concordance ne sont pas identiques, et pour tout objet *h* qui ne concorde pas avec les deux, il doit être théoriquement possible de déterminer ou bien que *h* ne concorde pas avec *K* ou bien que *h* ne concorde pas avec *K*'»[147]. Une marque-de-note n'a pas une multiplicité de classes de concordance, d'où la détermination de chaque domaine d'interprétation d'une marque-de-note. Ces exigences sémantiques rendent compte de la distinction entre le langage ordinaire et la notation musicale standard : « les notations sont ainsi sémantiquement disjointes ; les langages (…) ne le sont pas ; de plus, les langages (…) admettent des distinctions infiniment fines, pas la notation »[148].

En résumé, les propriétés qu'on exige d'un système notationnel sont la non-ambiguïté, la disjointure et la différenciation syntaxique et sémantique. « Un système est donc notationnel si et seulement si tous les objets qui concordent avec des inscriptions d'un caractère donné appartient à la même classe-de-concordance et si nous pouvons théoriquement déterminer que chaque marque appartient à, et que chaque objet concorde avec, les inscriptions d'au plus un caractère »[149]. Ces cinq réquisits syntaxiques et sémantiques sont à la fois négatifs et généraux. Ceux-ci ne sont pas de simples recommandations, mais des traits qui distinguent les systèmes notationnels des systèmes non

[145] Goodman, *Langages de l'art*, p.173.
[146] Goodman, *Langages de l'art*, p.184.
[147] Goodman, *Langages de l'art*, p.188.
[148] Elgin & Goodman, *Reconceptions en philosophie*, p.10.
[149] Goodman, *Langages de l'art*, p.191.

notationnels. Ils sont donc catégoriquement requis pour un système notationnel, en tant qu'ils garantissent la fonction principale d'une partition : une partition doit déterminer de manière unique les exécutions qui sont l'œuvre, mais aussi la partition doit être elle-même déterminée de manière unique, étant donnés une exécution et le système notationnel.

La notation musicale standard laquelle a pour fonction d'identifier certaines œuvres musicales, est présumée être un système notationnel : elle offrirait un cas familier et remarquable de ce qu'est un système notationnel. De là, se pose la question : dans quelle mesure le langage des notations musicales peut-il être considéré comme un système notationnel ?

Tout d'abord, les réquisits syntaxiques sont satisfaits. Une marque-de-note n'appartient pas à plus d'un caractère : ainsi, la marque *la* appartient seulement au caractère *la* et non *si* ou *do*. Il est possible aussi de décider si telle marque-de-note appartient ou non à tel caractère : par exemple, les marques de *la* sont non ambiguës puisqu'elles renvoient nécessairement au son caractéristique de la note *la*. De même, les réquisits sémantiques sont satisfaits. Un caractère n'a pas une multiplicité de classes-de-concordances : alors que le caractère *la* renvoie nécessairement au son *la*, le caractère *si* renvoie au son *si* ; les marques de *la* renvoie nécessairement au son *la* et non au son *si* ou au son *do*.

Toutefois, les principales difficultés posées par la musique relèvent de deux ordres. Le premier est celui de la redondance, laquelle consiste en une multiplicité de caractères pour une unique classe-de-concordance. Dans une partition de piano, par exemple, les évènements sonores concordent pour mi bémol, ré dièse, fa double bémol… Néanmoins, la redondance ne constitue pas un obstacle pour considérer la notation musicale standard comme un système notationnel. La seconde difficulté procède de certaines indications, dans une partition, lesquelles ne sont pas purement notationnelles : la basse chiffrée, la cadence libre, les indications verbales de tempo… Dès lors, afin de préserver le caractère notationnel de la partition, et par là, sa fonction principale – celle d'identifier une œuvre musicale d'exécution en exécution –, il convient de traiter ces indications comme de simples instructions auxiliaires[150].

[150] Goodman, *Langages de l'art*, p.191.

Ainsi, la notation musicale standard, en tant que système notationnel, assure une loi de correspondance stricte entre les partitions qui sont des objets symboliques et les exécutions correctes de ces partitions. « La partition au sens goodmanien, représente l'unique cas où la notationalité est logiquement consistante ; c'est parce qu'elle est un caractère univoquement interprétable, c'est-à-dire un caractère qui a pour concordant une classe d'exécutions strictement déterminée. (…) Ainsi, la partition musicale courante est une prescription efficace d'évènements sonores »[151].

L'appartenance d'une œuvre musicale au système notationnel – ce qui n'est pas une nécessité puisque certaines œuvres musicales ne sont pas notationnelles – détermine son identité : celle-ci est purement notationnelle, c'est-à-dire que son critère ne comporte pas d'information causale ou historique. D'où le statut dit "allographique" de la musique notationnelle : ce qui compte c'est la correction orthographique, c'est-à-dire l'identité physique stricte des exécutions musicales par rapport à la partition[152].

À l'inverse, une œuvre musicale qui ne satisfait pas les réquisits syntaxiques et sémantiques de la notationalité, a un critère d'identité historique : son identité dépend du fait qu'elle soit produite par un artiste particulier dans des circonstances particulières. En ce sens, l'histoire de production est cruciale pour l'identité de l'œuvre dite "autographique".

La classification des œuvres musicales parmi les arts allographiques ou autographiques dépend du type de relations syntaxiques et sémantiques entre les marques constitutives de l'œuvre. Au statut allographique correspond la musique notationnelle, au statut autographique, la musique non notationnelle.

[151] Morizot, *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, p.144.
[152] La question du critère d'identité des œuvres musicales sera analysée dans le deuxième chapitre de cette partie.

Fonctionnement symbolique esthétique

En outre, les œuvres musicales sont des symboles[153], c'est-à-dire des marques signifiantes. La conception d'une œuvre musicale comme symbole dans un système, et non comme système de symboles[154], rend compte de l'importance des opérateurs référentiels. La symbolisation, donnée primitive du système[155], constitue une base adéquate pour l'exploration de l'éventail des chemins référentiels[156]. La notion générale qu'est la référence – la relation entre un symbole et tout ce qu'il représente, de quelque façon que ce soit – est expliquée à travers ses variétés.

1. La dénotation, c'est-à-dire « la référence au moyen d'un mot ou d'une autre étiquette à une chose à laquelle elle s'applique »[157], inclut la dénomination, la prédication, la narration, la description, l'exposition, et toute représentation picturale. Elle est indépendante de la ressemblance.

2. L'exemplification, c'est-à-dire « la référence au moyen d'un cas comme un échantillon, à une étiquette qui le dénote »[158], n'est pas la simple converse de la dénotation. Elle est « une sous-relation de la converse de la dénotation. Elle se distingue par le retour de la référence vers le dénotant par le dénoté »[159].

3. L'expression consiste en l'exemplification d'une étiquette que dénote métaphoriquement tel ou tel symbole.

---

[153] « Par rapport à un contexte, le terme de symbole doit être lavé de ses résonances phénoménologiques ; il n'a aucune relation privilégiée avec un mouvement artistique, et ne suppose pas non plus ces subtilités intimes dont se régalent les herméneutes. Un symbole est tout ce qui tient lieu de référent (…). N'importe quoi peut donc en droit symboliser puisque la nature du désignateur ne joue qu'un rôle circonstanciel, et qu'il est possible d'inverser le sens de chaque relation » Morizot, « Éloge de la construction », p.28.
[154] Morizot, « Un, deux, trois Goodman », p.144.
[155] Accepter un terme comme primitif, c'est l'introduire dans un système sans le définir – ce n'est pas parce qu'un terme est non définissable qu'il est choisit comme primitif mais l'inverse (Goodman, *La Structure de l'apparence*, I.3).
[156] « Les racines comptent moins que les chemins, et la géographie symbolique se révèle plus déterminante que son histoire » Morizot, *La Philosohpie de l'art de Nelson Goodman*, p.30.
[157] Elgin & Goodman, *Reconceptions en philosophie*, p.132.
[158] Elgin & Goodman, *Reconceptions en philosophie*, p.132.
[159] Goodman, *Esthétique et connaissance*, p.22.

4. La référence complexe ou médiatisée est composée de maillons référentiels élémentaires.

Toutefois, le fonctionnement esthétique des œuvres musicales ne correspond pas à une nature : « les choses fonctionnent comme œuvre d'art seulement quand leur fonctionnement symbolique présente certaines caractéristiques »[160]. Tout fonctionnement symbolique n'est pas esthétique. Un article scientifique par exemple, signifie mais ne peut être considéré pour autant comme une œuvre littéraire ; une pierre dans un musée de minéralogie fonctionne symboliquement mais non esthétiquement. Cinq symptômes manifestent de manière exemplaire la spécificité du fonctionnement esthétique d'une œuvre[161] :

A. La densité syntaxique : elle dépend non pas de la structure interne des symboles, mais du nombre, de la nature et de l'ordonnancement des symboles dans un schème entier. Ce trait distingue les esquisses et les scripts des partitions.

B. La densité sémantique : elle tient du nombre de classes de référence. Ce trait différencie le langage ordinaire des systèmes notationnels.

C. La saturation relative : elle dépend de l'indétermination de la quantité des traits significatifs dans un symbole.

D. L'exemplification : ce trait permet de distinguer les systèmes exemplificationnels des systèmes dénotationnels.

E. La référence complexe et multiple : Ce trait différencie les œuvres picturales des diagrammes graphiques.

Ces indices du fonctionnement esthétique sont disjonctivement nécessaires – alors que ce qui fonctionne esthétiquement n'a pas besoin d'avoir tous les symptômes, il doit au moins en avoir un parmi eux –, et conjonctivement suffisants – alors que ce qui fonctionne symboliquement mais de manière non esthétique peut exhiber un ou plus de ces symptômes, toute entité qui possède la totalité de ces symptômes est esthétique. Les symptômes de l'esthétique permettent de clarifier, systématiser, capturer les traits signifiants du concept présystématique qu'est l'art. Les symptômes de l'esthétique « n'offrent pas une définition en

[160] Goodman, *Manières de faire des mondes*, p.90-91.
[161] Goodman, *Langages de l'art*, p.295-298.

termes de conditions nécessaires et suffisantes, ni non plus des règles d'évaluation qualitative, mais des critères de reconnaissance guidant nos démarches envers les objets »[162]. Ces symptômes ne sont pas des critères déterminant pour l'art en général, ni pour chaque type d'art : l'erreur courante consiste à attribuer le privilège à un mode de symbolisation particulier[163].

Par ailleurs, le fonctionnement esthétique d'une œuvre d'art dépend d'une activation par le spectateur. L'attitude esthétique, loin d'être une contemplation passive du donné immédiat, implique une forme de compréhension active : « faire des discriminations délicates, discerner des relations subtiles, identifier des systèmes de symboles et des caractères de ce système, trouver ce que ces caractères dénotent ou exemplifient, interpréter les œuvres »[164]. Ainsi, une œuvre musicale peut très bien ne plus fonctionner esthétiquement et par là ne plus être un type particulier d'œuvre d'art, si personne ne l'active, c'est-à-dire l'exécute, l'interprète, l'écoute... D'où l'idée que le fonctionnement esthétique d'une œuvre musicale ne constitue en rien sa nature : le fonctionnement esthétique, loin d'être une propriété essentielle et permanente, est soumis aux variations et contingences.

Cependant, il n'est pas sûr que de la proposition suivant laquelle une œuvre musicale dépend de certaines conditions de réception – au sens où elle doit être activée, c'est-à-dire fonctionner comme une œuvre musicale – il s'ensuit que le fonctionnement esthétique ne définisse pas l'œuvre musicale, c'est-à-dire ne corresponde pas à une propriété essentielle.

[162] Morizot, « Éloge de la construction », p.33.
[163] « La moindre attention aux modes variés selon lesquels un symbole peut s'appliquer nous place face à une pluralité que l'on doit admettre comme telle, sauf à céder à un aveuglement spécifique pouvant par exemple se traduire par l'idée d'un 'évolutionnisme' artistique ou dans un attachement inconsidéré à ce que privilégie une époque ou une culture » Cometti, « A rebours : Conception et reconception », p.216.
[164] Goodman, *Problems And Projects*, p.103.

Conclusion

L'analyse nominaliste telle qu'elle est avancée par Goodman s'élabore donc autour de deux propositions : d'une part, la détermination du système constructionnel – notationnel ou non – et d'autre part, la spécification du fonctionnement esthétique symbolique autour de symptômes lesquels ne définissent pas l'art. Cette conception a fait l'objet de nombreuses objections à propos de la rectitude des critères d'identité appliqués aux œuvres musicales[165] et de la pertinence de la distinction entre fonction et nature. Mais ce qu'il faut prendre en compte pour saisir la valeur de cette analyse, c'est que celle-ci ne part pas d'une interrogation sur les œuvres musicales elles-mêmes.

En effet, Goodman s'interroge sur les caractéristiques des systèmes symboliques que sont les systèmes notationnels et non-notationnels, et applique à la musique notamment, les résultats de cette étude à propos de la théorie des symboles. Cette démarche s'articule autour de trois étapes[166] : la première rend compte de l'implication centrale de symboles dans des domaines divers (les arts, les sciences, la philosophie, la perception…) ; la deuxième prend en compte le fonctionnement effectif des symboles et les conséquences qui en découlent ; la troisième propose une reconception des différents domaines, en les entraînant parfois sur des chemins parfois inhabituels[167]. Le but de la thèse nominaliste défendue par Goodman est donc de construire une logique de la symbolisation applicable à n'importe quelle production artistique, afin de prendre conscience des affinités négligées, et non d'analyser les œuvres musicales à partir de l'expérience que l'on en fait.

Par conséquent, « la classification des arts est assez arbitraire, seule importe vraiment l'inscription d'un symbole dans une configuration qui tout à la fois le comprend et évolue avec lui »[168]. Dès lors, Goodman « ne prétend pas régenter la pratique musicologique, ni réformer les pratiques quotidiennes, mais seulement faire valoir les implications qui découlent

[165] Peut-on par exemple exclure une exécution musicale ayant une seule fausse note si celle-ci est l'exécution d'une œuvre notationnelle ? Ou encore, les intentions du compositeur ne déterminent-elles pas toujours au moins en partie ce qu'est une œuvre musicale, notationnelle ou non ? Et qu'en est-il des indications non notationnelles : peut-on les considérer comme non pertinentes pour l'identité d'une œuvre ?
[166] Elgin & Goodman, *Reconceptions en philosophie*, p.175-176.
[167] « Ce livre ne recouvre pas exactement le domaine de ce que l'on considère habituellement comme l'esthétique (…). L'objectif est d'avoir accès à une théorie générale des symboles » Goodman, *Langages de l'art*, p.27.
[168] Morizot, « Éloge de la construction », p.30.

de son statut allographique »[169]. La reconstruction nominaliste des œuvres musicales qui ne prend pas appui sur l'expérience commune ne prétend donc pas modifier celle-ci, mais elle ne l'explique pas non plus...

1.2.4 Un changement de perspective

Or, le point commun entre les trois options ontologiques que sont le mentalisme, le platonisme radical et le nominalisme est méthodologique : toutes trois s'écartent du sens commun et reconstruisent les entités ordinaires que sont les œuvres musicales. La conception mentaliste part d'une théorie idéaliste et l'applique aux œuvres musicales. La conception platoniste part d'une théorie ontologique réaliste vis-à-vis des universaux et l'applique aux œuvres musicales. La conception nominaliste, plus économe que la première puisqu'elle admet seulement des particuliers, propose une théorie des symboles à l'intérieur de laquelle le statut des œuvres musicales est analysé. Ainsi, l'ontologie de l'œuvre musicale, sous ces trois formes, est indépendante (au moins au départ) d'une théorie de la connaissance des œuvres musicales. Toutefois, le problème posé par cette méthode est qu'elle encourage une forme de relativisme en tant que la reconstruction des œuvres musicales relève d'un choix ontologique premier (en faveur de la réduction ou non du monde à l'esprit, de l'existence des universaux ou seulement des particuliers). Et ce choix ne se justifie que par la fécondité de la construction.

Il est possible à l'inverse, afin d'éviter toute forme de relativisme, de s'appuyer sur le sens commun et de proposer une analyse ontologique de l'œuvre musicale qui a pour but d'assurer la signification des énoncés quotidiens sur les œuvres musicales. Il s'agit dès lors, de mettre en évidence l'équipement métaphysique de la pensée et du langage ordinaires au sujet des œuvres musicales. Or, en attribuant des propriétés aux œuvres musicales, nous supposons qu'elles existent. Par exemple, la phrase « *Jubilee* de Patti Smith exprime la joie », à supposer qu'elle est soit vraie soit fausse, a pour forme logique : « Il existe au moins un x tel qu'il est vrai de x qu'il possède la propriété F ». La forme logique de cette proposition suppose une quantification existentielle sur les valeurs de la variable x. La question ontologique d'une investigation métaphysique descriptive à propos des œuvres musicales est

[169] Morizot, *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, p.149.

donc : que dit-on exister dans cette phrase ? Est-ce un universel instancié ou un particulier substantiel ayant telle et telle propriété ? Autrement dit, comment déterminer l'engagement ontologique de notre expérience musicale entendue en un sens global ?

1.3 Métaphysique impure : Ontologie descriptive des œuvres musicales

En effet, les œuvres musicales posent explicitement le problème de leur mode d'existence. Vraisemblablement, il y a une différence de statut ontologique entre une œuvre musicale et un tableau par exemple. Il semble qu'une œuvre musicale soit douée du don d'ubiquité : elle peut être entendue en différents lieux au même moment. Par exemple, le *Quatuor à cordes n°5 opus 20* d'Haydn a été exécuté hier soir à 20h à Paris, Rennes, Berlin... alors qu'une œuvre picturale, quant à elle, a pour condition d'existence de n'occuper qu'un seul lieu au moment t comme le tableau de Chaim Soutine *Le Bœuf écorché* au Musée des Beaux-arts à Grenoble. Cette œuvre est présente dans un unique lieu ; elle peut être reproduite, mais ces reproductions ne sont pas le tableau. La particularité des œuvres musicales tiendrait donc au fait que plusieurs exécutions qualitativement différentes en différents endroits au même moment peuvent être des exécutions de la *même* œuvre musicale.

D'où l'intuition première au sujet du statut ontologique d'une œuvre musicale : une œuvre musicale est par nature multiple (elle peut avoir de multiples exécutions), et par là ne peut être identifiée à un objet physique, aussi complexe soit il. Ainsi, spontanément, une distinction s'établit entre les arts multiples et les arts singuliers, c'est-à-dire entre les œuvres d'art comme la musique, la littérature, le cinéma, susceptibles de multiples occurrences au même moment, et les œuvres d'art comme la peinture, la sculpture, l'architecture, identique à un objet physique localisé spatio-temporellement [170]. Pourtant, si l'on considère les

[170] Cette distinction entre les arts multiples et les arts singuliers se fait à partir de l'application d'une distinction sémiotique – étude du fonctionnement des systèmes de signe – établie par Peirce entre "type" et "token". Peirce introduit ces termes pour marquer la différence entre un mot compris comme quelque chose qui peut être inscrit ou prononcé de manière répétitive, et un mot compris comme une inscription ou une prononciation. Le premier est appelé "type", le deuxième "token". Les configurations physiques dans des énoncés entre guillemets – "fleur", "fleur", *"fleur"*, "fleur" – sont des tokens, des occurrences individuelles dans le monde spatio-temporel. Le terme "token" désigne ainsi la présence à une place donnée d'une séquence donnée d'un élément matériel conçu comme la réalisation d'un signe susceptible d'avoir plusieurs occurrences ou mentions. Le type, ce que le

improvisations musicales, il semble que celles-ci fonctionnent comme les œuvres picturales : elles sont singulières. De plus, les œuvres musicales auxquelles on a accès premièrement par un enregistrement (la musique de variété, rock...) vont à l'encontre de l'idée selon laquelle une différence qualitative entre les instances de l'œuvre ne compte pas, c'est-à-dire ne met pas en péril l'identité de l'œuvre. Lorsque j'achète l'album de Joan Baez intitulé *Angelina Farewell*, j'attends d'avoir une copie exacte de l'original et non un enregistrement différent qualitativement. L'identité qualitative des enregistrements est un réquisit indépassable.

Ainsi, une ontologie descriptive de la musique fait face à deux constats apparemment contradictoires :

- *Week-end* de Lorie, *Summertime* de Janis Joplin, la musique malienne traditionelle jouée par Séga Sidibé (un des plus grands batteurs de djembé du Mali), l'*Intermezzo n°2 opus 117* de Brahms, *After The Goldrush* de Neil Young, telle improvisation de Keith Jarrett sont toutes des œuvres musicales.
- Mais elles ont des fonctionnements différents : certaines sont singulières, d'autres non, et celles qui sont multiples permettent ou non une différence qualitative entre leurs occurrences.

À partir de là, deux questions se posent :

A. Peut-on donner une analyse générale identique pour l'ensemble des œuvres musicales ? Si oui, en quoi consiste-t-elle ?
B. Cette analyse générale est-elle compatible avec la prise en compte de la variété des œuvres musicales, exigence pour toute ontologie descriptive de la musique ?

En réponse à ces deux questions, deux théories à propos du statut des œuvres musicales s'affrontent : une théorie uniforme et une théorie non uniforme de la musique.

---

dictionnaire définit, est une abstraction dans la mesure où il a des tokens comme instances. Le schème type/token interdit dès lors, toute confusion entre le signe et la réalité matérielle *hic et nunc*. Cette distinction entre type et token peut être employée par analogie, en vue d'une réflexion ontologique sur les œuvres d'art.

1. Une théorie uniforme de la musique : une même analyse ontologique peut être fournit pour l'ensemble des œuvres musicales. La démarcation entre les arts multiples et les arts singuliers est opérante en tant qu'elle rend compte du mode d'existence spécifique des œuvres musicales notamment. Le schème type/token s'avère approprié pour déterminer la nature de la musique : une œuvre musicale est un type dont les exécutions sont les token.

2. Une théorie non uniforme de la musique : la variété des œuvres musicales est telle qu'il est nécessaire de prendre en compte et d'analyser les différences ontologiques entre les types d'œuvre musicale. La distinction type/token ne s'applique pas à l'ensemble des œuvres musicales. Il importe de spécifier le statut ontologique propre à chaque type d'œuvre musicale. Une investigation métaphysique descriptive à propos de la musique suppose de ne pas réduire l'expérience musicale à un seul genre d'œuvre.

L'objectif de cette analyse est d'étudier cette alternative et de défendre une certaine version de la théorie non uniforme. Pour cela, il s'agira dans un premier temps d'examiner de manière critique l'hypothèse selon laquelle toutes les œuvres musicales appartiennent au domaine des arts multiples et se conforment par là, au schème type/token. Un deuxième temps sera consacré à l'élaboration d'une ontologie d'accueil des œuvres musicales laquelle tente de concilier les deux constats présentés ci-dessus (les œuvres musicales sont toutes de la musique mais avec un fonctionnement parfois différent).

Il s'agira d'argumenter en faveur de l'idée selon laquelle il n'y a pas de différence basique entre les œuvres musicales : ce sont toutes des particuliers concrets substantiels ayant une manière d'être commune, celle d'être une œuvre d'art. Pour autant, une investigation à propos du statut ontologique des œuvres musicales suppose de ne pas réduire le champ d'étude à un seul type de musique (le plus couramment la musique classique) et de révéler les spécificités ontologiques musicales.

1.3.1 Une théorie uniforme de la musique : La conception platoniste modérée

Cette option ontologique au sujet du statut des œuvres musicales, défendue de manière exemplaire par Levinson, a pour visée principale de maintenir la distinction réelle entre l'œuvre musicale exécutable et ses exécutions proposée par la conception platoniste radicale tout en maîtrisant les difficultés rencontrées par cette conception. Toutes les œuvres musicales sont multiplement réalisables en ce qu'elles permettent plusieurs exécutions musicales qualitativement différentes de la même œuvre. Elles ne sont toutefois pas des structures sonores éternelles. La spécificité de l'hypothèse platoniste modérée passe donc par une reconception de l'œuvre musicale exécutable. Mais en quoi consiste cette reconception ? Il s'agira de rendre compte des intuitions du sens commun que sont la création des œuvres musicales, l'importance de l'histoire de production d'une œuvre et l'accès épistémologique aux œuvres musicales via la perception auditive.

Une œuvre musicale est un type structurel spécifique qui a pour instance de multiples exécutions individuelles : « un morceau de musique est une certaine sorte de type structurel et, en tant que tel, il est à la fois non physique et publiquement accessible »[171]. Du fait qu'une œuvre musicale n'est pas une simple structure sonore, l'attention doit se porter sur la spécificité du type structurel auquel une œuvre musicale est identifiée. Cette spécificité repose principalement sur trois caractéristiques :

> 1. L'instrumentation constitue une partie essentielle de ce qu'est une œuvre musicale.
> 2. Le contexte musico-historique fait partie intégrante de l'œuvre musicale.
> 3. L'acte de composition par telle(s) personne(s) ne peut être isolé de l'œuvre musicale.

[171] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.45.

Il s'agit donc de prendre en compte les conditions de production de l'œuvre musicale : ces conditions sont essentielles au type d'entité qu'est l'œuvre musicale. Une œuvre musicale n'est pas identique à ses matériaux constitutifs, c'est-à-dire à sa structure sonore.

Instrumentation

Une œuvre musicale est une structure sonore abstraite à laquelle on adjoint des conditions d'instanciations. Tout d'abord, une œuvre musicale consiste au moins en deux structures. C'est une conjonction d'une structure sonore et d'une structure de moyens d'exécutions : « S/ME ». Les œuvres musicales impliquent certains moyens particuliers d'exécution. Il faut noter par exemple les orchestrations très inventives de Berlioz, lesquelles révèlent la fonction musicale du timbre : exécutées sur un piano, les harmonies berlioziennes semblent fades, dépourvues d'originalité. L'instrumentation n'est pas un simple attribut résiduel. Ainsi, les choix instrumentaux, en ce qu'ils assurent un rôle fonctionnel très important, sont une partie intégrante de l'œuvre. Autrement dit, le type structurel spécifique qu'est une œuvre musicale inclut des moyens d'exécutions : « les œuvres musicales doivent être telles que des moyens spécifiques ou de productions sonores en soient des parties intégrantes »[172].

Deux arguments peuvent être allégués en faveur du caractère essentiel de l'instrumentation : la détermination de l'instrumentation lors de la composition d'une œuvre musicale et le lien intrinsèque entre les propriétés esthétiques d'une œuvre musicale et les choix instrumentaux. Considérons le premier argument : les compositeurs ne laissent pas les moyens de production des modèles sonores dans l'indétermination complète. Les directives instrumentales sont pour la plupart, essentielles à la composition. La combinaison instrumentale est spécifiée directement. C'est à travers elle que le modèle sonore est indiqué. Ainsi, des sonnailles – instrument africain – agitées rythmiquement, ont pour fonction de marquer le rythme, ou encore la corde de soie du tambura dans la musique indienne est utilisée pour donner un "bourdon". C'est une relation complexe que la composition instaure entre la structure sonore et l'instrumentation. Les choix instrumentaux, en favorisant la séparation des lignes mélodiques, constituent et soulignent l'organisation du discours musical.

[172] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.62.

Ils renouvellent aussi le matériau sonore. Par exemple, la *Pièce pour orchestre opus 16* intitulée "Farben" ("couleurs") de Schönberg est un jeu de timbres : le même accord est répété par des instruments différents.

Et même si de nombreuses œuvres sont écrites "pour divers instruments", il n'en reste pas moins que ces œuvres ne peuvent être exécutées par n'importe quel instrument : le *Clavecin bien tempéré* de J-S. Bach ne peut être restreint au répertoire du clavecin, mais reste néanmoins une œuvre pour clavier. Le caractère essentiel de l'instrumentation n'implique donc pas que les œuvres musicales soient jouées sur les instruments précis (le même fabriquant, la même date de fabrication, les dimensions exactes, la même couleur…) disponibles pour le compositeur et les exécutants originaux. L'expression "la même instrumentation" lorsque l'on indique telle œuvre musicale et les exécutions de cette œuvre, doit être entendue de telle façon qu'une certaine marge dans l'application soit laissée. Il en est de même d'ailleurs pour la structure sonore.

D'autre part, les propriétés esthétiques d'une œuvre musicale sont en partie fonction de la manière dont la structure sonore est reliée aux potentialités d'un instrument ou d'un groupe d'instruments. Considérons par exemple, l'ouverture du *Freischütz* de Weber. Cette pièce, opéra romantique, est jouée par : deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons ; deux cors en fa, deux cors en ut, deux trompettes en ut, trois trompettes alto, ténor, et basse ; des timbales ; un quintette à cordes. Un climat dramatique aux mesures 25-36 se renforce avec les trémolos aux cordes, le rythme saccadé des timbales, les pizzicati des contrebasses, les longues tenues dans le grave par les clarinettes. Les timbres des instruments sont choisis pour leur qualité expressive. L'instrumentation ne "colore" pas l'œuvre musicale, elle participe de son caractère esthétique : « le contenu esthétique d'une œuvre musicale n'est pas seulement déterminé par sa structure sonore, et pas seulement par son contexte musico-historique, mais aussi en partie par les moyens réels de production choisis pour rendre la structure audible »[173]. Une comparaison éclairante sur ce point peut être faite[174] : de même que la définition de Jules César inclut qu'il serait tué par Brutus, la définition du *Freischütz* de Weber ou du *Concerto pour clarinette* de Mozart comprend l'utilisation d'un instrument particulier.

[173] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.60.
[174] Butt, *Playing With History*, p.61.

Deux objections principales par rapport à l'affirmation de l'exigence de moyens d'exécution spécifiques, sont avancées. La première consiste en un constat : le fait que plusieurs œuvres musicales existent dans d'autres formes instrumentales que celles établies lors de la composition, conteste cette exigence par rapport à l'instrumentation. À cela, on peut objecter qu'une transcription constitue elle-même une œuvre musicale distincte par rapport à l'œuvre originale. D'ailleurs, cette transcription, en tant qu'œuvre musicale distincte, suppose elle-même une instrumentation spécifique[175].

La seconde est explicitée par Kivy : la validité de l'argument en faveur de la considération de l'instrumentation comme partie intégrante de l'œuvre musicale, repose sur une idée contestable, celle selon laquelle les propriétés esthétiques seraient des propriétés essentielles des œuvres musicales. Sur ce point, Levinson répond que ce qui importe, ce n'est pas le caractère essentiel ou non des propriétés esthétiques, mais le fait même que telle œuvre musicale possède (essentiellement ou non) telles propriétés esthétiques[176].

Le contexte musico-historique

En outre, l'identité d'une œuvre musicale est liée au contexte musico-historique d'un compositeur Co, à un temps t. Ce contexte dit "total" comprend d'une part, le contexte musico-historique général – les facteurs pertinents pour n'importe quel compositeur à t –, et d'autre part, le contexte musico-historique individuel – les facteurs pertinents pour la composition de l'œuvre à t. Qu'est-ce que le contexte musico-historique général ? C'est à la fois l'ensemble de l'histoire politique, sociale, culturelle antécédente à t, mais aussi, l'ensemble du développement musical jusqu'à t, les styles prévalant à t, les influences dominantes à t. Le contexte musico-historique individuel regroupe quant à lui, les activités musicales des contemporains de Co à t, le style apparent de Co à t, le répertoire musical de Co à t, les œuvres composées par Co jusqu'à t, les influences musicales opérantes sur Co à t. Tous ces facteurs différencient esthétiquement les œuvres musicales ayant la même structure sonore. Par conséquent, une œuvre musicale n'est pas seulement une structure sonore : elle est liée à un contexte historique.

[175] Levinson, *Music, Art And Metaphysics*, p.234.
[176] Levinson, *Music, Art And Metaphysics*, p.221.

Afin d'expliciter cette idée, Levinson donne plusieurs exemples dont le premier est une comparaison entre *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg et *Pierrot lunaire** de Richard Strauss. Soit *Pierrot lunaire* et *Pierrot lunaire** existant dans un même monde possible Q, et K leur structure sonore commune. Dans Q, les deux œuvres ne sont pas identiques : elles ont des propriétés esthétiques différentes car composées dans un contexte différent. Donc, *Pierrot lunaire* ≠ *Pierrot lunaire**. De plus, il est arbitraire d'identifier l'une de ces œuvres à K : *Pierrot lunaire* ≠ K et *Pierrot lunaire** ≠ K.

À partir de cet exemple, on peut tirer deux propositions. D'une part, une œuvre musicale n'est pas réductible à sa structure sonore. D'autre part, deux œuvres musicales ayant une même structure sonore mais composées par deux individus distincts ne sont pas identiques. Ainsi, Levinson met en évidence une seconde caractéristique des œuvres musicales, celle de l'individuation fine : « les œuvres musicales doivent être telles que les compositeurs composant dans des contextes musico-historique différents, et qui déterminent des structures sonores identiques, composent nécessairement des œuvres musicales distinctes ». Le contexte musico-historique est plutôt qu'une contrainte extérieure, un élément individuant : le contexte fait partie de l'œuvre. Autrement dit, la relation entre S/ME et ce contexte est une relation interne et non accidentelle.

La critique principale à l'encontre de cette idée de contextualisation essentielle de l'œuvre musicale, a pour ressort l'évocation des nouvelles pratiques de composition musicale : le collage de différentes œuvres musicales, le recours à de nouvelles technologies, la composition de musique dite d'ambiance. Ainsi, s'il est vrai que certaines œuvres musicales sont liées à un contexte musico-historique, cela ne peut être généralisé à l'ensemble des œuvres musicales : la musique peut être considérée de manière contextuelle ou présentationnelle [177] (décontextualisation des œuvres musicales). Cette objection est néanmoins auto-réfutante : l'appel aux nouvelles technologies et aux nouvelles pratiques de composition comme base de réduction de l'œuvre musicale à une structure sonore pure, rend compte de l'importance du contexte musico-historique dans lequel une œuvre est composée. Autrement dit, la décontextualisation supposée des œuvres musicales actuelles s'inscrit et est liée intrinsèquement à un contexte musico-historique particulier.

[177] Fisher & Potter, « Technology, Appreciation And The Historical View Of Art ».

Indication d'un type

D'où l'idée selon laquelle une œuvre musicale ne préexiste pas à l'activité de composition : elle est créée par son compositeur. L'acte de composition introduit une nouvelle entité dans le monde : l'œuvre musicale. Alors que la structure sonore pure ainsi que la structure des moyens d'exécution existent avant toute activité compositionnelle, il n'en est rien en ce qui concerne les œuvres musicales proprement dites.

La défense de la conception de la composition en tant que création (laquelle va à l'encontre de l'hypothèse platoniste radicale) s'articule autour de deux axes. Le premier axe consiste à mettre en évidence le caractère contre intuitif des conséquences impliquées par la négation de la composition comme création : si la composition n'est pas une création, il se peut que des compositions possèdent des instances avant la date de composition[178] ; il se peut aussi que le compositeur n'ait composé aucune œuvre[179]. Le second axe cherche à justifier la considération de la composition en tant que création. Cette conception est une idée enracinée appartenant à la tradition de l'art. En outre, elle rend compte de la valeur et de la signification accordée aux œuvres musicales. Par ailleurs, la thèse de la composition comme création est en accord avec l'idée de relation de possession unique instaurée entre le compositeur et son œuvre musicale. Enfin, elle permet de préserver l'unité entre les différents types d'art.

À partir de là, une question se pose : en quoi réside la différence entre une œuvre musicale et la structure (S/ME) ? Les structures sonores pures et les structures d'instruments sont des types implicites. Un type implicite est une structure abstraite non contradictoire, c'est-à-dire consistante : « en les appelant des "types implicites", j'entends suggérer que leur existence est implicitement garantie quand un cadre général de possibilités est donné »[180]. À partir des multiples sortes de sons, on peut tirer les séquences de sons possibles ; à partir des multiples sortes d'instruments, on peut tirer toutes les combinaisons possibles de ces

[178] « Des instances de structures sonores pures peuvent toujours avoir été rendues sonores accidentellement avant que quelque compositeur que ce soit pense à leur donner l'existence » Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.48, note 9.
[179] « Des personnes qui conçoivent ou esquissent des structures sonores nouvelles pour elles n'ont aucune assurance logique qu'elles ont en fait composé quoi que ce soit » Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.48, note 9.
[180] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.65.

instruments. La conjonction de ces deux types implicites (S/PM) est elle-même un type implicite.

À l'inverse, une œuvre musicale est un type initié : elle vient à l'existence seulement quand elle est initiée, indiquée par un acte humain intentionnel. L'existence d'une œuvre musicale est le résultat de l'activité du compositeur. Elle est constituée d'un type implicite complexe (S/ME) tout en n'étant pas identique à ce type implicite. Si on imagine par exemple, un autre monde où il existe un type (S/ME*) structurellement isomorphe à celui (S/ME) d'une œuvre musicale dans notre monde, ce type peut ne pas être une œuvre musicale, et n'est pas en tous cas cette œuvre musicale particulière. La distinction d'une œuvre musicale par rapport à la structure S/ME repose sur l'idée selon laquelle la constitution n'est pas l'identité[181]. Par analogie, considérons l'exemple d'une statue intitulée *Discobolus* laquelle est faite de bronze. *Discobolus* est essentiellement une statue. La pièce de bronze n'est pas essentiellement une statue (elle peut exister sans être une statue). Donc, *Discobolus* n'est pas identique à la pièce de bronze qui la constitue. Cette séquence argumentative suit le schéma suivant :

(i) x est essentiellement un F.
(ii) y n'est pas essentiellement un F.
(iii) Donc, $x \neq y$.

La différence entre x et y repose sur une différence par rapport aux propriétés essentielles requises pour l'existence de x et l'existence de y. Si l'on applique ce raisonnement au statut de l'œuvre musicale par rapport à sa structure S/ME, on peut en conclure qu'une œuvre musicale n'est pas identique à sa structure S/ME, puisque la première a pour propriété essentielle d'être une œuvre musicale et d'avoir été composée par telle personne à un certain moment t, propriété essentielle non partagée par la structure S/ME.

La différence entre un type implicite et un type initié peut être comprise par analogie avec la différence entre une phrase et une déclaration : « nous acceptons qu'une phrase donnée puisse faire différents énoncés quand elle est proférée dans des circonstances différentes. De la même façon, nous réalisons qu'une structure sonore/structure de moyens

[181] Cette idée est développée par Baker dans « Why Constitution Is Not Identity ».

d'exécution offre différentes structures indiquées, ou œuvres musicales, si elle est indiquée dans différents contextes musico-historiques »[182]. Ainsi, une phrase – structure abstraite – peut être à la base de différentes déclarations – structures indiquées – selon les circonstances. De manière analogue, une même structure (S/ME) peut être indiquée (déterminée) plusieurs fois, le résultat étant des œuvres musicales différentes.

Mais en quoi consiste exactement l'indication d'un type ? En effet, il n'est pas vrai, de manière générale, que lorsqu'un agent A entre en relation R avec un objet O à un certain moment t, une nouvelle entité vient à l'existence[183]. Dès lors, comment peut-on expliquer la particularité ontologique de la relation d'indication ? L'indication consiste en la modification d'une espèce-descriptive (ou un type implicite) en une espèce-norme : le compositeur crée une œuvre musicale en stipulant les propriétés de cette espèce-descriptive devant être des propriétés normatives[184]. Le compositeur à t (la date de la composition) indique un certain ensemble de propriétés déterminant l'espèce-descriptive, et attribue un rôle normatif à ces propriétés. Ces dernières sélectionnent les évènements sonores pouvant être qualifiés d'exécutions correctes de l'œuvre musicale.

Cette analyse de l'indication se révèle cependant insuffisante : si la propriété d'avoir la tonalité do mineur, par exemple, est comprise comme une propriété éternelle, alors il n'y a pas de raison d'attribuer un profil temporel différent à la propriété normative d'avoir la tonalité do mineur. Cette conclusion est démentie si l'on précise que ce qui est indiqué, ce n'est pas simplement une propriété normative, mais la propriété d'avoir-été-sanctionnée-comme-normative-par-Beethoven-à-t. Cette propriété peut être dite "impure" : elle existe seulement lorsque l'entité concernée qui la possède essentiellement, vient à l'existence[185]. De là, il s'ensuit qu'une œuvre musicale, en tant que type initié, est le résultat d'une activité compositionnelle particulière, située dans un contexte musico-historique particulier.

---

[182] Levinson, *L'art, la musique et l'histoire*, p.67.
[183] Predelli, « Musical Ontology And The Argument From Creation », p.288 et suivantes.
[184] Levinson reprend cette analyse d'Anderson : « une espèce-norme créée humainement est une espèce-descriptive rendue normative par une personne à un certain moment » (« Musical Kinds », p.47).
[185] Dodd conteste l'idée de propriétés impures. La propriété d'être le fils d'Abraham Lincoln par exemple, ne peut être connue avant la naissance de Lincoln : il est impossible de référer à cette propriété. Cela ne conduit pas à l'idée que la propriété d'être le fils d'Abraham Lincoln n'existait pas avant la naissance de Lincoln. La thèse des propriétés impures reposerait sur une confusion entre la question de l'existence d'une propriété et la question de son instanciation (« Defending Musical Platonism »). L'argumentation de Dodd fait l'objet d'une discussion critique intéressante par Howell dans son article « Types, Indicated and Initiated » : il s'agit de montrer que tous les types ne sont pas éternels et que certains (les types naturels) sont liés à des chaînes causales actuelles, et d'autres à des pratiques humaines.

Atouts et défauts de cette conception

La conception platoniste modérée possède des atouts non négligeables. En premier lieu, les compositeurs conservent le statut de créateur, ce qui n'était pas assuré par la théorie platoniste radicale : une œuvre musicale est un type structurel dont l'existence est le résultat d'une action intentionnelle, celle de composer une œuvre musicale. Les œuvres musicales ne sont donc pas éternelles : elles peuvent exister et aussi cesser d'exister.

En second lieu, toute composition musicale est personnalisée : elle n'est pas réductible à sa structure sonore pure. L'œuvre musicale est enracinée historiquement. Elle ne peut être comprise qu'en référence à son point d'origine ; la manière dont l'œuvre est faite est directement liée avec, et présuppose logiquement les œuvres musicales précédentes. Ainsi, les œuvres musicales ne sont pas des objets physiques mais elles ont une certaine objectivité du fait de leur inscription dans un contexte musico-historique.

En troisième lieu, le type, même s'il existe indépendamment de ses instances, ne sera jamais appréhendé que par ces instances. Par là, Levinson évite la réduction ontologique de l'œuvre à ses instances, ainsi que l'hypothèse du caractère éternel des œuvres musicales, implication contre-intuitive de la conception platoniste radicale.

Malgré ces avantages, cette théorie présente toutefois certains défauts. Admettre l'idée selon laquelle une œuvre musicale n'est pas une structure abstraite a-temporelle n'implique pas nécessairement de faire dépendre les propriétés de l'œuvre musicale à l'identité du compositeur. À une sur-contextualisation faisant de l'identité du compositeur un élément individuant, mieux vaut préférer une contextualisation modérée : une œuvre musicale est plus simplement liée à sa localisation musico-historique. D'ailleurs, Levinson lui-même indique une hypothèse évitant cette sur-contextualisation : une œuvre musicale est une structure S/ME en tant qu'indiquée dans un contexte musico-historique C. Cette hypothèse conserve deux idées importantes : les œuvres musicales sont susceptibles d'être créées et sont individuées. Le problème posé par cette hypothèse réside selon Levinson, en ce qu'elle ne garantit pas l'individuation fine : deux compositeurs composant simultanément, mais indépendamment, dans le même contexte musico-historique, créent la même œuvre musicale.

Cependant, cette conclusion peut être contestée : le contexte musico-historique ne peut être le même dès lors qu'il y a deux compositeurs différents, étant donné que le contexte musico-historique comprend le contexte musico-historique individuel (facteurs pertinents spécifiquement pour le compositeur composant en t). Afin de déterminer le statut ontologique d'une œuvre musicale, la spécification du compositeur peut être un redoublement inutile, et même préjudiciable. En effet, elle conduit à adopter une perspective univoque en ce qui concerne la caractérisation du statut ontologique de l'œuvre musicale : la mise en évidence des conditions de production d'une œuvre musicale – l'activité compositionnelle, le contexte musico-historique, l'instrumentation – laisse peu de place au rôle non négligeable joué par les conditions de réception. Les propriétés essentielles d'une œuvre musicale sont doubles : celles qui relèvent des conditions de production (conditions nécessaires relatives aux origines d'une œuvre) et celles qui relèvent des conditions de réception (conditions nécessaires à la survie d'une œuvre). L'expérience de pensée qu'est le "scénario de fin du monde" – tous les êtres humains ont disparu – montrent effectivement que malgré la présence matérielle des objets, les œuvres d'art en général, et les œuvres musicales en particulier, disparaissent en l'absence de conditions de réception adéquate[186].

En outre, cette option qu'est le platonisme (radical ou modéré) s'avère peu économique d'un point de vue ontologique : si cette conception est acceptée, alors l'équipement métaphysique de la pensée et du langage ordinaires au sujet de ce que nous pensons et disons des œuvres musicales est abondant, en ce qu'il implique le réalisme modal (fort ou faible). Le réalisme modal[187] se distingue du réalisme "naturel", lequel recouvre un réalisme de l'individuel (ce qui est premier, ce sont les individus concrets), un réalisme de l'actuel (ce qui est premier, c'est ce qui est actuel) et un réalisme de l'expérience (ce qui est premier, c'est ce qui est donné par les sens). Le réalisme modal, à l'inverse, admet des individus abstraits, non actuels, inaccessibles à l'expérience (comme les types implicites, admis par Levinson).

Deux raisons peuvent être alléguées en faveur de l'élimination des possibilia. L'argument sémantique affirme le caractère non désignable des possibilia. Or, pour que x existe, x doit pouvoir être nommé par un terme singulier (nom, description). L'argument épistémologique met en évidence l'inaccessibilité des possibilia non instanciés. Or, pour que

[186] Lamarque, « Propriétés des œuvres et propriétés des objets ».
[187] Nef, « La métaphysique du réalisme modal : Régression ou enjeu véritable ? ».

x existe, x ne doit pas excéder nos capacités de connaissance. Si le débat à propos de la réalité des choses possibles est loin d'être clos, il n'en reste pas moins que le réalisme modal pose problème. Ainsi, admettre une conception platoniste par rapport aux œuvres musicales, suppose de clarifier le présupposé en faveur des possibilia.

Enfin, la variété ontologique des œuvres musicales n'est pas prise en compte dans l'analyse du statut ontologique des œuvres musicales par Levinson. Considérer comme paradigme de la musique, le *Quintet pour piano et violon en mi mineur opus 16* de Beethoven, c'est choisir un certain type d'œuvre musicale, les œuvres en vue de l'exécution directe, transmises par des partitions, et présentant un caractère dense (les propriétés normatives des œuvres musicales sont très détaillées) ; c'est choisir une œuvre musicale atypique plutôt qu'exemplaire. Dès lors, la réflexion proposée par Levinson sur l'ontologie de l'œuvre musicale s'avère difficilement généralisable à l'ensemble des œuvres musicales. Comment rendre compte alors, de la diversité des œuvres musicales : des musiques à traditions orales, des improvisations musicales, de la musique dite de variété, des œuvres musicales enregistrées en studio, du karaoké… ?

1.3.2 Une théorie non uniforme de la musique : Ontologie immanentiste d'accueil

La considération de la diversité des types d'œuvres musicales suppose la remise en cause du principe selon lequel les œuvres musicales sont d'une même espèce. D'après la conception platoniste modérée, les œuvres musicales sont toutes des structures sonores indiquées. Toutefois, les œuvres musicales échappent à une analyse complète unique : les œuvres musicales dites classiques ne constituent pas un modèle pour l'ensemble des œuvres musicales. Il faut prendre en compte et "accueillir" les diverses formes d'œuvre musicale. Pour autant, cela n'implique pas forcément une étude disparate des œuvres musicales : toutes sont de la musique.

L'objectif de la théorie immanentiste d'accueil qui sera défendue ici est de concilier ce double aspect : nature commune et diversité de fonctionnement. L'argumentation en faveur de cette thèse ontologique s'élaborera autour de deux étapes importantes : d'une part, mettre en

évidence ce qui est commun à toute œuvre musicale et d'autre part, rendre compte de ce qui leur est propre au travers d'une description systématique des fonctionnements paradigmatiques possibles.

Immanentisme et nominalisme

La stratégie soutenue ici postule la cohérence d'une démarche utilisant certains points forts de la conception nominaliste – une œuvre d'art est une entité réelle concrète qui fonctionne esthétiquement – dans d'autres configurations que celles envisagées par la conception nominaliste. Rappelons que selon cette dernière, les œuvres musicales fonctionnent esthétiquement, mais sont dépourvues de nature : « dire ce que fait l'art n'est pas dire ce que c'est que l'art »[188]. La conception immanentiste quant à elle conserve l'idée selon laquelle les œuvres d'art (y compris les œuvres musicales) sont des entités concrètes possédant un fonctionnement esthétique, tout en rejetant la dissociation établie entre la fonction et la nature d'une œuvre d'art. L'anti-platonisme – le refus d'admettre l'existence séparée des universaux et des particuliers – n'implique pas nécessairement l'anti-essentialisme – les œuvres d'art n'ont pas de nature propre. La proposition selon laquelle le fonctionnement esthétique d'une œuvre d'art correspond à une nature n'est pas contradictoire. D'où la possibilité d'une définition fonctionnelle de l'art, définition à portée ontologique : « une œuvre d'art est une substance artefactuelle dont le fonctionnement esthétique détermine la nature spécifique »[189]. De là, découle deux propositions corrélatives : ce que les œuvres sont dépend de ce qu'elles font ; ce que les œuvres font dépend de ce qu'elles sont.

Si le nominaliste rejette l'idée d'une nature des œuvres d'art, le réaliste immanentiste parle quant à lui, d'une quasi-nature pour les œuvres d'art. Si ces deux conceptions diffèrent, c'est que le point de départ de leur réflexion sur l'art n'est pas le même : la conception nominaliste constitue une théorie des symboles et analyse à partir de là le statut des différentes espèces d'œuvres d'art à l'intérieur de cette théorie ; la conception immanentiste s'appuie sur le sens commun, et propose une ontologie de l'œuvre d'art par provision afin de

[188] Goodman, *Langages de l'art*, p.93.
[189] Pouivet, « Définir l'art : Une mission impossible ? », p.16.

considérer les types d'entités nécessaires pour assurer la signification des énoncés quotidiens sur les œuvres d'art[190].

Essentialisme modéré

En quoi réside la spécificité de la thèse immanentiste ? Considérons une proposition simple : « La *Ballade n°1* de Chopin est exécutée à Paris à 19h ». Quel choix logique correspond à l'option ontologique immanentiste ? La proposition doit être traduite ainsi : « il y a F(x) tel que la fonction F "être la *Ballade n°1* de Chopin" est saturée par x – telle exécution à Paris à 19h ». La quantification existentielle porte sur deux entités x et F tel que x est un objet saturé, F, un objet insaturé, et F(x), un particulier concret ayant une certaine manière d'être. Ainsi, la conception immanentiste est plus économique que le platonisme modéré pour lequel la proposition devrait être traduite ainsi : « il y a un X, un R et un y tel que X est la *Ballade n°1* de Chopin, que y est l'exécution de X à Paris à 19h, et que y entretient une relation d'exemplification R avec X ». La quantification existentielle porterait sur trois entités x, y, R tel que x et R sont des universaux et y, un particulier concret, et non deux comme pour l'immanentisme.

La conception immanentiste soutient l'essentialisme – les œuvres musicales ont une nature propre – en refusant le réalisme transcendant (ou platonisme), théorie selon laquelle les universaux (comme l'identité de nature) ont une existence séparée de celle des particuliers. Quelques considérations conceptuelles permettront à cet égard de clarifier le contenu de la stratégie réaliste modérée[191] :

> 1. x est immanent à y si et seulement si, x est soit une partie propre de y, soit un caractère (ou propriété inhérente) de y.
>
> 2. x est transcendant à y si et seulement si x n'est pas immanent à y, et il y a un quelque chose z qui est immanent à y tel que z sert à référer, signifier, suggérer ou indiquer x.

[190] Pouivet, « L'œuvre d'art, casse-tête ontologique ».
[191] Browning, « Immanent/transcendant ».

Le réalisme immanent et le réalisme transcendant qui admettent tous deux une nature propre des œuvres musicales, diffèrent à propos d'une question particulière : quelle sorte de distinction y a-t-il entre l'individualité et la nature d'un individu (ici, une œuvre musicale) ? Est-ce une distinction réelle ou de raison ? L'opposition des deux conceptions réalistes repose sur la solution proposée au problème de l'individuation. Le réaliste radical soutient l'idée d'une distinction réelle[192] : l'articité est la propriété essentielle qui individualise telle chose comme une œuvre musicale ; cette chose a la propriété d'être une œuvre musicale si et seulement si elle a une relation adéquate à l'universel transcendant, l'articité ; l'universel transcendant peut ne pas être instancié. À l'inverse, le réaliste modéré préfère l'idée d'une distinction formelle : seule telle œuvre musicale – entité individuelle concrète – existe ; ce qui fait de telle œuvre musicale ce qu'elle est, sa manière d'être, n'est pas séparée et ne subsiste pas en dehors de la chose elle-même.

Le réalisme immanent, soutenu notamment par Armstrong[193], repose sur trois principes :

> A. Le principe du réalisme : « il y a des universaux à la fois monadiques et polyadiques, c'est-à-dire des propriétés et des relations, qui existent indépendamment de l'esprit classificateur »[194]. La thèse réaliste est acceptée contre le nominalisme.
>
> B. Le principe de l'instanciation : « aucun universel monadique n'est trouvé excepté comme une propriété d'un particulier, et aucun universel polyadique n'est trouvé excepté comme une relation tenue entre des particuliers »[195]. Le réalisme transcendant est rejeté : pour chaque universel U, il existe au moins N particuliers tels qu'ils sont U.
>
> C. Le principe du rejet des particuliers simples : pour chaque particulier x, il existe au moins une propriété P tel que x est P. Les propriétés d'un particulier forment une propriété unique, la nature de ce particulier. Le particulier simple, dit « mince » – un particulier sans

[192] Selon Suarez – *Disputationes Metaphysicae, VII* –, une distinction réelle consiste dans le fait que deux entités, A et B, ne sont pas identiques et peuvent exister séparées l'une de l'autre en tant que ce sont des entités indépendantes. Une distinction de raison se fait par la pensée : la séparation n'est pas effective.
[193] D.Armstrong, *Universals And Scientific Realism*.
[194] D.Armstrong, *Universals And Scientific Realism*, vol.1, p.xiii.
[195] D.Armstrong, *Universals And Scientific Realism*, vol.1, p.xiii.

considération de ses propriétés ou relations qu'il a avec d'autres particuliers – est une abstraction.

Deux arguments peuvent être allégués en faveur de l'existence des universaux : l'argument dit de l'un et du multiple, selon lequel seule la théorie réaliste peut rendre compte du fait que plusieurs particuliers différents ont la même nature ; l'argument sémantique[196] d'après lequel les universaux doivent être postulés comme le second terme de la relation de signification à partir de mots généraux. Mais après avoir admis l'existence des particuliers et des universaux, une question se pose : comment les particuliers et les universaux se rapportent les uns par rapport aux autres ? D'une part, les universaux ne subsistent pas indépendamment des particuliers. L'instanciation est comme incorporée dans l'universel lui-même : les universaux existent seulement lorsqu'ils sont instanciés par les particuliers[197]. D'autre part, toute explication relationnelle selon laquelle les propriétés d'un particulier sont reliées à ce particulier, est incorrecte. Si deux choses ont la même propriété, alors cette propriété est en un certain sens, "dans" chacune de ces deux choses. Mais cela ne veut pas dire que les propriétés d'un particulier sont des constituants reliés à ce particulier.

En effet, adopter une version relationnelle du réalisme immanent, c'est être exposé à une objection forte : si une substance requiert une relation pour être liée à une propriété, alors une autre relation sera exigée pour que la substance soit reliée à la première relation, et ainsi de suite. Postuler une relation au premier niveau revient à en postuler deux au niveau immédiatement supérieur, etc. D'ailleurs, le langage lui-même nous engage à cette explication relationnelle erronée. L'expression « Fa » doit représenter symboliquement une situation non relationnelle, mais elle consiste elle-même en deux inscriptions « F » et « a » reliées spatialement l'une à l'autre. En outre, de l'expression « Fa », deux propositions peuvent être dérivées : 1) il y a un objet qui a F ; et 2) il existe une propriété P que l'objet a possède. La première proposition suppose la théorie du particulier mince, sans ses propriétés ; la deuxième, la possibilité de propriétés non instanciées.

[196] D.Armstrong rejette ce deuxième argument au profit du premier : ce qui importe pour une esquisse ontologique, c'est d'expliquer l'identité de nature (*Universals And Scientific Realism*, Vol.1, p.xiv).
[197] Cette idée renvoie à la conception frégéenne de la fonction : la fonction consiste en une entité insaturée qui a besoin d'être complétée par un argument. Ainsi, si les propriétés relèvent du même règne ontologique que les objets, elles en diffèrent par leur incomplétude.

La version non relationnelle du réalisme immanent échappe à l'argument critique de la régression à l'infini. La particularité et l'universalité sont de fait inséparables : les universaux ne sont rien sans les particuliers ; les particuliers ne sont rien sans les universaux. On peut et on doit distinguer la particularité d'un particulier, et ses propriétés et relations. Mais c'est une distinction sans relation. S'il y a "victoire de la particularité[198]" en ce que seuls les particuliers peuvent agir, toutefois, les particuliers agissent seulement en vertu de leur nature, leur manière d'être. Autrement dit, la dépendance des universaux et des particuliers diffèrent : les universaux dépendent ontologiquement des particuliers (ils ne peuvent pas exister de manière séparée, indépendante) ; les particuliers dépendent sémantiquement des universaux (ils ne peuvent être connus sans que des manières d'être, des propriétés, des relations leur soient attribuées). Le réalisme immanent est donc un réalisme minimal, lequel constitue une conception moins économique que l'hypothèse nominaliste, mais reste une hypothèse très économique[199].

Statut des œuvres musicales

Dès lors, qu'en est-il de la conception immanentiste au sujet des œuvres musicales ? Les œuvres musicales ne sont pas des entités abstraites appartenant à une catégorie ontologique distincte des autres œuvres d'art, comme par exemple les œuvres picturales. Une œuvre musicale partage avec les œuvres d'art une manière d'être propre aux œuvres d'art, mais possède un fonctionnement particulier. Le lien entre une œuvre et sa manière d'être n'est pas un lien relationnel. Cette manière d'être n'est pas séparée ni séparable de la chose elle-même. La manière d'être des choses ne subsiste pas en elle-même, en dehors des particuliers. « Ce qui fait de la *Symphonie n°9* une œuvre musicale n'est pas une structure dont il conviendrait de se demander comment elle peut être incorporée ou indiquée. C'est ce en fonction de quoi on la reconnaît à chacune de ses exécutions comme œuvre musicale »[200]. Ainsi, trois caractéristiques de ce qui constitue la manière d'être d'une œuvre musicale se détachent. Du point de vue ontologique, la manière d'être définit une sorte d'entité, les œuvres d'art. Du point de vue épistémologique, la manière d'être assure la reconnaissance de cette

[198] D.Armstrong, *Universals And Scientific Realism*,Vol.1, p.115.
[199] Pouivet, « Manières d'être », p.124.
[200] Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, p.53.

entité comme ce qu'elle est. Du point de vue linguistique, lorsque nous affirmons qu'une entité est un ceci, nous considérons sa manière d'être.

Ce qui distingue une œuvre musicale d'un tableau ou d'une sculpture, c'est son mode de fonctionnement et non sa manière d'être. Le fonctionnement spécifique d'une œuvre musicale suppose au moins une instanciation : une œuvre non instanciée est une œuvre musicale mais seulement en puissance. L'existence d'une œuvre musicale dépend de celle de son exécution. Ainsi, *Le Sacre du printemps* de Stravinsky n'est rien d'autre que ses exécutions musicales particulières (en direct ou enregistrées). De même, *Purple Haze* de Jimi Hendrix n'est que l'ensemble des enregistrements audibles qui sont cette œuvre (CD, diffusion à la radio, vinyle, cassette...). Et pour ce qui est de tel morceau joué lors du festival en Angleterre The Big Chill par le groupe de drum and bass (musique électronique) "The Bays", celle-ci n'est que l'exécution musicale unique située spatio-temporellement[201]. Les œuvres musicales ne sont donc rien de plus que leurs instanciations particulières. De là, il s'ensuit qu'une œuvre musicale n'est pas une entité mentale, ni une entité abstraite instanciée, mais un événement sonore concret. En bref, une œuvre musicale est une entité concrète particulière, constituée d'une structure sonore spécifique et qui a pour manière d'être essentielle celle d'être une œuvre d'art.

Ainsi, la conception immanentiste s'articule autour de deux propositions qu'il importe de distinguer. Premièrement, notre accès aux œuvres musicales se fait à travers les particuliers que sont les exécutions. Deuxièmement, si "la *Symphonie n°5* de Beethoven" est une expression ayant une référence, ces référents sont les instanciations passées, présentes, futures de l'œuvre. La première proposition, épistémologique, explique comment on accède aux œuvres musicales. La deuxième proposition, ontologique, affirme que les œuvres musicales ne sont rien de plus que leurs instanciations. Celui qui accepte la deuxième proposition accepte la première ; mais celui qui accepte la première, n'accepte pas forcément la deuxième.

Cette conception immanentiste a l'avantage de rendre compte des différences entre les œuvres d'art tout en proposant une conception unifiée de celles-ci. D'autre part, elle insiste sur la matérialité de l'œuvre musicale : celle-ci a un statut physique et public ; ce n'est pas une entité mentale ni une entité non physique. L'immanentisme s'inscrit donc en faux contre

[201] L'une des spécificités de ce groupe est qu'il ne joue qu'en direct, chaque exécution musicale sur scène étant inédite (ce qui implique que telle exécution compte à chaque fois comme une œuvre).

toute dématérialisation de la musique. En résumé, une analyse générale du statut ontologique des œuvres musicales est possible. Une œuvre musicale a pour mode d'existence d'être une entité :

1. physique : c'est un artefact humain et non une entité mentale.
2. concrète et non abstraite : elle ne s'identifie pas à sa structure sonore.
3. particulière et non universelle : toute œuvre musicale doit être instanciée.
4. issue d'une action intentionnelle : le compositeur, le musicien-interprète, l'improvisateur, le producteur...
5. ayant pour nature d'être une œuvre d'art : elle fonctionne esthétiquement[202].

À partir de là, il reste à élucider de manière précise la variété même des œuvres musicales dont on fait l'expérience : la musique rock, classique, traditionnelle, électronique, improvisée, etc.

Une ontologie "accueillante"

La distinction ontologique entre les œuvres musicales et par là, les différences eu égard au critère d'identité de ces œuvres repose sur la spécificité de leur mode de fonctionnement. Ce mode de fonctionnement est caractérisé par les conditions de production et de réception de l'œuvre musicale considérée. Or, il est possible de distinguer trois espèces de fonctionnement typique des œuvres musicales :

A. L'œuvre-interprétation : elle peut être interprétée en plusieurs endroits au même moment et est accessible à travers ses exécutions particulières correctes.

B. L'œuvre-enregistrement : elle suppose d'être un enregistrement et est accessible à travers l'enregistrement original et ses copies.

[202] L'ensemble de ces caractéristiques sera analysé au fur et à mesure de cette partie.

C. L'œuvre-exécutée : elle est une performance musicale unique localisée spatio-temporellement et est accessible à travers cette instance unique.

Il s'agira donc de considérer chacun de ces fonctionnements afin de rendre compte de la richesse ontologique des œuvres musicales.

Les œuvres-interprétations

C'est une entité particulière concrète qui a une manière d'être essentielle : le fait d'être une œuvre d'art. Elle possède un fonctionnement spécifique : une œuvre-interprétation est une entité non singulière en ce qu'elle peut être exécutée de manière multiple. Par exemple, *Didon et Enée* de Purcell est jouée à Chelsea en 1689, à Bangkok le 24 Avril 2007 au même moment à Rennes. De plus, une œuvre-interprétation est constituée d'une structure musicale de spécifications normatives et non normatives, créées dans le contexte musico-historique par un auteur A[203]. Cette structure est pour l'action, c'est-à-dire en vue d'une interprétation musicale. Ainsi, une œuvre-interprétation a pour condition de production un compositeur (situé dans un contexte spécifique) et au moins un musicien interprète, et pour condition de réception au moins une exécution directe ou enregistrée.

La distinction entre les spécifications normatives et non normatives de l'œuvre permet de rendre compte de la distinction entre les exécutions musicales d'une même œuvre. En effet, une œuvre-interprétation peut avoir de multiples exécutions correctes et incorrectes. Seules les exécutions correctes sont des instances de l'œuvre. Les propriétés normatives sont des prescriptions conditionnelles pour l'interprétation musicale performative : « Si vous avez l'intention d'exécuter cette œuvre, il faut faire ceci et cela ». Ces propriétés sont transmises soit oralement, soit au travers d'une partition[204], soit au moyen d'une exécution musicale modèle.

[203] A est l'auteur impliqué de l'œuvre-exécution, c'est-à-dire sa source ontologique.
[204] Il faut noter qu'il n'y a pas forcément coïncidence entre la notation et les propriétés déterminantes de l'œuvre. Nous y reviendrons.

Les partitions rédigées par les compositeurs ont pour fonction de spécifier les œuvres. L'interprétation de ces instructions, en vue de la production d'une exécution, n'est pas simple : tout ce qui est déterminant pour l'identité de l'œuvre n'est pas noté ; tout ce qui est noté n'a pas le statut d'une instruction déterminante. L'absence de coïncidence entre notation et propriétés déterminantes ne facilite donc pas le travail d'interprétation du musicien. Les exécutions modèles, quant à elles, ne sont pas de simples instances de l'œuvre : elles ont pour fonction de véhiculer les directives du compositeur. La tâche du musicien consiste alors à considérer ce qui fait que cette exécution est un modèle, c'est-à-dire à différencier les qualités pertinentes de l'œuvre de la densité des détails fournis par l'exécution modèle. L'interprétation des instructions est donc loin d'être simple. Tout ce qui est déterminant pour l'identité de l'œuvre n'est pas forcément noté, dit ou mis en évidence. Et tout ce qui est noté, dit ou mis en évidence n'a pas nécessairement le statut d'une prescription.

Enfin, parmi les œuvres-exécutions, une double distinction est possible : celle entre les œuvres denses (riches en propriétés déterminantes) et les œuvres minces (ayant un petit nombre de propriétés normatives), et celle entre les exécutions en direct et les exécutions en studio. Envisageons tout d'abord la première distinction.

→ Densité et finesse

Une œuvre dense est une œuvre qui a un contenu très détaillé : « une grande partie des propriétés entendues lors de l'exécution sont cruciales pour son identité et doivent donc être reproduites par une interprétation complètement fidèle de l'œuvre »[205]. Le *Sacre du Printemps* de Stravinsky s'avère beaucoup plus détaillé du point de vue mélodique, rythmique, harmonique, instrumental, qu'une pièce comme *Jeux Vénitiens* de Lutoslawski : « la partition utilise des encadrés avec différentes structures, dans une notation traditionnelle sans barres de mesure, des rythmes libres et une durée approximative pour les différents instruments (timbres) »[206].

On peut remarquer que même les œuvres denses présentent toujours un déficit de contenu par rapport aux exécutions riches en informations acoustiques : une interprétation de

[205] S.Davies, *Musical Works And Performances*, p.20.
[206] Michels, *Guide illustré de la musique*, p.549.

telle pièce implique d'une part le respect des prescriptions, mais d'autre part, des choix par rapport aux aspects indéterminés de l'œuvre (les cadences, le tempo, l'instrumentation, les ornements, les reprises…). Les *Variations Goldberg* de Bach représentent un cas d'espèce : la nature de l'instrument n'y est pas prescrite, et la partition ne comporte pas d'indication de tempo ni de phrasé qui n'ait été ajoutée de la main de générations ultérieures d'interprètes.

À l'inverse, une œuvre qui possède un petit nombre de propriétés déterminantes quant à son identité, laisse une plus grande libertéau musicien : la plupart des qualités de l'exécution viennent de l'interprétation et non de l'œuvre elle-même. Lorsque les œuvres musicales sont fines, les détails de l'exécution sont le plus souvent, interprétatifs et peu sont constitutifs de l'œuvre. Les standards de Jazz sont des exemples d'œuvres musicales fines. Par exemple, le ragtime, style pianistique développé à partir de 1870 et qui constitue une adaptation de la musique de salon et de danse européenne (marches, polkas, etc.) à la technique de jeu du banjo, suppose la virtuosité dans l'interprétation en grande partie improvisée de la part de pianistes comme Scott Joplin ou James Scott. De même, le *Muskrat Ramble* d'Armstrong se compose de 7 chorus (le chorus 1 à trois reprises et le chorus 2 à quatre reprises) et de deux improvisations collectives lesquelles encadrent trois improvisations solistes. Par ailleurs, le cas de la musique aléatoire est d'être par définition une œuvre fine : *Klavierstück XI* de Stockhausen est composée de 19 cellules musicales qui sont notées de façon irrégulière sur une feuille ; l'interprète en choisit une au hasard ; la fin de la cellule précise un tempo, une nuance et une attaque que le pianiste doit prendre en compte pour l'exécution d'une autre cellule prise au hasard.

La finesse d'une œuvre musicale, quand celle-ci est transmise par une partition, est, en général, fonction de la quantité des détails inscrits et des conventions de lecture des partitions. Par exemple, à l'époque du Moyen-Âge et de la Renaissance, les dièses et les bémols étaient stipulés sur une partition de manière plus ou moins incohérente et facultative, non par négligence, mais parce que cela n'était pas nécessaire : les musiciens, étant donné leur éducation musicale, savaient quand utiliser ces "accidents". D'ailleurs, une notation dense de ce système de notation n'offrirait qu'une image alourdie et infidèle de celui-ci : « ces partitions ne se prêtent (…) ni à la discipline des barres de mesure, ni aux programmes informatiques élaborés pour produire des partitions du répertoire des 18ème et 19ème

siècles »[207]. Seule la reconstruction des conventions d'exécution de l'époque permet d'interpréter correctement la musique notée. Les différences de densité de contenu des œuvres musicales sont donc corrélatives des différences de périodes ou de styles musicaux. Ainsi, pour réaliser correctement une œuvre-interprétation, l'exécutant doit connaître les conventions et pratiques d'exécutions constituant l'arrière-fond de cette œuvre.

Pour résumer, le degré de densité ou de finesse d'une œuvre-interprétation est fonction de la quantité de détails transmis à propos de l'identité de l'œuvre et des conventions relatives au contexte de création de l'œuvre (conventions d'exécution, de lecture de partition, de compréhension des traditions transmises oralement). Pour une œuvre dense, le degré de correspondance nécessaire pour compter comme instance de l'œuvre est fort et exigeant. Par contre, pour une œuvre fine, le degré de correspondance est moins exigeant : le musicien a davantage à déterminer pour l'exécution de l'œuvre.

→ La partition

Attachons-nous plus précisément au cas où l'œuvre-interprétation est transmise à l'aide d'une partition. Quel est le statut de cette partition ? Est-elle identique à l'œuvre musicale ou bien différente d'elle ? Il y a en effet deux conceptions opposées à propos du statut de la partition pour les œuvres-exécutions[208]. Soit la partition est considérée comme un outil donnant les instructions au musicien-interprète pour réaliser l'œuvre musicale en puissance. Soit, la partition est elle-même une œuvre d'art, qui peut être contemplée par ceux qui ont suffisamment d'éducation musicale : c'est l'œuvre musicale complète qui est pareille à un roman qu'on lit ou une peinture que l'on regarde. Dans le premier cas, le musicien doit suivre les instructions transmises à l'aide de la partition pour exécuter l'œuvre ; et alors, l'œuvre musicale a pour condition d'existence d'être réalisée au moins une fois. Dans le second cas, la partition suffit pour que l'œuvre musicale existe.

Ce qui conduit à la deuxième hypothèse est le fait que la partition puisse être l'objet d'une lecture et même d'une expérience artistique. Ainsi, certaines partitions peuvent véhiculer certaines informations qui ne sont accessibles que visuellement : dans la partition de

[207] Bent, « Musiques du Moyen-Âge et de la Renaissance », p.1000.
[208] Greene, « For Whom And Why Does The Composer Prepare A Score ? », p.503.

La Passion selon Saint Mathieu de Bach, la ligne mélodique du violon à un moment dessine la lettre x, laquelle symbolise le Christ et la croix ; le symbolisme numérique est présent dans les partitions de Schumann avec le nom de Clara.

Toutefois, une partition n'est pas comparable à un roman ou à un tableau. On n'attend pas du lecteur ou du spectateur qu'il introduise de nouveaux mots, ou qu'il prenne son pinceau[209]. L'attitude du musicien est pareille à celle de l'acteur d'une pièce de théâtre. La partition n'est pas l'œuvre musicale, de même que le texte n'est pas la pièce de théâtre. L'œuvre musicale, tout comme la pièce de théâtre, suppose d'être exécutée. La lecture de la partition ou du texte est nécessaire pour réaliser l'œuvre laquelle est transmise par cette partion ou ce texte, mais elle ne suffit pas. Cette idée prend en compte la distance entre le caractère indéterminé d'une composition (musicale ou théâtrale) et la détermination complète d'une exécution (musicale ou théâtrale) qui est l'œuvre. Cette détermination suppose une interprétation de la part de l'exécutant (musicien ou acteur) : il ne suffit pas de lire la partition ou le texte, ni de les déchiffrer, mais de les interpréter.

Ainsi, on peut en déduire que la partition recouvre des fonctions multiples pour une œuvre-interprétation transmise à l'aide d'une partition[210] : elle est la mémoire de l'expérience créatrice qu'est la composition musicale pour le compositeur ; elle est avant tout l'ensemble des instructions que le musicien doit suivre et interpréter ; elle peut être enfin le support d'idées non musicales intéressantes à saisir pour une meilleure compréhension de l'œuvre, idées qui ne sont pas accessibles directement dans l'exécution musicale.

→ Exécution directe ou en studio

Les studios impliquent des conditions particulières d'exécution : les ressources de ce lieu comme la possibilité d'enregistrer plusieurs bandes, de mixer des sons, de les juxtaposer, de les rectifier, sont exploitées lors de la composition des œuvres musicales. Ainsi, la technologie d'enregistrement apporte une contribution essentielle aux propriétés de l'œuvre. La continuité temporelle, la fixité des rôles musicaux ne sont pas requis, ce qui modifie profondément le statut ontologique des œuvres. Une exécution musicale en direct diffère donc

[209] Greene, « For Whom And Why Does The Composer Prepare A Score ? », p.504.
[210] Greene, « For Whom And Why Does The Composer Prepare A Score ? », p.506.

d'une exécution en studio. Par exemple, l'émission intitulée "Die Klangwelt der elektronische musik" ("le monde sonore de la musique électronique") diffuse une série d'expériences musicales par Herbert Eimert, Robert Beyer et Werner Meyer-Eppler au studio de musique électronique de Cologne en 1951, ou encore les expériences de musique concrète par Pierre Schaeffer en avril 1948 dans le studio d'Essai de Radio-Paris sont gravées directement sur disques 78 tours.

Cette distinction du point de vue des conditions d'exécution, implique-t-elle une différence esthétique ? L'expérience d'une exécution en direct n'est-elle pas supérieure d'un point de vue esthétique à l'expérience d'un enregistrement sonore ? Gracyk analyse cette idée commune de la supériorité de l'expérience des exécutions musicales en direct, développée selon quatre formes argumentatives[211] :

1. Seule une exécution musicale en direct nous donne accès à l'œuvre musicale.
2. Une exécution musicale en direct garantit une meilleure accointance avec l'œuvre musicale.
3. Il manque à la plupart des enregistrements sonores, une dimension visuelle.
4. Les enregistrements sonores ne permettent pas la création de l'événement social qui a lieu lors d'une exécution musicale en direct.

Les objections 1) et 2) ne sont pas concluantes : l'exécution en studio nous donne accès à l'œuvre tout autant que l'exécution en direct. Les objections 3) et 4) quant à elles, peuvent être surmontées par la technologie. Par exemple, si l'on considère que l'élément visuel est une partie essentielle de l'œuvre musicale exécutable, on peut reproduire technologiquement cette dimension visuelle.

Sur ce point, le problème dit des "bruits musicaux[212]" est exemplaire. Les bruits musicaux, liés aux instruments et à la manière de les utiliser, peuvent être éliminés lors d'une exécution en studio, alors qu'ils font partie de l'expérience musicale d'une exécution en

[211] Gracyk, « Listening To Music : Performance And Recording ».
[212] Hamilton, « Musical Noise ».

directe. La question soulevée principalement par les bruits musicaux est celle de savoir s'ils sont essentiels pour l'identité de l'œuvre musicale et pour son évaluation. La négation de cette idée repose sur une argumentation particulière :

(i) Les bruits musicaux sont des sons non voulus par le compositeur ou le musicien.
(ii) Ce qui est apprécié lors d'une interprétation musicale, c'est le degré d'accomplissement des intentions du compositeur ou du musicien.
(iii) Donc, les bruits musicaux ne font pas partie de l'identité de l'œuvre musicale ni de son appréciation.

Si l'on admet que les bruits musicaux ne sont pas essentiels à l'œuvre-interprétation, alors, il y a lieu, lors de l'exécution en studio de l'œuvre musicale, de supprimer ces « bruits musicaux ». Par contre, si l'on soutient le caractère essentiel des bruits musicaux, l'exécution en studio de l'œuvre musicale doit les conserver. L'affirmation de l'importance des bruits musicaux repose sur une argumentation opposée :

I. Ce qu'est l'œuvre musicale et ce qui est apprécié lors d'une exécution musicale, c'est ce qui est accompli.
II. Or, ce qui est accompli comprend les bruits musicaux.
III. Donc, les bruits musicaux contribuent à l'identité de l'œuvre musicale et à son évaluation.

Considérer les bruits musicaux comme participant à l'identité d'une œuvre musicale, c'est admettre par là même, que l'enregistrement de l'exécution de cette œuvre les conserve. Ainsi, l'examen du problème des bruits musicaux montre que l'enregistrement d'une exécution en studio s'adapte en fonction de ce qui est considéré comme essentiel pour l'identité de l'œuvre musicale.

Revenons à la question de la supériorité esthétique supposée de l'expérience d'une exécution musicale en direct. Niblock[213] fait remarquer que la négation d'une quelconque supériorité de cette expérience n'implique pas l'idée selon laquelle la suppression de

[213] Niblock, « Musical Recordings And Performances : A Response To Theodore Gracyk ».

l'ensemble des exécutions musicales en direct serait sans conséquence esthétique. Notre monde serait esthétiquement plus pauvre si les exécutions musicales sur bande remplaçaient entièrement les exécutions musicales en direct : les premières, du fait de leur répétitivité à l'infini, sont monotones et sans surprise ; les secondes sont à l'inverse, uniques. A cela, on peut répondre que la répétitivité n'implique pas l'uniformité[214] : lire le même poème, voir la même peinture, écouter le même disque, à plusieurs reprises, conduit à des expériences diverses et variées.

Les œuvres-enregistrements

Toutefois, certaines œuvres musicales ne sont pas créées pour l'exécution (en directe ou en studio) mais pour la production d'un disque comme par exemple l'album *Wish* de The Cure ou *Tonight's The Night* de Neil Young. Dans ce cas, l'enregistrement n'est pas un moyen pour entendre les exécutions mais l'œuvre elle-même. Afin de clarifier cette idée, une distinction préalable par rapport aux diverses fonctions de l'enregistrement semble nécessaire[215]. La première fonction de l'enregistrement est celle de restituer une exécution, l'enregistrement d'une improvisation musicale par exemple. L'enregistrement peut être aussi utilisé pour avoir accès aux œuvres-interprétations. La troisième fonction est l'enregistrement lui-même qui est l'œuvre musicale. Dans ce cas, le but de l'enregistrement n'est pas de rendre audible quelque chose qui pourrait être entendu en direct.

Les matériaux constituant une œuvre-enregistrement, peuvent être des sons de différentes sources, enregistrés ou produits électroniquement. Les sources acoustiques (voix, piano, guitare acoustique…), sont captées par des microphones raccordés aux entrées micro de la console ; les sources électriques (synthétiseur, boîte à rythme, guitares électriques…), quant à elles, sont captées soit par un microphone placé devant le haut parleur, soit par une connexion directe à une console. Ainsi, en 1939, Cage réalise une œuvre musicale n'existant que sous la forme d'un enregistrement : *Imaginary Landscape n°1*.

Les objets sonores sont montés afin de composer la pièce sans le recours à une partition. Ils sont soit enregistrés, soit produits par des oscillations électriques ou synthétisés

[214] Gracyk, « Play It Again, Sam : Response To Niblok ».
[215] Cette distinction est établie par Edidin : « Three Kinds Of Recording And The Metaphysics Of Music ».

par ordinateur : vers 1950, *Le Voile d'Orphée* de Pierre Henry utilise à la fois des sons enregistrés et des sons électroniques. En ce qui concerne les sons produits par ordinateur, il n'y a pas de son à reproduire : une suite de nombres effectuée par un ordinateur est convertie en signal électrique par un convertissement numérique ; ce signal est amplifié et génère l'évènement sonore. Le synthèse des sons par ordinateur est exigeante : afin de spécifier une œuvre musicale, il faut préciser tous les détails au programme de synthèse, c'est-à-dire décrire la structure sonore désirée en termes de paramètres physiques.

La norme MIDI[216] par exemple, consiste en un codage numérique des évènements musicaux s'inspirant de la conception traditionnelle de note : « les aspects de hauteur et de durée, formant une sorte de squelette musical, y sont codés de façon bien définie, à la différence du timbre, considéré comme un habillage spécifique et contingent, et codé de façon spécifique (data exclusive) à un instrument numérique particulier. Les synthétiseurs ou échantillonneurs adaptés à la norme générale MIDI visent explicitement l'imitation des instruments ; on peut les utiliser pour réaliser des maquettes d'orchestration »[217]. La génération du son par ordinateur qui ouvre des possibilités musicales infinies, repose essentiellement sur la mise en relation de la structure physique et de l'effet auditif d'un son. La composition d'une œuvre-enregistrement qualifiée aussi de "musique sur bande" ou "musique sur support" – les œuvres étant enregistrées sur bande magnétique – consiste donc en une manipulation électronique de ces multiples sources et en un encodage.

L'enregistrement en studio s'effectue par phases successives, sur une bande multipiste : l'élaboration du matériau sonore se fait de manière progressive. L'enregistrement en studio permet les reprises, c'est-à-dire l'insertion de séquences courtes sur l'une ou l'autre piste, sans que cette insertion soit audible dans le produit final. Le mixage, qui intervient une fois la session d'enregistrement terminée, est sous la responsabilité du producteur. Il peut se dérouler dans un lieu différent de celui de l'enregistrement, et ne nécessite pas la présence des musiciens. Le mixage a pour finalité l'équilibre entre les pistes. Le montage de la bande stéréo consiste quant à lui, à ordonner les différents titres. La bande dite "master", obtenue à

[216] La norme MIDI (Musical instrument digital interface), soit interface numérique pour instruments de musique permet la télécommande d'instruments de musique électronique. C'est un moyen économique d'enregistrement et de commande de données musicales, comme l'indiquent McCormick & Rumsey dans *Son et enregistrement*, chap.15.
[217] Risset, « Timbre ».

l'issue du montage, peut enfin faire l'objet d'une transmission radiophonique et d'une distribution commerciale.

Ce type d'œuvre musicale qu'est l'œuvre-enregistrement ne se transmet pas au moyen d'une exécution : elle se communique à travers des copies, c'est-à-dire des reproductions strictes du montage. Une œuvre-enregistrement a dès lors, le même statut qu'un film. L'enregistrement est l'œuvre dans les deux cas : l'œuvre est ce qui est entendu quand on écoute le CD ou ce qui est vu quand on regarde un film. Par ailleurs, l'œuvre est une construction à auteur multiple. Dans le cas de la musique sur bande, l'auteur multiple comprend le compositeur, les musiciens, les ingénieurs du son, le diffuseur… Il en est de même pour le cinéma : les scénaristes, acteurs, techniciens, metteurs en scène, réalisateurs, producteurs..., interviennent dans la création d'un film. En outre, l'enregistrement musical ou cinématographique vise la multiplicité de l'identique : il préserve la singularité d'une séquence, tout en garantissant la possibilité de faire l'expérience de cette séquence à de multiples reprises. Enfin, le montage de la structure sonore pour une œuvre musicale, ou de la structure visuelle et sonore pour un film, résulte des choix du compositeur, mais aussi des conventions industrielles et sociales.

Néanmoins, un problème se pose pour les œuvres-enregistrements : ces œuvres sont-elles véritablement des œuvres musicales ? Ferguson défend en effet l'idée selon laquelle, les œuvres-enregistrements ne relèvent pas du domaine de la musique : « la composition sur bande n'est pas de la musique parce que c'est par essence quelque chose d'autre que la musique telle qu'elle a été traditionnellement comprise »[218]. La composition sur bande, bien qu'elle sonne comme la musique, ne fait pas partie de la catégorie "œuvre musicale" en tant qu'elle n'est pas exécutable, ni exécutée.

Cette conclusion radicale repose sur une détermination particulière de ce qu'est la composition sur bande. Considérons plus particulièrement cette thèse. L'utilisation ou non de moyens électroniques, l'absence ou la présence d'une partition, la possibilité de ressources sonores illimitées, ne constituent pas des conditions suffisantes pour que le produit soit une composition sur bande. D'autres caractéristiques (ce qu'est la composition, la place de l'exécution, les relations entre le compositeur et les auditeurs) permettent selon Ferguson, de

[218] Ferguson, « Tape Composition : An Art Form In Search Of Its Metaphysics », p.17.

rendre compte de la spécificité de la composition sur bande. Alors que dans le domaine de la musique, les activités du compositeur et de l'exécutant se distinguent clairement – respectivement, l'une est conceptuelle, abstraite et directive, et l'autre audible, concrète et interprétative –, la composition sur bande consiste en une manipulation de la réalité physique audible de son objet. La distinction de la composition musicale par rapport à la composition sur bande repose sur le fait que « le produit de la composition musicale est inaudible et abstrait, alors que le produit de la composition sur bande est audible et concret »[219]. La conception traditionnelle de la musique se caractérise, de plus, par l'idée selon laquelle l'œuvre musicale est concrétisée à travers l'exécution. À l'opposé, il n'est pas nécessaire qu'une exécution musicale intervienne dans le processus de composition de l'œuvre-enregistrement. Aussi, alors qu'une exécution musicale d'une œuvre-exécution requiert une interprétation de l'œuvre de la part du (ou des) musicien(s), cet élément interprétatif est absent de l'œuvre-enregistrement. Enfin, la composition sur bande diffère de la composition musicale, en ce que le compositeur sur bande peut « parler directement et spécifiquement aux auditeurs, éloignés d'eux dans le temps et l'espace »[220].

Les arguments en faveur de la reconnaissance des œuvres-enregistrements comme œuvre musicale – l'intervention d'instruments de musique conventionnels, l'idée que la composition sur bande est une exécution enregistrée, la distinction de la composition sur bande par rapport à la musique dite concrète – s'avèrent, selon Ferguson, insuffisants. De la ressemblance entre les œuvres-enregistrements et les œuvres-interprétations, il ne résulte pas une identité ontologique. La confusion entre ces deux types de composition a une double source : la prédominance d'enregistrement d'œuvres-interprétations et la combinaison d'une œuvre-enregistrement avec des exécutions musicales.

À la question « Est-ce que des enregistrements sonores de compositions musicales, telle que les symphonies de Beethoven (...) sont des objets du même ordre que les compositions sur bande ? », on doit répondre, selon Ferguson, de manière négative. La similarité physique des deux types d'enregistrement ne suffit pas pour établir leur identité objective. L'auditeur qui possède une copie d'une œuvre-enregistrement possède de manière non exclusive la composition ; l'auditeur qui possède un enregistrement d'une œuvre-interprétation possède une copie d'un document historique référant à une exécution

[219] Ferguson, « Tape Composition : An Art Form In Search Of Its Metaphysics », p.20.
[220] Ferguson, « Tape Composition : An Art Form In Search Of Its Metaphysics », p.21.

dynamique. Par ailleurs, l'association de la composition sur bande avec une exécution – par exemple, un chanteur qui suit une bande son – ou avec une simili-exécution – ce qu'on nomme le "play-back" – ne transforme pas l'événement en une exécution musicale. Une théorie esthétique correcte se doit donc de prendre en compte les œuvres-enregistrements qui constituent une forme spécifique d'art bien que n'appartenant pas au domaine de la musique.

Toutefois, cette thèse est contestable : une œuvre-enregistrement est une œuvre musicale proprement dite. Les œuvres musicales ne sont pas nécessairement des œuvres décrites par des partitions dont les occurrences sont des exécutions particulières de ces partitions. La musique sur bande, bien qu'elle ne se conforme pas à ce modèle, est de la musique. Pour autant, les œuvres-enregistrements sont ontologiquement distinctes des œuvres-interprétations : elles ont un mode d'existence particulier. La différence entre ces deux espèces d'œuvre musicale que sont la musique en vue de l'exécution et la musique sur bande, réside dans la manière de concevoir l'œuvre par rapport à l'enregistrement.

En effet, une œuvre-interprétation peut être enregistrée. Cet enregistrement a pour fonction de rendre compte, de témoigner, de conserver l'œuvre musicale – cette œuvre préexiste à son enregistrement. À l'inverse, en ce qui concerne la musique sur bande, l'enregistrement est l'œuvre, l'œuvre est l'enregistrement. L'œuvre musicale n'est pas séparable de son enregistrement : elle n'existe pas avant son enregistrement[221]. De là, il s'ensuit que les musiciens ont un rôle différent : alors que pour les œuvres-interprétations, les musiciens exécutent et réalisent par là l'œuvre, pour les œuvres-enregistrements, les musiciens fournissent seulement des moyens en vue de la réalisation de l'œuvre. Ils participent à la production des œuvres seulement en donnant des matériaux de base, manipulés par la suite[222].

En conclusion, les œuvres-enregistrements sont véritablement des œuvres musicales possédant un statut ontologique différent des œuvres musicales en vue de l'exécution. Une œuvre-enregistrement est une entité concrète mais non singulière puiqu'elle permet un

[221] Gracyk dans *Rythm And Noise*, insiste sur cette spécificité ontologique de la musique rock sur bande. La musique rock, qui recouvre plusieurs styles (pop, art progressif, alternatif, expérimental, blues, métal, punk,…) est une espèce distincte de musique requérant une explication ontologique qui diffère de celle proposée pour la musique classique exécutable. La musique rock ne se conforme pas au modèle exécutable/exécution : les œuvres musicales rock doivent être comprises largement comme des enregistrements.

[222] « La différence ne consiste pas dans le fait qu'un compositeur utilise une technologie électronique alors que l'autre non, mais dans le fait qu'un compositeur utilise la technologie dans le but d'exclure l'exécutant alors que l'autre l'utilise pour donner le matériau de l'exécution » S.Davies, *Musical Works And Performances*, p.29.

enregistrement multiple. Elle a pour manière d'être essentielle d'être une œuvre d'art, c'est-à-dire de fonctionner esthétiquement. Une œuvre-enregistrement est constituée d'une structure d'évènements sonores enregistrés dans le contexte C par un auteur multiple et des intervenants techniques. Elle a donc pour condition de production un auteur multiple (situé dans un contexte spécifique) comprenant un producteur, un ou plusieurs compositeurs, des musiciens et aussi des techniciens. Une œuvre-enregistrement a pour condition de réception un enregistrement : l'œuvre musicale est l'enregistrement. L'œuvre-enregistrement est un ensemble dense de symboles auditifs. Dans un système dense, la distinction entre les traits constitutifs et les traits contingents perd tout sens. La duplication de l'œuvre-enregistrement est néanmoins possible, mais ce n'est pas une duplication notationnelle.

Puisque l'œuvre-enregistrement n'est rien d'autre que ses enregistrements, ce que l'on considère ordinairement comme une exécution d'une œuvre-enregistrement (par exemple, lorsqu'on assiste à un concert de Bob Dylan après la sortie de son dernier album) ne compte pas comme une instance de l'œuvre[223]. Cette exécution musicale fonctionne plutôt comme une variation sur l'œuvre-enregistrement : un passage fonctionne comme une variation sur t quand v réfère à t d'une certaine façon et seulement dans ce cas. Il doit exemplifier littéralement les caractéristiques partagées exigibles du thème, exemplifier métaphoriquement les caractéristiques contrastantes exigibles du thème et y référer à travers ces caractéristiques. Ces exécutions musicales ont d'ailleurs elles-mêmes un autre statut : celui d'œuvres-exécutées.

→ La musique de masse

De plus, il importe de distinguer parmi les œuvres-enregistrements, celles qui relèvent de la musique de masse comme par exemple la chanson *Macarena* de Los del Río que l'on peut entendre jusqu'au Népal ! L'art de masse, dont la musique de masse est un exemple paradigmatique, a un mode d'existence spécifique : il est disséminé à travers le temps et l'espace, et accessible à tous d'un point de vue cognitif. Carroll propose une définition de l'art de masse[224] :

[223] Cette idée sera analysée à la page 225 et suivantes.
[224] Carroll, « The Ontology Of Mass Art ».

> « x est une œuvre d'art de masse si et seulement si 1) x est une œuvre d'art à instances ou à types multiples. 2) x est produit et distribué par une technologie de masse. 3) x est une œuvre d'art dont la production implique certains choix structuraux intentionnels (par exemple, ses formes narratives, son symbolisme, les sentiments qu'elle appelle, et même son contenu), lesquels garantissent l'accessibilité avec un effort minimum, virtuellement au premier contact, pour le plus grand nombre de spectateurs non formés »[225].

Ainsi, l'œuvre d'art de masse, loin d'être une chose singulière, a une multiplicité d'occurrences – chaque occurrence est l'œuvre elle-même. La spécificité ontologique de l'art de masse est déterminée par sa production et sa diffusion de masse, d'où l'idée que les œuvres d'art de masse sont allographiques techniques[226]. Autrement dit, l'identité des œuvres d'art de masse, à la différence des œuvres d'art autographiques, ne dépend pas de l'histoire de leur production ; elle suppose, à la différence des œuvres d'art allographiques notationnelles, un système de duplication et pas un système notationnel. Enfin, la diffusion de masse de l'art de masse présuppose et implique peu de compétences intellectuelles, et pas de connaissance culturelle particulière : l'œuvre d'art de masse propose le plus souvent tous les éléments nécessaires à sa compréhension. Ainsi, les compétences nécessaires à l'actualisation du fonctionnement esthétique d'une œuvre d'art de masse sont minimales. À l'inverse, l'art d'avant-garde, qui peut être produit et diffusé par des technologies de masse, ne peut être qualifié d'art de masse, car suppose des anticipations théoriques et culturelles particulières. De là, il s'ensuit que l'art de masse plaît universellement – mondialement –, et sans concept – sans culture humaniste[227].

Si l'on comprend la spécificité ontologique des œuvres musicales de masse à partir de cette définition de l'art de masse, alors x est une œuvre musicale de masse si et seulement si c'est :

1. une œuvre-enregistrement à instances multiples,
2. une œuvre produite et distribuée par une technologie de masse,

[225] Carroll, « The Ontology Of Mass Art », p.190.
[226] Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, p.62.
[227] Pouivet, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*, p.50-51.

3. une œuvre dont la production implique que l'œuvre soit accessible avec un effort cognitif minimal pour le plus grand nombre d'auditeurs non formés.

Par exemple, pour faire fonctionner une chanson comme *My Heart Will Be Go On* du film *Le Titanic*, interprétée par Céline Dion et composée par James Horner et Will Jennings, cela ne requiert pas de l'auditeur qu'il connaisse l'anglais ni qu'il puisse traduire les paroles de la chanson, ou encore qu'il maîtrise certaines formes musicales, etc. La mélodie est facile à retenir, l'orchestration "naturelle", les émotions exprimées simples et "universelles" – l'amour et la tristesse –, la pulsation constante. D'ailleurs, cette chanson est restée au sommet du Top 50 du monde entier pendant des mois. Cette œuvre musicale constitue ainsi un modèle de savoir-faire hollywoodien avec plus de 50 millions de disques vendus.

La facilité pour appréhender la musique de masse peut s'expliquer ainsi : elle est essentiellement constituée de chansons lesquelles durent 3 à 5 minutes et ne requièrent donc pas une attention prolongée. Les paroles des chansons utilisent un vocabulaire courant afin de faciliter la mémorisation. Cette musique, essentiellement tonale, repose le plus souvent sur une alternance entre un refrain et quelques couplets. Afin d'être le plus diffusable possible et par là accessible, il s'agit d'utiliser des instruments de musique courants (claviers, guitares, cordes, percussions), des arrangements musicaux standard et la langue anglaise "internationale".

La musique de masse est donc une musique distribuée de manière massive et dont la principale caractéristique est un accès cognitif aisé. D'où l'importance de l'oralité dans l'apprentissage comme dans la transmission de ces œuvres. La musique de masse se définit comme une musique consommable par le plus grand nombre, et par là résiste peu à l'effet de mode. En effet, il s'agit de rallier un public large et populaire, ce qui en fait un produit de consommation très rentable en général : l'aspect commercial constitue une caractéristique dominante de la musique de masse qui est le résultat d'une politique visant à générer du profit. On peut noter pour finir que la caractérisation du mode de fonctionnement de la musique de masse ne constitue en rien une évaluation (négative ou positive) de ce type de musique. Simplement, la valeur cognitive de ce type d'œuvre est très réduite, du fait d'un accès cognitif extrêmement aisé.

Les œuvres-exécutées

Une œuvre-exécutée, à la différence des œuvres-enregistrements et des œuvres-interprétations, est une entité concrète *singulière*. Elle n'est qu'une performance musicale située spatio-temporellement. Une œuvre-exécutée a pour condition de production au moins un musicien qui est souvent improvisateur. L'improvisateur est un auteur de l'instant : les idées musicales sont bien sûr le fruit d'un travail antérieur mais la manière de les assembler est propre au moment où cela se passe. Une œuvre-exécutée suppose une exécution musicale unique, c'est-à-dire une "performance musicale" comme condition de réception. Les exécutions qui sont des variations sur une œuvre-enregistrement – *Heart Of Gold* interprété par Neil Young à un concert – ou encore les improvisations musicales comme celles du trio Bill Evans (pianiste), Scott LaFaro (contrebassiste) et Paul Motian (batteur) sont des œuvres-exécutées.

Considérons l'exemple d'une improvisation musicale qui a lieu dans le Concert Hall de Mills College à l'automne 2006, lors d'une séance d'atelier-orchestre dirigée par Fred Frith, et composé d'une vingtaine de musiciens. Le travail commence par un exercice rythmique reposant sur une consigne du directeur : « *Let's groove* ». Se met en place une improvisation très proche du funk, équilibre musical interrompu par une consigne de Frith qui requiert de la part des musiciens qu'ils changent ce qu'ils sont en train de faire. Bien que le tempo d'ensemble reste relativement stable, la performance est fragile. Un code de direction gestuelle est alors instauré pour pallier au problème. Frith distribue l'orchestre en sous-équipes désignées par des chiffres (de 1 à 5) et dont il réclame la participation ou le retrait dans la performance en montrant tel ou tel chiffre ; la performance musicale peut commencer dès que Frith agite la main comme une bouche bavarde, et doit cesser lorsqu'il ferme et pivote le poing ; alors que les hauteurs et mélodies sont libres, les tempi et les mesures valables pour un ou plusieurs groupes sont réglés par un battement traditionnel dans le vide ; enfin, le pointage individuel indique l'intervention d'un soliste dans chaque groupe. La consigne générale est toujours « *Let's groove* ».

Cette formule est testée plusieurs fois. À la troisième occurrence, un chanteur soliste imite un chorus de trompette bouchée. À ce moment, le trompettiste prend sa sourdine et engage des questions-réponses avec le chanteur, sans consigne spécifique du chef. Il termine

seul par un assez long chorus. Se pose à partir de là, la question du pourquoi de l'intervention du trompettiste alors qu'il contourne les règles posées. Les règles de l'improvisation sont comme un cadre de tableau : elles définissent la situation, ce qui permet à chaque musicien d'interpréter ce qui se passe avec les autres. Les règles sont susceptibles de changer. Un tel changement ne peut être proposé que par une action expérimentale ; cependant, chaque action expérimentale qui contient implicitement une proposition de changement de règles est elle-même une partie du jeu de l'improvisation en cours. L'improvisation loin d'être un jeu rigide, est donc un système évolutif d'interaction. Le cadre de l'improvisation n'est pas brisé, il est changé.

Il faut remarquer d'autre part que les modifications des règles du jeu musical ne viennent pas forcément de l'un des musiciens : elles peuvent être produites par toutes sortes d'événements environnants. Ainsi, au festival de Châteauvallon de 1978, la performance musicale de Bernard Lubat et Michel Portal débute par les aboiements d'un chien dans le public, auxquels les musiciens apportent une sorte de "réponse", et se prolonge en interaction avec les rires d'une spectatrice amusée par ce début. De même, aux Bouffes du Nord, en juin 2006, Joëlle Léandre joue en duo avec Akosh Széléveny, saxophoniste et clarinettiste hongrois. Après quelques minutes, un accident extérieur surgit : on entend la sirène de plusieurs voitures de police. Joëlle Léandre intègre cet élément sonore comme une stimulation musicale. Elle imite cette sirène, déplace les hauteurs initiales, ou utilise uniquement le rythme de la sirène comme support d'une mélodie plus complexe ; puis le modèle de la sirène se dissout. La performance musicale semble passer à autre chose mais quelques minutes plus tard, Joëlle Léandre se lance dans une improvisation verbale tournant phonétiquement autour du mot "flic", d'où les rires du public. Cette capacité de répartie dans le cadre d'une situation partagée, que Laborde appelle, une *affordance* d'action, est l'une des compétences les plus repérables de l'improvisateur[228].

Une œuvre-exécutée peut faire l'objet d'un enregistrement au moment de la performance, quoique l'enregistrement ait pour unique fonction de transmettre l'œuvre et non d'être l'œuvre. Certaines improvisations peuvent aussi donner lieu à l'émergence d'une œuvre-exécution laquelle réfère directement à cette improvisation et prend cette exécution

[228] Laborde, « Enquête sur l'improvisation », p.291.

musicale pour modèle. Ainsi, la *Fantaisie chromatique* de Bach est probablement issue d'une improvisation musicale.

Les œuvres-exécutées ont un degré maximal de densité. Pour illustrer ce caractère dense des improvisations, il faudrait écouter plusieurs versions d'un même thème jouées par le même musicien. À ce titre, le saxophoniste John Coltrane a travaillé avec un quartet régulier sur un répertoire sensiblement identique mais dont le traitement musical évoluait sans cesse, comme par exemple *My Favorite Things* (thème issu des comédies musicales de Broadway).

Par ailleurs, l'improvisation musicale peut prendre diverses formes : elle peut être pratiquée de manière libre ou sur thématique. Dans l'improvisation libre, le musicien développe son discours sans aucune référence, sans aucun support thématique. On peut dire alors de l'improvisateur qu'il est un compositeur de l'instant. L'interprète qui développe son discours à partir d'un thème donné peut être considéré à la fois comme interprète et compositeur : interprète puisqu'il développe son improvisation par rapport à un cadre de référence préexistant, compositeur étant donné qu'il est l'auteur de l'œuvre (sa source ontologique). Par exemple, l'organiste liturgique doit être capable d'harmoniser et d'improviser sur une mélodie pour accompagner un office religieux. De même, les improvisations en jazz sont souvent thématiques : le thème est joué en introduction et en fin de morceau ; il encadre le solo ou chorus – le musicien improvise sur la grille harmonique du thème. Le saxophoniste Paul Gonsalves par exemple, joua 27 chorus successifs sur *Diminuendo and crescendo in blues* au Festival de jazz à Newport en 1956.

Le Karaoké

Enfin, le cas épineux du karaoké, mêlant une exécution en direct et une œuvre-enregistrement, illustre de manière significative la complexité ontologique des œuvres musicales. Davies, dans un article très stimulant[229], pose le problème du statut ontologique du karaoké. Le principe du karaoké consiste en l'interactivité : le disque, loin de conduire à une expérience passive de l'œuvre musicale de la part du récepteur, permet sa participation, sa contribution à l'œuvre. Mais cette suggestion est-elle consistante ? Celui qui chante sur une

[229] S.Davies, « So You Want To Sing With The Beatles ? Too Late! ».

bande musicale d'accompagnement peut-il être considéré comme un exécutant proprement dit de l'œuvre ? Seule une réponse négative à cette question semble cohérente. Du fait que l'œuvre musicale est achevée lors de l'enregistrement en studio, ce ne peut être la même œuvre qui est exécutée avec un auditeur interactif. L'œuvre enregistrée et l'exécution en direct ne constituent pas une seule et même œuvre. Le karaoké qui inclut en plus de la bande-son un médium visuel, donne l'illusion d'une œuvre unique. Il n'en reste pas moins que celui qui chante à un karaoké ne peut être considéré comme un exécutant parmi ceux qui ont participer à la production du disque. Ainsi, l'exécution qui a lieu lorsque Alicia chante pour un karaoké a le statut d'œuvre-exécutée : c'est une performance musicale qui peut être plus ou moins réussie, et qui se réfère à une œuvre-enregistrement sans y être identique.

1.3.3 Vision d'ensemble

Les distinctions établies entre les œuvres-interprétations, les œuvres-enregistrements et les œuvres-exécutées, sont des distinctions importantes pour le compositeur, le musicien, et l'auditeur. Elles informent de la manière dont la musique est créée, communiquée, reçue, ce qui est essentiel pour une compréhension des œuvres musicales. Ces distinctions reposent sur la spécificité de leur mode de fonctionnement. Ce dernier est lui-même caractérisé par les conditions de production et de réception de l'œuvre musicale. L'avantage principal de cette thèse est de prendre en compte les différents genres de musique : musique de tradition occidentale ou non, musique classique, rock, de variété, électronique… Cette théorie a donc une valeur globale puisqu'elle ne restreint pas la référence du terme "œuvre musicale".

Néanmoins, cela a pour conséquence d'introduire une ontologie complexe des œuvres musicales[230] : cette conception sacrifie la simplicité des théories uniforme et non-uniforme au profit d'une analyse fine des différentes espèces d'œuvre musicale, des modifications que celles-ci ont subi dans leur statut, notamment à travers les nouvelles technologies d'enregistrement et de composition. Ainsi, des "migrations ontologiques" sont possibles : une œuvre-exécutée devenant une œuvre-interprétation (comme la *Fantaisie Chromatique* de Bach), une œuvre-interprétation devenant une œuvre-enregistrement (le cas des *Variations*

[230] « Ce livre aurait très bien pu avoir comme titre *Summa Ontologiae Musicae* » Pouivet, recension du livre de S.Davies, *BJA*, vol.42, p.331-333.

Goldberg jouées par Glenn Gould en serait peut-être un exemple), une œuvre-interprétation devenant une œuvre-enregistrement (lorsqu'un "groupe de garage" réussit à produire et commercialiser un disque, comme dans le cas du groupe rock français Indochine). Les statuts ontologiques décrits (œuvre-interprétation, œuvre-enregistrement et œuvre-exécutée), loin d'être des carcans, rendent compte qu contraire de la flexibilité ontologique caractérique de la musique.

1.4 Conclusion

Cette analyse de ce que sont les œuvres musicales a permis de mettre en évidence deux idées principales. D'une part, une réflexion ontologique sur les œuvres musicales n'est pas stérile mais nécessaire et utile. L'ontologie des œuvres musicales n'est pas une manière d'échapper aux questionnements supposés fondamentaux sur le mystère de l'Art (avec un A majuscule), sur son sens, sur sa profondeur. D'ailleurs, comme je le montrerai dans la troisième partie, l'interprétation des œuvres musicales, la mise en évidence de leur signification repose elle-même et dépend de la nature d'une œuvre musicale.

D'autre part, une investigation ontologique de la musique est intrinsèquement liée à une théorie de la connaissance des œuvres musicales. En ce sens, l'ontologie des œuvres musicales ne consiste pas en un simple inventaire des hypothèses variées possibles, mais en l'examen des raisons que nous pouvons avoir d'assumer tel ou tel engagement ontologique. Cette analyse critique repose en dernier lieu sur la prise en compte du sens commun, c'est-à-dire de ce que nous pensons et disons ordinairement sur les œuvres musicales.

Ainsi, la théorie ontologique immanentiste d'accueil développée ici repose sur des considérations telles que :

- La simplicité d'une analyse générale des œuvres musicales : elles sont toutes des entités particulières concrètes ayant pour manière d'être essentielle celle d'être une œuvre d'art, et par là un fonctionnement esthétique.

- La nécessité de prendre en compte la multiplicité des types d'œuvre musicale et de déterminer leur modalité spécifique : la musique dite classique ne constitue pas, en effet, un modèle pour l'ensemble des œuvres musicales. La variété ontologique des œuvres musicales repose sur la spécificité du mode d'existence de l'œuvre.

- L'analyse des conditions de production mais aussi de réception de l'œuvre musicale : une œuvre musicale est une entité relationnelle au sens où elle suppose un créateur (compositeur, musicien, producteur, etc.) et un auditeur. En effet, les propriétés essentielles d'une œuvre musicale sont doubles : celles qui relèvent des conditions relatives aux origines d'une œuvre et celles qui relèvent des conditions relatives à la survie de l'œuvre[231].

Les avantages de la conception proposée ici sont nombreux. Tout d'abord, la conception immanentiste insiste sur la matérialité de l'œuvre musicale : celle-ci a un statut physique et public. Ce n'est pas une entité mentale ni une entité non physique. Elle conteste donc toute dématérialisation de la musique. Ensuite, elle a l'avantage de rendre compte des différences entre les œuvres musicales tout en proposant une conception unifiée. Enfin, cette théorie permet d'expliquer les intuitions du sens commun que sont la création des œuvres musicales, l'importance de l'histoire de production et l'accès épistémique premier aux œuvres musicales avec la perception auditive. Le tableau présenté à la page suivante donne une vision synoptique de la thèse immanentiste accueillante.

[231] Lamarque, « Propriétés des œuvres et propriétés des objets ».

Tableau n°1 : Une ontologie immanentiste d'accueil

Type d'œuvre musicale / Spécificité ontologique	Œuvre-interprétation	Œuvre-enregistrement	Œuvre-exécutée
Mode d'existence général	Entité concrète particulière physique issue d'une action intentionnelle et ayant pour manière d'être essentielle celle d'être une œuvre d'art.	Entité concrète particulière physique issue d'une action intentionnelle et ayant pour manière d'être essentielle celle d'être une œuvre d'art.	Entité concrète particulière physique issue d'une action intentionnelle et ayant pour manière d'être essentielle celle d'être une œuvre d'art.
Mode d'existence spécifique	Type instancié de spécifications normatives et non normatives pour l'action (exécution musicale)	Type instancié d'évènements sonores enregistrés	Evènement sonore complexe exécuté directement
Condition de production	Un auteur et un exécutant (au moins)	Un auteur multiple	Un musicien-improvisateur (au moins)
Condition de réception	interprétion(s) performatives musicale(s) correcte(s)	Copies de l'enregistrement original (reproductions strictes)	La performance musicale, c'est-à-dire l'exécution musicale en direct, singulière (localisée spatio-temporellement)
Condition d'instanciation	Instanciation multiple →Degré suffisant de correspondance, intention de jouer l'œuvre, renvoi à son histoire de production	Instanciation multiple →Duplication exacte de l'enregistrement original, spécification du contexte de production, chaine causal entre la copie et l'œuvre originale	Instance unique, non répétable
Distinction	Œuvre dense/fine Exécution en direct/en studio	Musique de masse/non	Improvisation libre/thématique
Rôle du musicien	Actualisation de l'œuvre	Donner des moyens en vue de la production de l'œuvre	Créateur de l'œuvre
Rôle de l'enregistrement	Témoignage	œuvre proprement dite	Témoignage
Rôle de la partition	Moyen possible pour la transmission des propriétés normatives de l"œuvre	Moyen possible pour la composition de l'œuvre ou pour son exécution (l'exécution est alors une œuvre-exécutée)	Témoignage ou référence pour l'exécution musicale thématique
Exemples	- *Ballade n°1* de Chopin - La *Gwerz*, chant breton traditionnel	- *Desire* de Bob Dylan - *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry	- Improvisation au concert de Bruxelles de novembre 1948 par Django Reinhardt - *Heart Of Gold* chanté par Neil Young sur scène

L'investigation à propos du mode d'existence des œuvres musicales constitue une partie essentielle de toute réflexion ontologique appliquée au domaine de la musique. Pour autant, le problème ontologique n'est pas résolu en entier : reste en effet la question de l'identité des œuvres musicales. Déjà quelques considérations à ce propos se sont tissées au fur et à mesure de ce premier chapitre. Mais il est nécessaire d'examiner cette question avec une attention particulière. Une analyse ontologique complète se doit en effet de préciser le critère d'identité des œuvres musicales. Qu'est-ce qui est déterminant pour leur identité ? Qu'est-ce qui fait qu'une œuvre-interprétation ou une œuvre-enregistrement est la même à travers le temps et ses multiples occurrences ? Qu'est-ce qui contribue à l'identité d'une œuvre-exécutée ? Le critère d'identité d'une œuvre musicale dépend-il de son mode d'existence ? Comme il s'agira de le montrer dans le chapitre suivant, la détermination du critère d'identité pour les œuvres musicales doit prendre en compte le type d'entité considéré : un critère d'identité est fonction de ce qui fait la spécificité de l'entité considérée. Il s'agit de fournir la ou les conditions logiquement nécessaires et suffisantes pour l'identité des œuvres musicales suivant leur mode d'existence général et spécifique.

2. L'identité d'une œuvre musicale

À première vue, distinguer deux œuvres musicales différentes semble chose facile. Soit le *Concerto italien* et *Muskrat Ramble* : pour les différencier, on peut chanter les premières mesures de chaque œuvre, donner leur date de composition (1735 ou 1926), indiquer leur compositeur (J-S. Bach ou Louis Armstrong), préciser les moyens d'exécution (clavier/guitare, piano, saxophone, contrebasse), analyser de manière comparative leur structure, mettre en évidence les différences de signification… Mais peut-on pour autant en conclure que l'identité respective de ces œuvres musicales se réduit à l'un ou l'autre de ces éléments[232] ? À cela on doit répondre par la négative. Du fait que je sois identifiée par un numéro d'étudiant, mon nom S.D, un numéro de compte bancaire, mon ascendance, etc., cela n'implique pas que le critère de mon identité soit un (ou quelques uns) de ces éléments. Les

[232] Les propriétés logiques de la relation d'identité, c'est-à-dire d'une chose à elle-même sont la réflexivité, la symétrie et la transitivité :

1) la réflexivité : (x) (x = x) ;
2) la symétrie : (x) (y) ((x=y) ↔ (y=x)) ;
3) la transitivité : (x (y (z (((x = y) et (y = z)) → (x=z)).

pratiques d'identification d'une œuvre musicale (ou d'une personne) ne déterminent pas le critère d'identité pour une œuvre musicale (ou une personne).

Un critère d'identité, avant d'être un principe épistémologique ou heuristique, est un principe logico-métaphysique : il s'agit de fournir la (les) condition(s) logiquement nécessaire(s) et suffisante(s) pour l'identité du type d'entité considéré. Il doit être informatif et non circulaire. Il ne se confond pas avec une définition : si les critères d'identité peuvent apporter une information sémantique sur les termes sortaux auxquels ils sont reliés, ils ne les spécifient pas complètement ; d'ailleurs, plusieurs termes sortaux peuvent être reliés au même critère d'identité. D'où la question : quel est le critère d'identité des œuvres musicales[233] ? Qu'est-ce qui fait que le *Concerto italien* n'est pas *Muskrat Ramble*, et vice versa ? Peut-on déterminer un seul critère pour l'ensemble des œuvres musicales ou doit-on prendre en compte la différence de fonctionnement des œuvres musicales (œuvre-exécution, œuvre-enregistrement, œuvre-exécutée, etc.). Comment déterminer ce (ou ces) critère(s) d'identité ?

La résolution du problème de l'identité d'une œuvre musicale peut prendre deux voies différentes : soit un critère d'identité est proposé indépendamment de toute considération eu égard au fait que l'objet considéré soit une œuvre musicale ; soit le critère d'identité est établi en fonction du type d'entité envisagé, les œuvres musicales. A partir de cette alternative, il s'agira de se demander quelle option s'avère la plus consistante : un critère transspécifique ou spécifique ? Pouvons-nous et devons-nous résoudre le problème de l'identité d'une œuvre musicale en mettant entre parenthèse le fait que l'objet considéré soit une œuvre musicale ? Ne faut-il pas au contraire prendre en compte la spécificité ontologique des œuvres musicales ?

Ces deux stratégies diffèrent de manière fondamentale. La première, dite constructionniste, prend pour point de départ le problème de l'identité dans son ensemble.

[233] Il peut prendre deus formes : à un ou deux niveaux. Un critère d'identité à un niveau quantifie sur les objets auxquels est attaché un critère d'identité, et se fait en termes d'un biconditionnel. Par exemple, si x et y sont des ensembles, alors x est identique à y si et seulement si x et y ont les même membres. La première partie exprime une relation d'identité simple entre les objets ; la deuxième établit une relation d'équivalence obtenue entre ces objets identifiés. Un critère d'identité à deux niveaux quantifie sur des entités d'un autre type que celui des objets identifiés, et se fait en terme d'un biconditionnel. Ainsi, l'ensemble des Fs est identique à l'ensemble des Gs si et seulement si, tous et seulement les Fs sont des Gs. La première partie exprime une relation d'identité entre ces objets identifiés au moyen de termes fonctionnels reliant les objets aux entités quantifiées ; la deuxième établit une relation d'équivalence obtenue entre ces entités reliées aux objets identifiés (Cf. Lowe, *The Possibility Of Metaphysics*, p.41).

Elle a pour but d'établir des critères d'identité suffisants pour rendre compte de n'importe quel type d'entité, c'est-à-dire des critères d'identité exhaustifs et efficaces. Ainsi, l'analyse du problème de l'identité des œuvres musicales constitue simplement un dispositif permettant de tester la validité des critères d'identité proposés. Le problème de l'identité d'une œuvre musicale n'est pas lié à la nature de l'objet considéré. Ainsi, Goodman cherche à déterminer des critères d'identité pour les œuvres musicales indépendamment de ce qu'elles sont[1]. Dans le cas des œuvres allographiques, le critère d'identité est strictement notationnel. L'identité d'une œuvre musicale, à la condition qu'elle renvoie à un système notationnel, consiste simplement en une identité d'épellation orthographique, c'est-à-dire en une suite discrète de marques. D'où la reproductibilité infinie d'une œuvre musicale notationnelle. Dans le cas des œuvres autographiques, l'identité est assurée par la lignée historique. De là, il s'ensuit la distinction stricte entre l'original et une copie ou une reproduction : même la duplication la plus exacte ne compte pas comme l'œuvre authentique.

Au contraire, la deuxième démarche réaliste conteste la possibilité de déterminer l'identité d'une œuvre musicale sans considérer sa nature. La question de l'identité d'une œuvre musicale n'est en aucun cas similaire à celle de l'identité personnelle par exemple. C'est une réflexion sur le type d'objet considéré – l'œuvre musicale – qui initie la recherche d'un critère d'identité pour les œuvres musicales. Ce dernier est donc fonction de ce qu'est l'entité considérée, sa spécificité. Le critère d'identité d'une œuvre musicale ne peut donc être indifférent au contenu de signification de l'œuvre, à ses propriétés esthétiques, son contexte de production.

En ce sens, Levinson opère une reconception de la distinction des œuvres allographiques et autographiques. La notation ne garantit pas l'identité d'une œuvre notationnelle. La spécification d'une œuvre musicale s'effectue grâce à une conjonction d'éléments (ce ne sont pas des conditions nécessaires ni suffisantes) : une notation, un acte créatif unique historiquement positionné, une instrumentation particulière, un titre, un contenu d'art. Une œuvre est allographique si son identité est partiellement déterminée par une notation et si des duplications directement transcrites peuvent être authentiques. Ainsi, la question de l'identité d'une œuvre musicale s'inscrit nécessairement à l'intérieur d'une problématique particulière : qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?

Le constructionnisme et le réalisme constituent deux solutions opposées au problème de l'identité des œuvres musicales. Ce qui fait la force de la première option, c'est la mise en évidence de procédés efficaces pour déterminer ce en quoi consiste l'identité d'une œuvre ; celle de la deuxième, c'est sa proximité avec le sens commun et la prise en compte du type d'objet considéré. La faiblesse du constructionnisme réside en son indifférence vis-à-vis de ce qui semble essentiel (les propriétés esthétiques d'une œuvre d'art, sa signification, etc.) ; le réalisme est quant à lui confronté à la difficulté de l'indétermination relative de l'identité de l'œuvre d'art, non réduite à son identité numérique[234].

Le but de cette investigation est de contester la première stratégie en faveur de la seconde. La résolution du problème de l'identité d'une œuvre musicale passera donc par la prise en compte des propositions avancées au chapitre précédent à propos du statut ontologique des œuvres musicales. Le critère d'identité proposé sera articulé à la thèse selon laquelle une œuvre musicale est une entité concrète particulière ayant une manière d'être essentielle, celle d'être une œuvre d'art, et un fonctionnement spécifique (œuvre-exécution, œuvre-enregistrement ou œuvre-exécutée…).

2.1. Avons-nous besoin du sens commun ?

L'approche constructionniste est celle selon laquelle le problème de l'identité des œuvres musicales peut (et doit) être résolu indépendamment de toute considération à propos de ce qu'est une œuvre musicale, sa nature et sa spécificité. Il s'agit d'aborder cette question dans un cadre général. Rappelons brièvement le point de départ de l'approche constructionniste telle qu'elle est développée par Goodman : l'analyse porte sur les symboles insérés dans un système constructionnel – notationnel ou non notationnel –, c'est-à-dire un ensemble de marques (particuliers concrets) signifiantes entretenant certaines relations syntaxiques et sémantiques particulières. Quel est le critère d'identité de ces symboles ? Qu'est-ce qui fait qu'un symbole x se distingue d'un autre y, mais qu'il est identique au symbole z ?

[234] La notion d'identité se dédouble en identité numérique – toute chose est identique à elle-même et à aucune autre chose – et identité qualitative.

La distinction logique entre les considérations syntaxiques (analyse du rapport entre les marques) et les considérations sémantiques (analyse du rapport entre la structure syntaxique et un domaine d'interprétation) constitue le schème directeur de la recherche du critères d'identité pour les symboles, critère d'identité indépendant de l'espèce d'objet (œuvre d'art, valise, diagramme…) dont on s'assure l'identité. Les statuts autographique et allographique qui sont mutuellement exclusifs, permettent de décrire de manière exhaustive tous les cas où l'identité d'un symbole est établie. Le statut allographique est accordé si seulement l'identité du symbole est établie syntaxiquement et sémantiquement, et le statut autographique si seulement l'identité du symbole dépend de l'histoire de sa production.

Par exemple, une œuvre musicale se rapportant au système occidental traditionnel d'écriture musicale comme l'*Arabesque n°1* de Debussy, a un critère d'identité purement notationnel : l'identité de l'œuvre est préservée par le respect de sa partition, suite discrète de marques. Une loi de correspondance stricte entre la notation et les répliques correctes de cette notation est assurée. La partition identifie seulement et uniquement telle œuvre musicale : « non seulement une partition doit déterminer de manière unique la classe d'exécutions qui appartiennent à l'œuvre, mais la partition, en tant que classe de copies ou d'inscriptions qui définissent l'œuvre, doit être déterminée de manière unique, étant donnés une exécution et le système notationnel »[235]. Dès lors, le statut de partition exclut toute notation non exécutable – par exemple, une partition qui consisterait en une seule note et qui préciserait un moyen d'exécution ne pouvant pas jouer cette note –, mais aussi d'autres types de notation – les notations mnémoniques indiquant le contour général du mouvement musical, les transcriptions notationnelles des exécutions qui capturent certaines propriétés d'une œuvre, les subtilités d'une exécution et le style personnel de l'exécutant – lesquelles n'ont pas pour fonction d'identifier une œuvre musicale.

La partition doit fournir les instructions suffisantes pour caractériser une œuvre musicale. Autrement dit, son but premier est de spécifier par description les œuvres de manière unique, non équivoque[236]. Les autres fonctions – faciliter la transposition, la lecture, la compréhension – sont secondaires : « toute partition en tant que telle, a pour fonction

[235] Goodman, *Langages de l'art*, p.167.
[236] Pour Goodman, en musique, seules les exécutions et non les inscriptions de la partition comptent comme instances de l'œuvre, à la différence de la littérature (*Problems And Projects*, p.130). L'œuvre musicale n'est pas telle partition, mais la classe des exécutions qui sont en accord avec cette partition.

logiquement antérieure d'identifier une œuvre »[237]. Ainsi, une œuvre musicale ne peut être identifiée à partir d'une partition incomplète – certaines parties constitutives de l'œuvre n'apparaissent pas –, ou ambiguë – il est indéterminé si telle partie est constitutive ou non de l'œuvre ; ou si telle œuvre a telle propriété constitutive ou telle autre. Une partition peut contenir néanmoins certaines indications indéterminées, si celles-ci ne sont pas nécessaires à l'identité de l'œuvre.

C'est en codant de manière précise la signature sémantique distinctive de l'œuvre qu'une notation l'identifie. Rappelons brièvement les cinq caractéristiques syntaxiques et sémantiques d'une notation mises en évidence par Goodman[238] : la disjoncture syntaxique (aucune marque de note ne peut appartenir à plus d'un caractère), la différenciation finie syntaxique (il est possible de décider si telle marque de note appartient ou non à tel caractère), la non ambiguïté sémantique (le rapport de concordance d'une marque de note est invariant), la disjointure sémantique (les classes de concordance de deux marques de note doivent être disjointes), la différenciation finie sémantique (une marque de note n'a pas une multiplicité de classes de concordance). La notation musicale standard, en tant que système notationnel interprétable de manière univoque, assure une loi de correspondance stricte entre une partition et une œuvre musicale : « un système notationnel doit remplir ces exigences afin de satisfaire une fonction essentielle : préserver l'identité de l'œuvre à chaque maillon d'une chaîne acceptable qui va de la partition à l'exécution et de l'exécution à la partition. Un système qui viole ces exigences ne garantira pas que toutes les exécutions ainsi déterminées sont celles de la même œuvre »[239]. On peut donc accorder un statut allographique à la musique notée : son critère d'identité est uniquement notationnel, c'est-à-dire qu'il ne comporte pas d'information causale ou historique, à la différence des œuvres musicales autographiques.

De là, il s'ensuit pour les œuvres musicales allographiques, leur reproductibilité infinie : il existe un critère d'identité assurant la réplication syntaxique des marques. L'idée de contrefaçon perd son sens. En effet, la duplication la plus exacte de l'œuvre compte comme instance de l'œuvre. Il est donc impossible que deux œuvres musicales soient distinctes en ayant la même structure sonore dénotée par une même partition : ce sont deux

[237] Goodman, *Langages de l'art*, p.166.
[238] Voir le chapitre 1.
[239] Goodman, *Esthétique et connaissance*, p.19

répliques l'une de l'autre ; les deux œuvres supposées n'en font réellement qu'une[240]. Par exemple, l'*Ave Maria* de Gounod et le *Prélude n°1* de Bach ne sont qu'une seule et même œuvre. L'attribution du statut allographique à telle œuvre musicale a aussi pour conséquence l'exigence stricte et contre intuitive imposée aux occurrences (exécutions musicales, impressions d'une partition...) : une seule erreur d'orthographe (une fausse note par exemple) met en cause l'identité de l'œuvre. Il suffit donc qu'Elisabeth Leonskaja fasse une fausse note lorsqu'elle interprète la *Sonate pour piano n°2* de Scriabin pour ne pas jouer effectivement cette sonate.

À l'inverse, pour les œuvres musicales autographiques comme les improvisations musicales ou les œuvres transmises à l'aide d'une exécution modèle, le critère d'identité, loin d'être notationnel, est historique : on doit pouvoir garantir une ligne historique continue depuis la production de l'œuvre jusqu'à son identification. L'identité de l'œuvre dépend du fait qu'elle a été produite par telle personne dans des circonstances particulières. Elle est toutefois indépendante de l'identification historique de l'œuvre : elle n'est pas affectée par notre connaissance ou ignorance de cette histoire. Une œuvre musicale est autographique si et seulement si l'identité notationnelle n'est ni nécessaire ni suffisante pour compter comme une instance authentique de l'œuvre : « même la duplication la plus exacte de l'œuvre ne compte pas comme authentique »[241]. Dès lors, une distinction franche entre l'original et une contrefaçon s'établie[242] : une contrefaçon d'une œuvre musicale est un objet supposant faussement avoir l'histoire de la production de l'original.

On peut citer à titre d'exemple, les improvisations au piano par Xavier Busatto lors des expériences dites "ciné-concert". Il s'agit d'accompagner musicalement la projection de chef d'œuvre du muet. Cette musique peut avoir différentes fonctions : mettre en valeur le caractères des personnages, leur relation, leur situation, souligner le rythme du film, éclairer un aspect peu visible ou important, aller à l'encontre apparemment de l'image projetée... Ces œuvres musicales ont le statut d'improvisation en tant qu'elles sont une forme d'expression instantanée. Nulle partition ne dirige cet art de l'accompagnement improvisé de l'écran. Ces improvisations sont donc des œuvres d'art autographiques dont l'identité dépend de l'histoire

[240] Il en est de même pour le cas imaginé par Borges: Pierre Ménard écrit un roman dont le texte est identique à Don Quichotte de Cervantès. Ce que Ménard écrit est simplement une autre inscription du texte. Cf. Elgin & Goodman, *Reconceptions en philosophie*, p.62.
[241] Goodman, *Langages de l'art*, p.147 ; *Problems And Projects*, p.95.
[242] Goodman, *Problems And Projects*, p.95.

de production : par exemple, Xavier Busatto lors de la projection cinématographique de *L'Homme qui rit*, de Paul Léni au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris en 2003. Elles diffèrent ainsi de certaines œuvres musicales notées comme la bande-son du film *L'Aurore* de Murnau écrite par Carl Davis dont l'identité est notationnelle.

En conclusion, l'hypothèse constructionniste a pour mérite d'établir un critère d'identité d'une grande efficacité dans le sens où l'identité d'une œuvre musicale est toujours parfaitement déterminée : soit elle dépend de son histoire de production, soit elle est établie par une notation. Pour autant, cette conception bute sur un obstacle majeur. Elle ne prend pas en compte la spécificité ontologique de la musique, ce qui aboutit à des propositions contre intuitives : l'extension d'une œuvre musicale notée exclut toute exécution musicale comprenant une seule fausse note ; le contexte de production ne contribue pas à l'identité d'une œuvre notée ; l'identité orthographique ne compte pas pour une œuvre autographique ; une œuvre musicale notée ne peut être contrefaite...

Afin d'éviter les conséquences de l'hypothèse constructionniste, il semble nécessaire d'insérer le problème de l'identité des œuvres musicales à l'intérieur de l'analyse du statut ontologique des œuvres musicales[243]. La thèse constructionniste développée par Goodman doit donc être dépassée en vue de résoudre le problème du critère d'identité des œuvres musicales, problème qui reste pour l'instant entier. Toutefois, le fait de ne pas adopter l'approche constructionniste n'invalide en aucune façon les outils conceptuels mis en évidence par Goodman : il est possible de les réutiliser dans un autre contexte, celui d'une ontologie du sens commun.

Libérée du préjugé de la transspécificité du critère d'identité, notre investigation se trouve recentrée autour de la question de l'identité des *œuvres musicales*[244] :

> A. Pour toute œuvre musicale x existant à t_1 et toute autre œuvre musicale y existant aussi à t_1, en vertu de quoi x et y sont deux et non une seule œuvre ?
> B. Pour toute œuvre musicale x, qu'est-ce qui distingue x de toute autre entité dans le monde ?

[243] S.Davies, « The Ontology Of Musical Works And The Authenticity Of Their Performances ».
[244] Elshof, « A Defence Of Moderate Haecceitism ».

Ces interrogations se distinguent du problème épistémique de l'individuation (à propos de notre capacité à reconnaître des œuvres musicales particulières) : comment différencier des œuvres musicales distinctes ? Ce dont il s'agit ici, c'est de déterminer un (ou des) critères d'identité pour les œuvres musicales et non des indicateurs épistémologiques permettant de différencier les œuvres musicales. À partir d'une perspective réaliste [245] par rapport à l'individuation – ce qui fait que deux entités sont des particuliers distincts, c'est une manière d'être spécifique –, se pose le problème suivant : quelles sont les propriétés essentielles d'une œuvre musicale ? Doit-on établir des critères d'identité différents suivant le type d'œuvre musicale considéré ? Peut-on envisager au contraire une analyse commune ?

La résolution du problème de l'identité d'une œuvre musicale est fonction du statut ontologique de l'œuvre musicale. Or, une hypothèse courante est celle selon laquelle ce qui distingue deux œuvres musicales – au sens de donner des conditions suffisamment fermes pour l'unité signée de chaque œuvre musicale –, c'est leur structure sonore : O et O' sont une seule et même œuvre musicale si et seulement si O et O' ont la même structure sonore ; O et O' sont deux œuvres musicales différentes si seulement O et O' n'ont pas la même structure sonore.

Peut-on véritablement réduire les propriétés essentielles d'une œuvre musicale à celles de sa structure sonore ? Ce critère d'identité pour les œuvres musicales est-il suffisant ? Nécessaire ? L'identité d'une œuvre musicale ne repose-t-elle pas sur autre chose ? Savoir si ce critère que constitue la structure sonore est suffisant pour assurer l'identité d'une œuvre, implique de déterminer si oui ou non l'œuvre musicale a pour propriété essentielle et suffisante d'avoir telle structure sonore. Mais qu'est-ce qu'une structure sonore ? Est-ce un tout réductible à ses parties ? Au contraire, une structure sonore ne possèderait-elle pas une réalité à part entière ? Par ailleurs, quel est le mode d'existence d'une structure sonore : est-ce un universel indépendant comme le suppose l'hypothèse platoniste, un universel instancié ou bien un particulier (elle serait alors réductible aux sons qui devraient être considérés eux-mêmes comme des particuliers) ? Répondre à ces questions implique d'une part d'analyser le statut ontologique du son, d'autre part le lien entre les sons comme éléments de telle structure

[245] Cette position se distingue du nominalisme des tropes de Keith Campbell, de l'essentialisme leibnizien d'Alvin Plantiga, et de la thèse des particuliers simples comme individuateurs de Gustav Bergmann. Cf. Moreland, « Issues And Options In Individuation ».

sonore et cette structure sonore elle-même, et enfin, le rapport entre une œuvre musicale et sa structure sonore.

2.2 Musique, structure sonore et sons

Afin de tester la consistance du critère d'identité qu'est la structure sonore, il importe tout d'abord de préciser en lui-même ce critère : qu'est-ce qu'une structure sonore ? Comment rendre compte des relations entre les sons comme parties de la structure sonore et celle-ci ? Est-ce que la structure sonore en tant que tout, doit être considérée comme réelle ou simple collection de sons ? À supposer que la structure sonore soit une entité réelle, est-ce un type abstrait ou bien un individu ?

Deux modèles opposés rendent compte de la relation entre un tout et ses parties, relation principale de n'importe quelle structure[246].

- Selon le premier, la relation des parties au tout est considérée comme une relation d'identité : un tout est identique à ses parties collectives.

- Selon le deuxième, un tout est une structure ; l'identité des parties est déterminée seulement par cette structure.

Si la structure sonore se réduit aux sons, alors il faudrait en conclure que l'*Étude n°3* de Chopin et *Lemon Incest* de Gainsbourg, lesquels sont constitués des mêmes sons, sont une seule et même œuvre (reste alors à préciser le statut ontologique des sons). Par contre, si la structure sonore se caractérise fondamentalement par les multiples formes d'organisation des sons, il faudra alors en déduire que les *Variations Goldberg* jouées par Claudio Arrau et les *Variations Goldberg* jouées par Glenn Gould sont deux œuvres différentes, du fait des différences importantes au niveau de l'organisation rythmique.

[246] Harte, *Plato On Parts And Wholes : The Metaphysics Of Structure*.

Les options ontologiques au sujet de la structure sonore, ne sont donc pas sans conséquence pour la résolution du problème de l'identité des œuvres musicales et par là pour les pratiques musicales multiples (interprètes, critiques, auditeurs…).

2.2.1 Ontologie du son

Le point de départ de cette investigation devra consister en une analyse du statut ontologique des sons constitutifs de la structure sonore. En réponse à la question « Qu'est-ce qu'un son ? », deux analyses distinctes sont souvent avancées : le son est identifié soit à la sensation auditive, c'est-à-dire à l'audition, soit à la vibration d'un corps matériel transmise par une onde élastique. De cette tension découle les difficultés au sujet de la nature des sons : ont-ils le statut de qualités, d'objets ou d'évènements ? Doivent-ils être classés parmi les phénomènes physiques ou non physiques ? Doit-on postuler l'existence des sons ou au contraire ne seraient-ils pas de simples projections de l'esprit ?

L'hypothèse subjectiviste admet l'idée selon laquelle les sons sont dépourvus de toute réalité. Ainsi, aucun son ne peut réellement être attribué à une entité, qu'il s'agisse d'une grenouille, d'une télévision, de ma grand-mère Thérèse ou d'un piano… Cette stratégie anti-réaliste prend appui sur une ontologie restrictive des propriétés : seules les propriétés intrinsèques (ou qualités premières) existent ; or, les sons ont le statut de qualités secondes ; il est donc ontologiquement extravagant d'admettre la réalité des sons. Les sons, en tant que simili-propriétés, s'avèrent finalement être de simples projections subjectives. Mais si les sons n'ont aucune réalité, alors les œuvres musicales en sont elles-mêmes dépourvues (que l'on accepte ou pas le critère d'identité physique). De la subjectivité des sons, il s'ensuit l'évanouissement ontologique, la dématérialisation des œuvres musicales. Afin de sauver la réalité des œuvres musicales, et aussi de donner sens au critère d'identité physique avancé dans le premier chapitre, il importe donc de reconcevoir le statut des sons.

La réfutation de l'hypothèse subjectiviste peut prendre deux chemins différents : d'un côté, on peut contester l'idée selon laquelle seules les propriétés intrinsèques existent et constituer par là, une théorie non subjectiviste des qualités secondes ; d'un autre côté, on peut nier le présupposé suivant lequel les sons ont le statut de qualités. Contre l'hypothèse

subjectiviste, il s'agira de soutenir la réalité des sons. La défense de l'option réaliste s'articulera autour de deux moments. Dans un premier temps, il s'agira de mettre en évidence les insuffisances de l'identification des sons à des qualités secondes, que celles-ci soient considérées comme simili-propriétés ou comme propriétés réelles. La deuxième partie de cette investigation sera consacrée à l'examen critique de l'idée selon laquelle les sons ont le statut d'objet (physique ou non) : les sons font partie de la catégorie des évènements physiques. Cette thèse évènementielle conduira à l'analyse de la nature des évènements. Qu'est-ce qu'un évènement : un universel, un particulier concret ou bien un particulier abstrait ? Quel est le critère d'identité pour un évènement ? Qu'est-ce qui différencie tel évènement des autres ? Quel est le rapport entre les objets et les évènements ? Faut-il accorder la priorité aux premiers ou aux seconds ? Ne peut-on pas plutôt reconnaître ces deux catégories comme des entités de base ?

L'objectif de cette réflexion est double : il s'agit de mettre en évidence la cohérence d'une approche réaliste évènementielle à l'égard des sons – cette option ontologique permet d'éviter la dissolution des œuvres musicales lesquelles ont pour élément constitutif les sons –, et à partir de là, de s'interroger sur le rapport entre les sons et la structure sonore.

Analogie des sons et des couleurs

La thèse selon laquelle les sons sont des qualités et plus particulièrement des qualités secondes est-elle consistante ? Cette thèse se fonde sur l'analogie entre le statut des couleurs et celui des sons. Le choix du paradigme des qualités visibles que sont les couleurs implique la classification des sensibles propres de chaque sens sous la catégorie de la qualité ou de la propriété d'une substance. Cette analogie repose elle-même sur deux propositions. D'une part, les sons tout comme les couleurs, sont référés à une modalité sensitive unique et privilégiée. On peut seulement entendre les sons mais non les voir, les toucher, les goûter, les sentir : les sons constituent les objets propres de la faculté auditive dont le manque implique la surdité. De même, les couleurs sont seulement vues : elles ne peuvent pas être entendues, touchées, goûtées, senties.

D'autre part, une personne sourde acquiert des connaissances par description à propos des sons, mais n'a pas de connaissance par accointance de ces sons. Pareillement, une

personne aveugle connaît par description les couleurs, mais non par accointance. L'accointance est « une relation de connaissance directe avec un objet. Il ne s'agit pas d'un jugement mais d'une présentation : "dire que S a une accointance avec O est essentiellement la même chose que de dire que O est présenté à S" »[247]. Par contre, « un objet est "connu par description" quand nous savons qu'il est le "tel ou tel", c'est-à-dire quand nous savons qu'il existe un objet, et un seul, qui possède une certaine propriété ; et cette appellation implique en général que nous ne connaissons pas cet objet par expérience directe »[248].

Ainsi, du fait de ces deux points communs, on peut en déduire de prime abord que le statut ontologique des couleurs et des sons est identique : les sons, tout comme les couleurs, sont des qualités ; ce ne sont pas des qualités premières mais secondes. Mais qu'entend-on par qualités secondes ? La distinction entre qualités premières et qualités secondes recouvre-t-elle celle entre propriétés réelles et simili-propriétés ? Autrement dit, les qualités secondes sont-elles purement subjectives en tant que simples projections de l'esprit ?

L'idée anti-réaliste selon laquelle les sons comme les couleurs ne sont pas des propriétés réelles des objets repose sur le raisonnement suivant[249] :

(i) Les objets apparaissent comme sonores, colorés, etc.
(ii) Si les qualités secondes sont des propriétés réelles, elles doivent être similaires aux propriétés des objets.
(iii) Or, rien dans les objets physiques ne ressemble aux qualités secondes qui sont perçues.
(iv) De plus, une explication correcte de la manière dont nous percevons des sons, des couleurs, etc. n'implique pas l'appel à des propriétés réelles des corps.
(v) Donc, les qualités secondes, loin d'être des propriétés réelles des objets, sont réductibles aux expériences perceptuelles spécifiques (auditives, visuelles…).

[247] Russell, « Le Réalisme analytique », p.153.
[248] Russell, *Problèmes de philosophie*, p.75
[249] A.H.Goldman, « Red And Right », p.349.

La négation de la réalité des qualités secondes implique une distinction entre deux types de propriété : celles qui qualifient le sujet percevant, et celles qui qualifient la matière. De la dépendance métaphysique des qualités secondes par rapport au sujet percevant découle leur caractère subjectif : si le sujet percevant n'existait pas et s'il ne possédait pas telle et telle propriété, alors les sons, les couleurs, etc. ne seraient pas attribués aux objets. Or, l'existence d'une idée en nous n'implique pas nécessairement l'existence d'une qualité que cette idée exprime. La dimension phénoménale est une propriété de nos manières de percevoir les objets : si Yann entend une porte grincer, il est dans l'état mental d'entendre "grincement" et si Michelle voit que la table est bleue, elle est dans l'état mental de voir "bleument". Les expressions langagières qui engagent en apparence à l'affirmation des qualités secondes comme propriétés des objets peuvent toutes être réduites en des expressions adverbiales. Par conséquent, si les sons sont des qualités secondes et que celles-ci sont subjectives, alors les sons deviennent réductibles aux sensations sonores. Et deux personnes ne pourraient jamais entendre le même son, ni la même œuvre musicale !

Afin d'éviter cette conclusion paradoxale, on peut soutenir une théorie dispositionnelle des qualités secondes :

(i) C'est un trait de notre discours que nous attribuons des qualités secondes aux objets extérieurs.
(ii) Or, cela n'a pas de sens de les attribuer à un état mental subjectif privé du sujet percevant.
(iii) Donc, les qualités secondes sont des dispositions des objets à affecter d'une certaine manière les observateurs.

Par exemple, ce qui fait de cette table une table bleue, c'est la possession d'une disposition à être vue comme bleu par des observateurs normaux dans des conditions standard. De même, ce qui fait qu'une porte grince, c'est la possession d'une propriété dispositionnelle à être entendue comme grinçante par des auditeurs appropriés. Ainsi, la propriété d'être de telle couleur ou celle d'avoir tel son, sont des propriétés réelles bien que relationnelles.

En ce sens, Locke affirme qu'on doit « distinguer dans le corps deux sortes de qualités. Premièrement, celles qui sont entièrement inséparables du corps, en quelque état

qu'il soit, de sorte qu'il les conserve toujours (…). Ces qualités dis-je, sont de telle nature que nos sens les trouvent toujours dans chaque partie de matière qui est assez grosse pour être aperçue. (…) Chaque partie a toujours de l'étendue, de la solidité, une certaine figure et de la mobilité. (…) Les qualités du corps qui n'en peuvent être séparées, je les nomme qualités originales et premières (…). Il y a en second lieu, des qualités qui dans le corps ne sont effectivement autre chose que la puissance de produire diverses sensations en nous par le moyen de leurs premières qualités, c'est-à-dire par la grosseur, figure, contexture et mouvement de leurs parties insensibles, comme sont les couleurs, les sons, les goûts, etc. Je donne à ces qualités le nom de qualités secondes »[250].

Par conséquent, si certaines qualités sont propres aux corps, d'autres leur sont attribuées par nous étant donné l'action des qualités intrinsèques de ces corps sur nous. Les qualités propres ou premières des corps, comme la solidité, l'extension, la figure, la mobilité, la texture, la situation, sont des « qualités que nos sens perçoivent en chaque particule de matière assez volumineuse pour être perçue, et qu'aucune expérience en pensée ne peut permettre à l'esprit de séparer d'une particule de matière imperceptible »[251]. Les qualités comme les couleurs, les sons, les saveurs, sont dites secondes, du fait qu'elles dépendent des qualités premières des corpuscules imperceptibles constitutifs de l'objet.

L'enjeu d'une théorie réaliste des qualités secondes consiste à proposer une définition alternative de ce qu'est une propriété réelle, en tant qu'on ne peut se suffire de l'idée générale selon laquelle une propriété réelle est intrinsèque. La dépendance des qualités secondes par rapport aux observateurs humains n'implique pas le caractère privé des qualités secondes. Deux conceptions alternatives rendent compte du caractère réel et relationnel des qualités phénoménales : soit on admet qu'elles existent indépendamment de la perception humaine, bien qu'elles soient dépendantes épistémologiquement des être humains ; soit on affirme la dépendance existentielle des qualités phénoménales par rapport à la perception humaine, cette dépendance n'impliquant ni la subjectivité ni le caractère mental des qualités phénoménales[252]. Dans les deux cas, l'hypothèse de faire reposer notre compréhension des termes de qualités secondes sur des échantillons non partageables – nos expériences privées – est incohérente : la correction de l'usage du prédicat de couleur "bleu" ou du prédicat sonore

[250] Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, p.89.
[251] Forest, « Identité et relation », p.469.
[252] Casati & Dokic, *La Philosophie du son*, p.175-177.

"grincer" ne repose pas sur un emploi privé. Les qualités dites secondes sont des propriétés relationnelles, mais objectives : elles sont relatives aux circonstances de perception, mais sont toutefois saisissables par plusieurs observateurs à la fois[253].

Le développement d'une conception philosophique plausible des qualités secondes ne conduit pourtant pas à accepter l'idée selon laquelle les sons appartiennent à cette catégorie. Les sons ne peuvent avoir le statut de qualité, et encore moins celui de qualité seconde. Les objets n'ont pas des sons de la même manière qu'ils ont des couleurs : les objets émettent des sons. Les sons ne peuvent donc être réduits à de simples audibilia. L'existence d'un son ne dépend pas du fait d'être entendu ; l'audibilité n'est pas essentielle aux sons. Mais si les sons n'appartiennent pas à la catégorie des qualités, quel statut ontologique ont-ils ? Quelle est leur nature, leur mode d'existence ? De manière intuitive, la négation de la conception des sons comme des qualités implique l'affirmation suivante : les sons ont le statut d'objet. Ce sont des entités substantielles indépendantes. La thèse substantialiste des sons tire son évidence de l'idée d'un son entendu sans une cause identifiable : celui qui perçoit un son n'a pas à identifier sa cause afin de l'entendre[254]. Autrement dit, les sons constitueraient l'objet complet de l'attention auditive.

Les sons sont-ils des objets ?

La théorie des sons-objets peut être défendue de deux manières différentes : selon l'option physicaliste classique, les sons sont des ondes sonores dans le milieu environnant, c'est-à-dire des perturbations qui séparent le sujet de l'objet résonnant ; selon l'option non physicaliste, les sons ont le statut d'objets matériels qui ne font pas strictement partie de l'ordre physique, et qui ont la réalité d'un phénomène bien fondé. La conception non physicaliste selon laquelle les sons ne sont pas des objets physiques est présentée par Scruton[255] : on peut conférer aux sons la réalité d'un phénomène bien fondé[256]. Le phénomène, c'est l'apparaître de quelque chose qui n'existe que pour un sujet. Mais le

[253] Beaucoup d'autres propriétés sont à la fois réelles et relationnelles, comme celle d'être comestible ou celle d'être pesant. La comestibilité de quelque chose est relative à l'existence corrélative des appareils digestifs humains en état de fonctionnement, et capables ou non de consommer cette chose. De même, le poids d'une entité est relatif à l'existence des forces d'attractions s'exerçant sur l'entité en question.
[254] Cette idée de la séparation possible du son et de sa cause est explicitée par Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux*.
[255] Scruton, *The Æsthetics Of Music*, chap.1.
[256] Ce terme est un emprunt au vocabulaire de Leibniz.

phénomène bien fondé représente quelque chose du réel : il est la réalité qui répond à une perception. Le modèle du phénomène bien fondé chez Leibniz est l'arc-en-ciel : il exprime une réalité physique (optique) et non une hallucination collective. Le phénomène se distingue du songe par sa cohérence avec les autres phénomènes. C'est un être par agrégation. L'arc-en-ciel est un agrégat de gouttes qui jointes ensemble, produisent les couleurs que nous percevons. De même que l'arc-en-ciel, les sons sont des objets ayant une réalité phénoménale. Il faut distinguer dans la catégorie des objets, deux types d'entité : les objets concrets physiques et les objets concrets non physiques (phénomènes bien fondés).

Les sons, s'ils ont le statut de phénomènes bien fondés, ne peuvent être de simples qualités d'objets : les objets n'ont pas des sons, mais tout au plus, émettent des sons. Les sons ne sont pas prédiqués d'autre chose, mais sont eux-mêmes porteurs de propriétés auditives. L'existence indépendante des sons n'inclut pourtant pas leur réalité physique : la réalité objective des sons est à la fois intrinsèque et phénoménale. La conception du son comme réalité phénoménale prend appui sur la possibilité de séparer le son de sa cause : « même si chaque son doit avoir une cause, il ne s'ensuit pas qu'il doit aussi être émis par sa cause, ou qu'il doit être compris comme le son *de* cette cause »[257]. Du détachement du son et de sa cause physique, il résulte que seuls les sons constituent l'objet unique et complet de l'attention auditive. Le son est entendu en dehors du monde physique quotidien ; c'est en ce sens un objet second en tant que le son existe uniquement pour l'audition.

La reconnaissance d'une réalité phénoménale relativement aux sons suffit pour l'intérêt esthétique porté aux sons : « un intérêt esthétique par rapport aux sons n'a pas besoin d'attribuer aux sons plus que (…) la réalité d'un phénomène bien fondé, d'un objet *matériel* (comme opposé à *intentionnel*) qui n'est pas strictement une partie de l'ordre physique »[258]. Les sons sont des objets matériels n'appartenant pas véritablement au domaine physique. De là, il s'ensuit une certaine indétermination du point de vue des conditions d'identité des sons : leur individuation varie selon nos intérêts.

Les sons en tant qu'objets secondaires ou phénomènes bien fondés, ont le statut d'évènements "purs". Un événement pur a deux caractéristiques : aucune substance individuelle n'y participe et il est l'objet individuel de notre perception. Bien que le son

[257] Scruton, *The Æsthetics Of Music*, p.2.
[258] Scruton, *The Æsthetics Of Music*, p.5.

entendu soit produit par quelque chose, ce qui fait l'objet de l'attention dans l'audition, c'est uniquement le son. La cause productrice du son n'est donc pas l'objet intentionnel de l'audition ; les sons constituent les objets de l'audition, objets qui manquent à ceux ne possédant pas cette modalité sensitive spécifique.

Cependant, comment rendre compte de l'objectivité des sons dans la mesure où l'espace, caractéristique essentielle des objets physiques, est reconnu comme une condition de l'objectivité ? À ce problème, Scruton répond que la quasi-objectivité des sons provient de leur quasi-spatialité : les métaphores spatiales lesquelles imprègnent notre expérience sonore, et aussi musicale, amènent à considérer les sons en termes spatiaux. La perception imaginative des sons conduit à donner un aperçu d'un espace acoustique, lequel est associé à une causalité virtuelle des tons entre eux : cet espace ne correspond pas à un espace physique, cette causalité à la causalité physique. L'exercice de l'imagination et le transfert de concepts à une autre sphère permettraient donc de sauver la réalité des sons.

On peut néanmoins douter de la solidité d'une telle réponse : les métaphores spatiales, si elles donnent l'apparence d'une réalité pour les sons, ne permettent pas en tous cas d'établir réellement leur objectivité. Ainsi, la difficulté principale de cette conception non physicaliste vient du statut très problématique des sons. Ils ont en effet une réalité bien mystérieuse : ils sont considérés tantôt comme objets matériels n'appartenant pas à l'ordre physique, tantôt comme phénomènes bien fondés, tantôt comme objets secondaires, et enfin comme évènements purs. Mais n'est-ce pas paradoxal de parler d'un objet *matériel* et *non physique* ? Ce statut hybride n'est-il tout simplement pas contradictoire ? Et qu'est-ce exactement qu'un phénomène bien fondé ? Accorder ce statut aux sons revient à mettre en doute leur réalité et par là celle des œuvres musicales. D'ailleurs, parler d'objet *secondaire*, c'est reprendre la distinction courante entre qualités premières et secondaires (au sens de propriétés réelles et simili-propriétés) et l'appliquer aux objets : les objets secondaires, à la différence des objets "premiers", seraient réductibles aux expériences des sujets percevants.

Une manière de sauver l'idée selon laquelle les sons ont le statut d'objet tout en évitant les contradictions de l'option non physicaliste, est d'affirmer la thèse physicaliste classique : les sons appartiennent à la catégorie des objets physiques – objet matériel,

localisable dans l'espace et dans le temps, obéissant aux lois physiques[259]. Les sons n'ont pas le statut de qualité, ni celui de phénomène bien fondé : ce sont des ondes sonores dans un milieu comprenant un objet résonnant et un auditeur. Les sons sont des oscillations dans le spectre des fréquences comprises entre 16 Hz et 20 Hz[260], fréquences auxquelles l'oreille humaine est sensible. Les sons doivent donc être perceptibles pour l'ouïe : ce sont des "audibilia". Par conséquent, un ultrason – vibration sonore de fréquence supérieure à 20000 Hz qui n'est pas perceptible à l'oreille humaine – n'est pas un son.

Le son constitue un objet à part entière et reçoit par là une certaine autonomie vis-à-vis de l'objet résonnant. Le son, loin d'être le son d'un objet ou d'un groupe d'objets, est plutôt un *son-objet*. Aussi, les objets résonnants ou objets sonores se distinguent des sons-objets. Les sons, en tant qu'objets physiques, ne sont ni des entités abstraites – non localisées dans le temps et l'espace –, ni des entités mentales – localisées seulement dans le temps (d'après l'interprétation cartésienne). La caractérisation des objets physiques par l'occupation d'une portion d'espace et de temps ne suffit pourtant pas à les déterminer : il est nécessaire d'expliciter la manière dont un objet physique occupe l'espace et le temps[261]. La localisation d'un objet physique est unique – une table particulière ne peut pas être dans deux lieux différents à un moment donné –, complète et exclusive – une région spatio-temporelle occupée par un objet ne peut être occupée par un autre objet. Par contre, la persistance dans le temps ne constitue pas un trait nécessaire des objets physiques : un objet momentané est concevable[262].

Deux arguments peuvent être allégués en faveur de cette conception. D'un côté, on constate que lorsque l'intensité différente de deux sons est difficilement discernable, les ondes sonores correspondantes se révèlent renvoyer à la même intensité. De là, il s'ensuit l'identification des sons aux perturbations du milieu : les deux entités ont la même propriété. Cet argument peut néanmoins être contesté. Si de ce point de vue, les sons et ondes sonores partagent une même propriété, il n'en reste pas moins qu'ils ne partagent pas l'ensemble de leurs propriétés. Par exemple, un son ayant une intensité forte entendu à une certaine distance, conserve son intensité, alors que l'amplitude des ondes sonores correspondantes diminue.

[259] Blauert, *Spatial Hearing*.
[260] Le Hz est l'unité de mesure dénombrant les évènements par seconde.
[261] Quinton, « Objects And Events ».
[262] Par exemple, un château de cartes construit laborieusement, s'effondre au moment de sa constitution finale.

D'un autre côté, l'interprétation de l'expérience d'un diapason vibrant dans une cloche remplie et vidée de son air par intermittence révèle la coïncidence de la présence du son avec celle de l'air. Cette interprétation est cependant inconsistante. En effet, on peut, d'une part, contester la réduction du son à son caractère audible, et d'autre part, nier la présence d'un son par intermittence. De même que la possession d'une couleur par un objet ne dépend pas de la présence ou de l'absence de la lumière, la présence du son ne dépend pas de celle de l'air (bien que son caractère audible en dépende).

Par ailleurs, le statut métaphysique des ondes sonores pose problème. Les sons possèdent en effet, un aspect dynamique constitutif, ce qui conduit à les considérer comme des évènements. Or, les ondes sonores ne peuvent avoir le statut d'évènement : différents segments spatio-temporels de l'onde sont localisés à des endroits différents en des temps différents. Ainsi, les ondes sonores ne peuvent être identifiées aux sons. Elles constituent plutôt un milieu pour la transmission de l'information concernant le son.

Les évènements sonores

Cette idée est développée par la thèse physicaliste évènementielle : les sons ont le statut d'évènement physique. Cette hypothèse rectifie la deuxième conception tout en la conservant en partie. L'identité entre les sons et les ondes sonores n'est pas affirmée, mais les sons restent des objets de la science des vibrations mécaniques[263]. Il faut pour cela, « réviser le rôle des ondes sonores dans la perception auditive »[264].

Le rapport entre la couleur et la lumière est analogue au rapport entre le son et les ondes sonores. De même que la lumière sert à transmettre une information à propos des couleurs de l'objet, de même les ondes sonores constituent un milieu informationnel pour les sons. D'où l'équation :

[263] Pour définir un son, deux paramètres sont requis : la période ou temps au bout duquel ils se répètent identiques à eux-mêmes, désignée par T, exprimée en secondes – son inverse est la fréquence qui s'exprime en Hertz ; l'amplitude ou grandeur énergétique. Les ondes sonores, qui constituent le milieu informationnel pour les sons sont comparées à une perturbation infinitésimale d'un fluide se propageant : la propagation des vibrations se fait de proche en proche, d'une molécule d'air à l'autre. Cf. Zananiri, *Musique et physique*.
[264] Casati & Dokic, *La Philosophie du son*, p.60.

« Couleur : lumière = Son : onde sonore »[265].

Il ne s'agit pas de nier l'existence des ondes sonores, ni leur rôle relativement à la perception auditive, mais simplement de reconcevoir le rapport entre les sons et les ondes, lequel n'est pas un rapport d'identité. Les ondes sonores, considérées comme un milieu informationnel, possèdent deux traits caractéristiques :

1. La transparence causale relative : les milieux, en tant que véhicule d'interactions causales, ne sont que très peu affectées par celles-ci ;
2. La transparence cognitive : les ondes sonores ne sont pas accessibles cognitivement, c'est-à-dire entendues.

Les sons doivent être considérés comme des évènements vibratoires intéressant un objet. La présence d'un son révèle que quelque chose se passe : un événement associé étroitement à l'objet producteur résonnant. D'ailleurs, la considération du langage des faits sonores montre l'emploi de constructions linguistiques comportant une quantification sur des évènements. Considérons les propositions particulières suivantes :

(1) « Les cloches sonnent ».
(1') ∃x (sonnerie (e) & acteur (les cloches, e)) = « Il y a un événement, celui de sonner dont les cloches sont l'acteur ». La forme logique de (1) implique une quantification sur les évènements.

(2) « Les cloches sonnent à minuit ».
(2') ∃x (sonnerie (e) & acteur (les cloches, e) & circonstance temporelle (minuit, e)) = « Il y a un évènement, celui de sonner dont les cloches sont l'acteur, et qui est apparu à minuit ». L'expression adverbiale « à minuit » est une prédication simple de l'événement[266].

[265] Casati & Dokic, *La Philosophie du son*, p.60.
[266] Cette formalisation des verbes d'action est mise en place par Davidson dans « The Logical Form Of Action Sentences ».

Les sons, en tant qu'évènements, se rapportent à la région spatiale occupée par l'objet résonnant : ce sont les perturbations sonores dans l'objet ; les sons ne se déplacent pas de l'objet au sujet percevant. Cette identification des sons aux perturbations sonores est d'ailleurs confirmée par l'absence de variation d'intensité à la fois des perturbations et des sons (à la différence des ondes sonores dans le milieu). Ainsi, les "sons-évènements" ne sont pas des qualités. Ils ne sont pas non plus des objets phénoménaux, mais ils peuvent avoir des qualités phénoménales (timbre, dureté, finesse…). Ces qualités phénoménales ne sont pas des qualités essentielles du son. Elles sont seulement accessibles du point de vue de l'expérience auditive.

Admettre l'appartenance des sons à la catégorie des évènements, requiert une analyse détaillée de la nature des évènements, c'est-à-dire de leur condition d'existence[267] : qu'est-ce qu'un événement ? A-t-il des constituants, et si oui, comment est-il relié à ceux-ci ? Quel rapport un événement entretient-il avec l'espace et le temps ? Comment qualifier les relations entre un événement et un objet ?

Plusieurs théories en réponse au problème de la nature des évènements, sont possibles[268] :

1. Une théorie abstraite des évènements : les évènements, en tant qu'objets d'attitudes propositionnelles, sont assimilés aux propositions. Un événement est une espèce d'état de chose. Deux évènements sont identiques si et seulement s'ils sont les objets de la même attitude propositionnelle. Cette conception, défendue notamment par Chisholm[269], implique que les évènements sont des universaux ou abstraits répétables : abstrait au sens où plus d'un événement peut apparaître simultanément dans le même lieu – les évènements ne peuvent avoir une localisation spatiale –, et répétable étant donné qu'un événement est capable de

[267] Il est possible de rejeter l'existence des évènements. Sellars dans « Action and events », propose ainsi de favoriser l'assimilation des verbes d'action à un nominal : la proposition « que César a traversé le Rubicon » est réduite à « la traversée de César du Rubicon ». L'élimination des évènements comme entité amène une simplification de l'ontologie. Les termes qui semblent référer à des évènements sont des fictions logiques, des symboles pouvant être réduits. Contre cette théorie éliminativiste radicale, plusieurs arguments en faveur de l'existence des évènements peuvent être avancés : la forme logique des descriptions d'action (les actions sont des occurrences d'évènement), les explications causales, le problème du corps et de l'esprit, la logique de la modification adverbiale, tous se discutent en termes d'évènements (Cf. Davidson, « The individuation of events »).

[268] Casati & Varzi, *Events* ; Laurence & MacDonald, *Contemporary Readings In The Foundations Of Metaphysics*.

[269] Chisholm, « Events And Propositions ».

récurrence, c'est-à-dire apparaît à t et aussi à t'. Les évènements appartiennent donc à la catégorie des types éternels.

Or, même si on accepte des évènements comme types éternels, il reste nécessaire d'admettre des évènements non répétables, particuliers. De même que la récurrence du type-chaise implique l'existence de chaises individuelles, la récurrence d'un type-événement (courir) implique l'existence d'évènements particuliers (que Pauline court à midi le long du fleuve). En outre, l'idée des évènements comme universaux abstraits est incompatible avec l'idée selon laquelle les évènements sont des changements que les objets expérimentent lorsqu'ils se modifient.

2. Une théorie concrète des évènements : un événement est un particulier concret, en tant que portion d'espace-temps. Au plus, un seul événement peut apparaître à un lieu et temps donné. De là, il s'ensuit d'une part, que les évènements et les objets physiques appartiennent à une seule catégorie : « les objets physiques ne sont pas à distinguer des évènements (…). Chacun comprend simplement le contenu (…) d'une certaine portion d'espace-temps »[270]. D'autre part, deux évènements distincts ne peuvent occuper la même région spatio-temporelle, puisque celle-ci constitue le critère d'identité des évènements.

Cette théorie est explicitée par Quine[271] : la considération d'un objet physique au sens large comme contenu matériel d'une portion d'espace-temps, implique l'identification des évènements aux objets. Les évènements sont des particuliers concrets, c'est-à-dire des entités non répétables qui remplissent complètement l'espace qu'ils occupent. Ainsi, si une sphère simultanément tourne sur elle-même et change de couleur, ce changement de mouvement et de couleur est le même événement.

Cette conception permet de résoudre facilement le problème de l'individuation des évènements : le critère d'identité d'un événement est équivalent au critère d'identité des objets physiques, la co-extension spatio-temporelle. Toutefois, cette théorie a pour difficulté principale de ne pas rendre compte de la différence entre l'entité physique – Bertrand Guillermic – et l'événement – que Bertrand Guillermic vit – individués par les mêmes localisations spatio-temporelles.

[270] Quine, *Le Mot et la chose*, p.170.
[271] Quine, « Evènements et réificiation ».

3. Une théorie modérée des évènements : un événement, tout comme un fait, est l'exemplification d'une propriété P par une substance S à un moment donné t[272]. Les évènements sont considérés comme des particuliers abstraits : particuliers, car aucun événement ne peut apparaître entièrement dans plus d'un lien au même moment, et abstrait étant donné que plusieurs évènements peuvent apparaître dans le même lieu au même moment. La localisation spatio-temporelle d'un événement est déterminée par la localisation de l'objet correspondant.

Un événement est une structure complexe consistant en une substance (l'objet constitutif de l'événement), une propriété qu'il exemplifie, et un moment, d'où la notation canonique d'un événement : [x, P, t]. Un événement [x, P, t] existe seulement quand une substance x a une propriété P au moment t. Les évènements sont ainsi, des particuliers liés intimement aux objets sans être identiques à eux. L'expression « l'exemplification de P par S à t » pour décrire un événement peut être considérée de deux manières différentes : soit, comme le fait Kim, en tant que description complète de l'événement – il faudra donc distinguer cet événement de tout autre – ; soit, comme le fait Bennett[273], en tant que description partielle de l'événement.

Si les évènements sont des particuliers, alors l'occurrence dans le même lieu et temps constitue une condition nécessaire pour l'identité d'un événement. Mais cette identité spatio-temporelle est-elle une condition suffisante pour l'individuation des évènements ? Non, car différents évènements peuvent occuper la même région spatio-temporelle : la rotation de la sphère et son changement de couleur. D'ailleurs, l'identité des causes et des effets – deux évènements sont identiques si et seulement s'ils ont les mêmes causes et les mêmes effets[274] – ne constitue pas non plus un critère d'individuation suffisant du fait de sa circularité : les causes et les effets sont eux-mêmes des évènements.

Considérons un autre critère d'identité embrassant celui de l'identité spatio-temporelle : l'identité des éléments constitutifs. Un événement A et un événement B sont le même événement si et seulement si leurs constituants sont les mêmes[275]. Pour tout événement

[272] Kim, « Events As Property Exemplifications ».
[273] Bennett, « What Events Are ».
[274] Quand A et B sont des évènements, (A=B ssi ((C) (C a causé A ↔ C a causé B) et (D) (A a causé D ↔ B a causé D))).
[275] Ce critère d'individuation "à grille fine" est soutenu par Kim dans « Events As Property Exemplifications ».

particulier A et tout événement particulier B, quand A est l'exemplification de M par x à t et B est l'exemplification de N par y à t', A = B si et seulement si, x = y, M = N et t = t'.

Cette conception de l'individuation des évènements requiert deux autres critères, un pour distinguer entre les propriétés constitutives et non constitutives des évènements, et un autre pour rendre compte de l'identité des propriétés. Un tel critère d'individuation conduit à admettre un nouvel évènement pour toute modification de propriété d'un agent au même moment t : le coup de poignard de Brutus à César à t se distingue du meurtre de César par Brutus à t.

Lombard, afin de mettre en évidence l'aspect dynamique des évènements, et par là, de prendre au sérieux, la distinction entre les faits (c'est-à-dire les états de choses réalisés) et les évènements[276], apporte quelque modification à ce critère d'identité. Un événement, loin d'être seulement l'exemplification d'une propriété, se définit comme l'action d'exemplifier une propriété dynamique, c'est-à-dire une propriété dont l'action d'exemplifier implique un changement (transition d'une propriété possédée à une autre propriété, ces propriétés appartenant à une même classe ou un même espace-qualité). Ainsi, un événement A et un événement B sont le même événement si et seulement si, A et B sont des mouvements simultanés par le même objet à travers les mêmes parties du même espace-qualité.

Ce critère d'identité – dans sa version basique (Kim) ou modifiée (Lombard) – a pour conséquence une hiérarchisation des catégories de substance et d'évènements : les substances sont premières et les évènements dérivés. Or, cette conclusion peut être récusée : certains évènements, par exemple un flash lumineux, peuvent être identifiés sans référence à un objet physique. Le problème de l'individuation des évènements aboutit donc à celui du rapport entre les deux catégories de particuliers que sont les objets et les évènements. Faut-il accorder la priorité aux objets ou aux évènements ? Ou bien faut-il les reconnaître tous les deux comme des entités de base ?

Si on applique ce problème aux sons en tant qu'évènements, la question devient : le son-évènement peut-il s'affranchir entièrement de l'objet résonnant ou en est-il encore

[276] Les nominatifs parfaits comme « l'éruption du Vésuve », impliquant ontologiquement des évènements, se distinguent des nominatifs imparfaits comme « le fait que le Vésuve fasse irruption » lesquels réfèrent à des faits. Cf. Vendler, « Facts And Events », p.122-146.

dépendant, quoique d'une autre manière que la dépendance qui unit une qualité (comme la couleur) à son objet ? Quatre types de dépendance peuvent être distingués :

1. La dépendance linguistique : la référence à une entité x dépend de la référence à une autre entité y,
2. La dépendance épistémologique : on peut connaître x seulement en connaissant y,
3. La dépendance conceptuelle : la possession du concept sous lequel x tombe dépend de la possession du concept sous lequel y tombe,
4. La dépendance métaphysique : l'existence de x dépend de l'existence de y.

La dépendance métaphysique des évènements par rapport aux objets matériels peut être inférée soit à partir de leur dépendance linguistique, soit à partir de leur dépendance épistémologique, cette inférence pouvant néanmoins être contestée[277]. La question de la dépendance métaphysique du son-événement par rapport à l'objet résonnant pose celle du contenu spatial de l'audition (du fait que l'espace est reconnu comme une condition de l'objectivité) : alors que le son-événement n'est pas étendu dans l'espace, il est perçu comme se rapportant à un objet résonnant possédant des parties spatiales. La spatialité des évènements sonores dérive de celle des objets impliqués, de même que les objets dérivent leur caractéristique temporelle à partir des évènements qu'ils impliquent. La dépendance ontologique de l'expérience d'entités temporelles relativement à la possibilité de rencontrer dans l'action les objets producteurs des sons perçus repose sur trois prémisses :

> « (i) une expérience est concevable comme ayant un contenu objectif seulement si elle est concevable comme ayant un contenu spatial ; (ii) une expérience spatiale est une expérience orientée ; et enfin (iii) l'idée d'une entité temporelle localisée dans l'espace présuppose l'idée d'une entité non-temporelle qui occupe l'espace »[278].

[277] « Même dans les cas où les évènements sont logiquement dépendants des substances pour leur occurrence et identité, leur réalité n'est en aucune façon diminuée par une telle dépendance. Si les substances sont en ce sens, généralement plus basiques que les évènements, il ne s'ensuit pas qu'il n'y a pas réellement des évènements, ni que les évènements sont des fictions » Hacker, « Events, Ontology And Grammar », p.481.
[278] Dokic, « De l'objectivité à l'espace : L'intentionnalité de la perception », p.50.

Reconnaître cette dépendance du son à l'égard de l'objet résonnant a des conséquences esthétiques importantes quant à l'identité d'une œuvre musicale : celle-ci est fonction, au moins en partie, des moyens d'exécution de la structure sonore comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Considérons pour finir, les options philosophiques relatives au problème métaphysique des sons-évènements :

Tableau n°2 : Statut ontologique des évènements

Problème	**Réponses possibles**	**Auteur Philosophique**					
		Sellars	Chisholm	Davidson	Quine	Kim	Lombard
L'existence des évènements	* Théorie non évènementiste	Oui	Non	Non	Non	Non	Non
	* Théorie évènementiste	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui
La nature des évènements	* Universaux	—	Oui	Non	Non	Non	Non
	* Particuliers concrets	—	Non	Oui	Oui	Non	Non
	* Particuliers abstraits	—	Non	Non	Non	Oui	Oui
Le critère d'identité	* Identité propositionnelle	—	Oui	Non	Non	Non	Non
	* Identité spatio-temporelle	—	Non	Non	Oui	Non	Non
	* Identité des causes et effets	—	Non	Oui	Non	Non	Non
	* Identité des constituants	—	Non	Non	Non	Oui	Oui

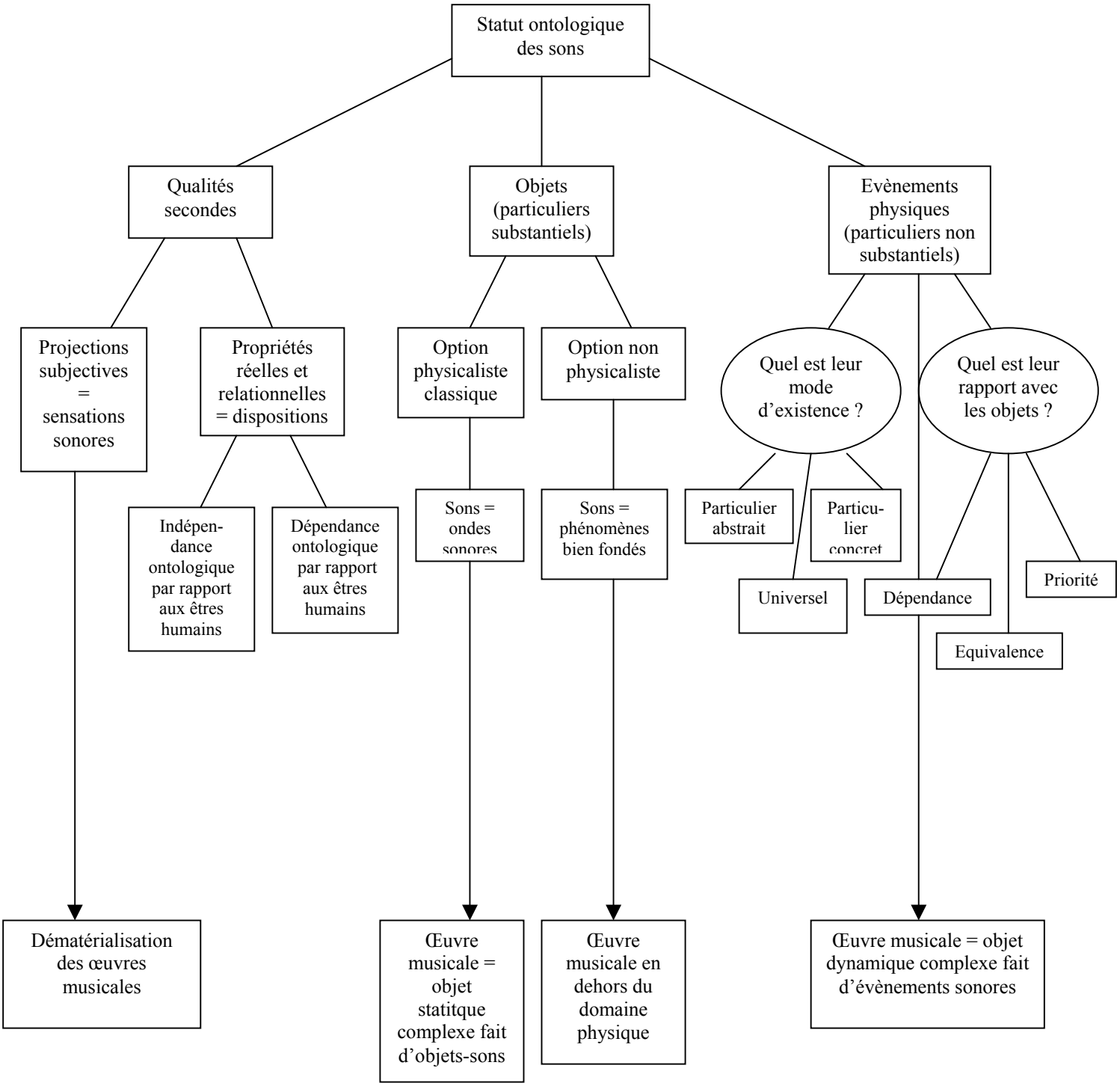
Conclusion

À la question « Quelle est la nature des sons en tant qu'élément constitutif (et peut-être critère d'identité) d'une œuvre musicale ? », trois réponses ont été envisagées. Selon une première option, les sons appartiennent à la catégorie des qualités secondes lesquelles peuvent être considérées soit comme des propriétés subjectives et donc dépourvues de réalité, soit comme des propriétés dispositionnelles réductibles ou non aux propriétés de base. Selon la deuxième option, les sons ont le statut d'objet matériel, soit non physique en tant que phénomène bien fondé, soit physique car identifié aux ondes sonores. Selon la dernière option, les sons révèlent un aspect dynamique irréductible. Ce sont des évènements rapportés aux entités productrices de son.

La stratégie défendue ici a tenté de dépasser l'assimilation courante des sons à la catégorie des qualités secondes ou à celles des objets, afin de rendre compte de leur nature évènementielle. Un son-évènement consiste en l'exemplification (ou action d'exemplifier) d'une propriété par une substance S à un moment t. En tant qu'évènement, le son dépend de l'objet résonnant lequel possède une priorité ontologique eu égard au son. Les sons, loin d'être des projections subjectives de la part de l'auditeur, ne peuvent être réduits aux sensations auditives.

Cette théorie réaliste et évènementielle des sons a plusieurs avantages : elle évite les incohérences et difficultés majeures des options concurrentes (réduction du son aux sensations privées, statut hybride et contradictoire du phénomène bien fondé, réification erronée des sons) ; elle met en évidence le caractère dynamique et temporel de la musique ; elle empêche "l'évanouissement ontologique" des œuvres musicales lesquelles ont pour élément constitutif des sons. Un schéma des différentes options envisagées permettra de conclure cette réflexion ontologique sur le son.

Schéma D : Statut ontologique des sons



Le statut ontologique des sons clarifié, il est possible maintenant de traiter le problème de la nature d'une structure sonore : est-elle réductible aux sons qui la constituent ou non ? Si oui, alors qu'est-ce que cela implique pour l'identité des œuvres musicales ? Si non, comment caractériser le rapport entre une structure sonore et les sons ?

2.2.2 Qu'est-ce qu'une structure sonore ?

Partie et tout

Les sons, évènements sonores physiques rapportés à un (ou des) objet(s) résonnant(s), constituent une structure sonore : tel son, puis tel son, puis tel son… Mais une structure sonore est-elle autre chose que ses sons ou au contraire se réduit-elle à eux ? Autrement dit, quel est le rapport entre une structure sonore et les sons : un rapport de constitution ou d'identité ? N'est-ce pas une erreur de distinguer le rapport de constitution d'avec celui de l'identité ? Ce qui est constitué par x n'est-il pas identique à x ? Comme cela a déjà été dit précédemment, deux modèles contradictoires à propos de la relation entre une structure et ses composants, c'est-à-dire un tout et ses parties, sont possibles : soit le tout est identique à ses parties ; soit le tout est qualitativement distinct de ses parties. L'enjeu est de taille : à supposer que le critère d'une œuvre musicale soit sa structure sonore et que la structure sonore se réduise aux sons qui la constituent, alors O et O' sont une seule et même œuvre si et seulement si O et O' sont constituées des mêmes sons.

Considérons tout d'abord, la théorie méréologique de la composition qui soutient le premier modèle[279]. Elle repose sur trois axiomes principaux :

1. L'axiome de transitivité : si x est une partie de quelque partie de y, alors x est une partie de y ;
2. L'axiome de composition non restreinte : à chaque fois qu'il y a des choses, alors il y a une fusion de ces choses[280] ;

[279] Lewis, *Parts Of Classes.*
[280] X est une fusion de plusieurs entités si et seulement si x les a toutes comme parties et n'a pas de parties qui soient distinctes (c'est-à-dire disjointes) de chacune d'entre elles.

3. L'axiome de l'unicité de composition : il n'arrive jamais que les mêmes choses ont deux fusions différentes[281].

La théorie méréologique de la composition inclut deux thèses fondamentales : l'extensionalisme et l'atomisme méréologique. Selon la première, des choses sont identiques quand leurs extensions sont identiques ; selon la deuxième, les parties sont premières par rapport au tout. Défendre l'idée selon laquelle le tout est identique à ses parties, c'est affirmer l'innocence ontologique de la composition : le tout est identique aux multiples parties comptant comme une.

Soit par exemple une œuvre O constituée des sons [si, do#, ré#] et une autre œuvre O'constituée des mêmes sons [si, do#, ré#], la seule différence étant l'armature à la clef : pour O, il y a quatre dièses à la clef (fa, do sol, ré) et cinq pour O' (fa, do, sol, ré, la). Si 1) une œuvre musicale a pour critère d'identité sa structure sonore et 2) la structure sonore se réduit aux sons qui la constituent, alors cette différence d'armature et donc de tonalité n'importe pas : ce n'est pas une propriété essentielle de l'œuvre ; donc, O et O' sont identiques. Mais n'est-il pas incohérent de réduire une structure sonore aux sons qui la constituent ?

Un argument pratique peut être avancé contre l'hypothèse selon laquelle l'identité du tout repose sur l'identité de ses parties (dont le corollaire est : les parties du tout sont identifiables indépendamment du tout) : lorsqu'un musicien joue les notes si, do# et ré# ou qu'un auditeur entend ces mêmes notes, ils savent que ces sons sont identifiés différemment suivant la tonalité de l'œuvre (indiquée par l'armature à la clef) ; en mi majeur, le si a une fonction de dominante et le ré# une fonction de sensible, alors qu'en si majeur, le si a la fonction principale de tonique et les notes do# et ré# des fonctions secondaires. Ces fonctions ne sont déterminables qu'à l'intérieur d'une organisation tonale.

Le statut des sons, éléments constitutifs d'une structure sonore, est comparable à celui des objets mathématiques (les nombres par exemple), constitutifs d'une structure mathématique (dans le cadre d'une théorie structuraliste des mathématiques). Les objets

[281] Contre ce troisième axiome, Armstrong affirme l'existence d'universaux structurels, comme par exemple le méthane et le butane, lesquels sont différents touts ayant chacun les mêmes parties : carbone, hydrogène, relation dyadique. Cf. *A Combinatorial Theory Of Possibility*.

mathématiques sont des positions dans des structures[282]. L'identité des objets mathématiques est déterminée par leurs relations aux autres positions dans la structure à laquelle ils appartiennent[283] :

> « Un modèle est une entité complexe consistant en un ou plusieurs objets, que j'appelle positions, entretenant des relations variées (et ayant des caractéristiques, des positions distinctes et opérations variées). Une position est comme un point géométrique en ce qu'il n'a pas d'autres traits distinctifs que ceux qu'il a en vertu d'être cette position dans le modèle auquel elle appartient. (...) Dans une structure ou modèle, les positions peuvent être identifiées ou distinguées, puisque la structure ou modèle les contenant fournit le contexte pour cela »[284].

De même, les sons constitutifs d'une œuvre musicale n'ont d'identité qu'en tant qu'ils sont dans cette structure musicale et qu'ils entretiennent telles et telles relations mélodiques, harmoniques, rythmiques entre eux.

L'analyse non méréologique de la relation entre le tout et ses parties, conforte cet argument pratique. S'il est vrai qu'un tout ne peut être distinct de ses parties au sens de disjoint – sinon aucune de ses parties ne serait *ses* parties –, il n'en reste pas moins que le tout n'est pas identique à ses parties. La composition engage ontologiquement : quelque chose de nouveau est amené à l'existence. Un tout peut être caractérisé comme suit : « un tout est quelque chose dont les parties ont une certaine position, un arrangement ordonné, en accord avec quelque principe d'organisation structurelle (qu'il soit spatial ou autre) »[285]. D'où la distinction aristotélicienne entre le sens numérique du mot "tout", et le sens de totalité : « en un autre sens, comme la quantité a un commencement, un milieu, et une fin, on emploie le mot de "tout" au sens numérique, là où la position des parties que les choses peuvent avoir ne fait aucune différence, mais on le prend au sens de "Totalité" là où la position fait une différence »[286].

---

[282] Resnik, « Mathematics From The Structural Point Of View ».
[283] Resnik, « Mathematics As A Science Of Patterns : Epistemology » & « Mathematics As A Science Of Patterns : Ontology And Reference ».
[284] Resnik, « Mathematics As A Science Of Patterns : Ontology And Reference », p.532.
[285] Harte, *Plato On Parts And Wholes,* p.133.
[286] Aristote, *Métaphysique*, Δ, XXVI, 1024 a 1-3.

L'intégrité structurelle est donc essentielle au tout : la structure est ce que le tout est ; les parties ne sont pas identifiables indépendamment de la structure. Ce modèle implique deux propositions : une proposition ontologique selon laquelle le tout n'est pas identique à ses parties, et une proposition épistémologique selon laquelle connaître les parties ne permet pas de connaître le tout. En résumé, une structure sonore est irréductible aux sons qui la constituent et ces derniers requièrent pour leur individuation la prise en compte de la structure sonore comme totalité.

Par ailleurs, dans le cadre de l'ontologie immanentiste d'accueil développée au chapitre 1, il importe de préciser à nouveau le mode d'existence d'une structure sonore. Il n'y a pas de distinction réelle entre le type structurel et le particulier qui réalise ce type structurel, comme par exemple entre l'organisation sonore de la chanson *À la claire fontaine* et l'interprétation de cette chanson par Léo pour son anniversaire. Cette organisation sonore n'existe que si au moins un particulier (c'est-à-dire un évènementsonore complexe spécifique) instancie cette organisation sonore. Le statut ontologique des œuvres musicales (tel qu'il a été analysé précédemment) suppose donc non seulement la négation de l'hypothèse platoniste au sujet des œuvres muiscales mais aussi au sujet de son élément constitutif qu'est sa structure sonore.

Mais quelle est la spécificité d'une œuvre musicale par rapport à toute autre structure sonore ? En effet, une chanson n'est pas un conte et un discours politique n'est pas une valse. Mais comment peut-on caractériser l'organisation sonore musicale ? Le critère le plus couramment avancé est la distinction entre consonance et dissonance : la musicalité d'une structure sonore vient de son degré de consonance. De là, résulte plusieurs hypothèses contradictoires expliquant cette caractéristique. Selon l'option mathématique, la structure sonore musicale est essentiellement mathématique : ce sont des rapports numériques qui caractérisent toute structure musicale. L'option physicaliste donne un fondement physique à ces rapports numériques en faisant appel à la spécificité des vibrations sonores. Quant à l'option psychologique, la musicalité des structures sonores vient des effets des sons musicaux sur les auditeurs. Mais peut-on réduire la musicalité d'une structure sonore à son degré de consonance ? N'y a-t-il pas d'autres paramètres à prendre en compte ? Ne serait-il d'ailleurs pas possible d'envisager une autre manière de rendre compte de la spécificité de la structure musicale ?

Musique et mathématique

Une première manière de rendre compte de la spécificité d'une structure musicale est de relier musique et mathématique : la musicalité d'une structure sonore vient des rapports numériques spécifiques entre les sons ; l'essence de la musique est mathématique. Ainsi, selon les Pythagoriciens[287], les mathématiques rendent compte de la spécificité de toute structure musicale : « la théorie musicale, depuis l'antiquité, trouve dans le rapport des nombres le principe de son expression »[288]. Les intervalles musicaux sont représentés par des rapports de nombres entiers. Sont acceptées seulement trois consonances que nous nommons "octave", "quinte", et "quarte", auxquelles correspondent les trois rapports numériques : 1/2, 2/3, 3/4.

Deux expériences illustrent la mise en correspondance de la musique et des mathématiques. La première est rapportée par Théon de Smyrne : Hippaque prend deux vases identiques, l'un vide, et l'autre rempli d'eau à moitié. Quand on fait rencontrer ces deux vases, l'accord d'octave est produit. Lorsqu'on laisse vide le premier et qu'on rempli l'autre au deux tiers, l'accord de quinte est obtenu. Enfin, lorsqu'on rempli le second vase au trois quart, l'accord de quarte est produit. La deuxième est exposée par Jamblique : Pythagore, en fixant une corde tendue sur le chevalet d'un monocorde, et en la divisant en quatre parties égales, voit que l'accord d'octave est produit par la corde et sa moitié, l'accord de quinte par la corde et ses deux tiers, l'accord de quarte par la corde et ses trois quarts.

La tétrade originelle, c'est-à-dire l'addition des quatre premiers nombres, engendre les quatre consonances primitives de la gamme : quarte, quinte, octave, octave double. La quinte, en tant qu'intervalle dominant, constitue le principe de construction de la gamme naturelle : on l'engendre par quintes justes ascendantes. De ce cycle de quintes résulte d'ailleurs l'ordre des altérations constitutives, lequel se lit de gauche à droite pour les dièses et de droite à gauche pour les bémols :

[287] Trois générations dans le courant pythagoricien des 5ème et 4ème siècles avant J.C peuvent être distingués : les pythagoriciens anciens – de Cercops à Parméniscos –, les pythagoriciens moyens – de Alcméon à Paron –, et les pythagoriciens récents – de Ménestor à Lycon. Nous n'envisagerons pas ici l'apport de chacun d'eux à la théorie musicale.
[288] Charrak, *Musique et philosophie à l'âge classique*, p.12.

fa	do	sol	ré	la	mi	si
3/2	1	(2/3)	$(2/3)^2$	$(2/3)^3$	$(2/3)^4$	$(2/3)^5$

L'usage des nombres dans la musique permet non seulement de justifier la différence entre une structure sonore et une structure musicale, mais aussi les différences de degré d'agrément des intervalles musicaux : l'octave par exemple sonne mieux que la quarte. Les rapports numériques des intervalles musicaux se rapportent nécessairement à un effet sensible déterminé, l'âme humaine éprouvant un plaisir particulier à concevoir des rapports simples, facilement perceptibles.

L'explication mathématique de la spécificité de la musique n'est toutefois pas suffisante : « s'il est ainsi possible de parler d'une crise de l'expression arithmétique, c'est d'abord parce que les gammes complètes produites sur la base des seules spéculations arithmétiques, ne satisfont pas aux exigences musicales concrètes »[289]. Aussi, l'analyse de la musicalité d'une structure sonore quitte partiellement le terrain des systèmes mathématiques pour se rapprocher, peu à peu, de la physique.

Musique et physique

La théorie physique de la musique consiste à dépasser le statut abstrait des nombres pour y faire correspondre une réalité physique. Le degré de consonance du son musical s'explique par des causes concrètes physiques et non abstraites, mathématiques. La théorie dite de la « coïncidence des corps », initiée par Mersenne[290], est en cela exemplaire : l'accord de deux sons est d'autant plus agréable que leurs vibrations viennent frapper le tympan simultanément.

Un fondement physique est assigné aux rapports numériques. Le son musical est un évènement physique dont la spécificité vient du nombre de battements, de coups : « par exemple, l'octave n'est autre chose que deux battements d'air comparés à un battement

[289] Charrak, *Musique et philosophie à l'âge classique*, p.15.
[290] Mersenne, *Harmonie universelle*.

d'air »[291]. La musicalité d'un son se réduit aux propriétés physiques de ce son. L'ensemble des consonances simples sont comprises et expliquées par la comparaison numérique de leurs battements physiques : l'unisson reçue comme un seul son, est la plus puissante des consonances ; l'octave est, après l'unisson, la plus douce des consonances ; la quinte est la troisième des consonances, mais lorsqu'elle est multipliée, elle devient dissonance.

Cette explication physique du son musical est développée par Helmholtz[292] : « on s'est proposé dans cet ouvrage de rapprocher, sur leurs frontières communes, des sciences qui, malgré les nombreux rapports naturels qui les unissent, malgré leur voisinage mutuel, sont restées jusqu'ici trop isolées les unes des autres. Il s'agit, d'une part, de l'acoustique physique et physiologique, et d'autre part, de la science musicale et de l'esthétique »[293]. L'acoustique physique étudie les mouvements des corps sonores solides, liquides et gazeux. L'acoustique physiologique quant à elle, porte son attention sur les phénomènes qui se produisent dans l'oreille, et analyse par là, le cheminement parcouru par la vibration sonore depuis l'oreille externe jusqu'aux nerfs de l'oreille interne. L'acoustique physiologique comprend elle-même trois analyses, physique – comment le son pénètre jusqu'aux nerfs ? –, physiologique – quelles excitations nerveuses correspondent aux sensations auditives ? –, et psychologique – quelles sont les lois d'après lesquelles ces sensations se transforment en images d'objets extérieurs ?

Les impressions auditives diffèrent suivant la nature de ce qui est perçu – les bruits comme le sifflement du vent se distinguent des sons musicaux – : alors qu'une sensation musicale est saisie par l'oreille comme un son calme, uniforme, invariable, du fait de l'ébranlement régulier du corps sonore et de la masse d'air, une sensation de bruit correspond à des sensations multiples irrégulièrement confondues, étant donné l'ébranlement variable de la masse d'air ambiante. La distinction entre le bruit et le son musical repose donc sur la nature des ébranlements de la masse d'air : « la sensation du son musical est causée par des mouvements rapides et périodiques[294] du corps sonore ; la sensation du bruit, par des mouvements non périodiques »[295].

[291] Mersenne, *Harmonie universelle*, vol.2, I, p.6.
[292] Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*.
[293] Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, p.1.
[294] Un mouvement périodique repasse, dans des périodes égales, par les mêmes états.
[295] Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, p.11.

La discrimination des sons musicaux est fonction de trois variables : l'intensité, la hauteur et le timbre. L'intensité varie selon l'amplitude des vibrations du corps sonore. La hauteur résulte du nombre de vibrations exécutées par le corps sonore pendant une seconde : l'augmentation du nombre des vibrations implique une plus grande hauteur du son. Deux sons forment une octave lorsque le plus aigu fait deux vibrations pendant que le plus grave en fait une ; une quinte lorsque le plus aigu fait trois vibrations pendant que le plus grave en fait deux ; une quarte lorsque le plus aigu fait quatre vibrations pendant que le plus grave en fait trois ; une tierce majeure lorsque le plus aigu fait cinq vibrations pendant que le plus grave en fait quatre ; une tierce mineure lorsque le plus aigu fait six vibrations pendant que le plus grave en fait cinq ; une sixte mineure (ou tierce majeure renversée – on élève le son fondamental de l'intervalle à l'octave –) lorsque le plus aigu fait huit vibrations pendant que le plus grave en fait cinq ; une sixte majeure (ou tierce mineure renversée) lorsque le plus aigu fait cinq (ou dix) vibrations pendant que le plus grave en fait trois (ou six). Ainsi, l'ensemble des intervalles consonants compris dans une octave correspond à certains rapports de nombres entiers lesquels renvoient aux rapports de vibrations.

Enfin, le timbre des sons musicaux « dépend de l'espèce et de la nature du mouvement dans l'intervalle de la période de chaque vibration isolée »[296] : à chaque timbre différent est associée une forme différente de vibration ; mais des formes différentes peuvent être rapportées à des timbres identiques. Un autre point important caractéristique des différences entre les timbres musicaux, consiste dans la présence et l'intensité des sons partiels ou harmoniques. Les sons harmoniques sont distincts du son fondamental, et constituent une série ordonnée d'intervalles : l'octave supérieur du son fondamental (deux fois plus de vibrations), la quinte de cette octave (trois fois plus de vibrations), la seconde octave au dessus (quatre fois de vibrations), la tierce majeure de cette octave (cinq fois plus de vibrations), la quinte de cette octave (six fois plus de vibrations).

Mais quelles sont les causes véritables et suffisantes de la consonance et de la dissonance des sons musicaux ? Il ne suffit pas de dire que la quinte s'avère plus consonante que la quarte, du fait de la plus grande simplicité du rapport numérique 3/2 relativement à 4/3 : il faut tenir compte des battements entre les sons fondamentaux ainsi que des battements de leurs harmoniques respectifs.

[296] Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, p.25.

Une première loi est dégagée afin de mesurer le rapport entre les sons simultanés et les mouvements vibratoires : « le mouvement vibratoire de l'air ou des autres corps élastiques, déterminé par l'action simultanée de deux sources sonores, est toujours exactement égal à la somme des mouvements que produirait chaque source sonore si elle était seule »[297]. Et qu'en est-il des battements ? « Le nombre des battements, dans un temps donné, se trouve (...) égal à la différence entre les nombres de vibrations exécutées pendant le même temps par les deux sons considérés »[298].

Le degré de consonance des sons musicaux varie suivant le nombre des battements et la grandeur de l'intervalle : une tierce majeure par exemple, peut être considérée comme consonance dans une région médiane, et comme dissonance dans les régions graves. Toute consonance est par ailleurs altérée par les consonances voisines : « dans tout intervalle consonant, les harmoniques qui coïncident dans les intervalles consonants voisins, forment une dissonance » ; « si deux sons musicaux résonnent simultanément, l'accord qu'ils forment est en général, troublé par les battements que produisent entre eux les harmoniques respectifs des deux sons, en sorte qu'une plus ou moins grande portion de la masse sonore se divise en secousses discontinues, et l'accord devient dur »[299]. La dissonance peut donc être définie comme une sensation auditive discontinue qui résulte d'une influence perturbatrice des sons.

À l'inverse, la consonance consiste en une sensation auditive continue : aucun battement ne se produit, ou s'ils se forment, ils sont suffisamment faibles pour ne pas altérer l'impression. Quatre types de consonance sont par là distingués : les consonances absolues (le son fondamental de l'une des notes coïncide avec l'un des harmoniques de l'autre) que sont l'octave, la double octave, les consonances parfaites (elles conservent leur statut de consonance dans l'espace sonore) comme la quinte et la quarte ; les consonances majeures (altération sensible de l'harmonie dans le grave) comme la sixte majeure et la tierce majeure ; les consonances imparfaites comme la sixte mineure et la tierce mineure. Considérons le degré de consonance de deux intervalles : l'intervalle de quinte juste do-sol, et l'intervalle de tierce mineure do-mib. L'intervalle de quinte juste comprend seulement trois harmoniques pouvant générer une dissonance : le 4ème harmonique de do avec le 3ème de sol, entre lesquels il y a une relation d'un ton, et le 7ème et le 8ème de do avec le 5ème de sol, entre lesquels il y a

[297] Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, p.191.
[298] Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, p.207.
[299] Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, p.241.

une relation d'un demi ton. L'intervalle de tierce mineure comprend, quant à lui, pas moins de sept harmoniques pouvant générer une dissonance. La comparaison entre ces deux intervalles d'après les calculs de frottement entre les harmoniques, donne une explication physique des degrés de dissonance et de consonance des accords.

En bref, la théorie physique de la musique défend l'idée selon laquelle la musicalité d'une structure sonore est réductible à ses propriétés physiques. Autrement dit, la spécificité d'une structure musicale par rapport à n'importe quelle autre structure sonore repose sur la spécificité physique de cette structure et non pas simplement mathématique.

Musique et effets psychologiques

Contre l'idée selon laquelle l'essence du son musical réside dans ses causes mathématiques ou physiques, il est possible de mettre en évidence le rôle fondamental des effets de la musique sur l'âme humaine et notamment des émotions ressenties par celui qui écoute une œuvre musicale. Ainsi, une théorie psychologique du son musical est substituée à une théorie physico-mathématique de la musicalité de certaines structures sonores : l'analyse des conditions matérielles et physiologiques dont dépendent le son musical est loin de saisir la spécificité de la musique. En ce sens, Rousseau[300] conteste de manière paradigmatique la prédominance des rationalisations physico-mathématiques de la musique. Cette contestation passe par l'établissement de deux oppositions : celle entre la mélodie et l'harmonie, laquelle se renforce par une autre opposition entre le cœur et l'oreille. Le philosophe a pour tâche d'expliciter ce que doit être la musique, quels effets elle peut produire, comment elle peut transporter les cœurs par la mélodie, et non de décrire ses causes. Un déplacement considérable s'opère des aspects purement physiques des ressources harmoniques aux affections des auditeurs.

La compréhension par Rousseau de la musicalité se développe en opposition à celle de Rameau. En effet, la théorie musicale de Rameau voit dans les vibrations du corps sonore le principe de toute musique, principe qui analyse l'harmonie dont dérive la mélodie. À l'inverse, selon Rousseau, la mélodie qui est la spécificité de la musique, ne tire pas son

[300] Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*.

origine de l'harmonie, des vibrations physiques, mais de la nature humaine : « comme les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'emprise que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons »[301]. Rousseau constitue sa théorie de la musique en renversant explicitement les quatre axiomes[302] soutenant le cartésianisme esthétique dont le représentant est Rameau.

Ce dernier a pour objectif de fonder la musique sur un principe rationnel, et d'analyser la nature du son, laquelle ne peut être pensée en termes de spontanéité et de sensibilité psychologiques. Cette recherche sur la nature du son conduit Rameau à considérer l'harmonie comme la condition de possibilité de la mélodie[303], mais aussi des émotions éprouvées par l'auditeur. Le principe des rapports constitue le principe architectonique de la musique spéculative, l'acoustique étant mobilisée uniquement afin de donner une assise expérimentale aux rapports mathématiques : « quelque essentiel que soit le principe de résonance dans la théorie de l'art musical, j'ai suffisamment prouvé dans mes *Essais* que ce principe n'est pas le seul, qu'il est même subordonné à celui des rapports »[304]. La théorie ramiste de l'harmonie présente donc un double encrage, physique et surtout mathématique : plus un intervalle correspond à un rapport de nombres simples, plus il est consonant ; l'accord parfait, le plus consonant des accords, est constitué par les premiers harmoniques d'un son.

À la question « Qu'est-ce qui du caractère de l'harmonie ou de la conduite de la voix doit commander la résolution de la dissonance ? », Rameau répond : l'harmonie. L'accord constitue un objet original irréductible à un agrégat d'intervalles indépendants. Du point de vue logique, cette structure complexe est première par rapport aux éléments constitutifs : « l'important réside donc moins dans les propriétés individuelles de ces intervalles, que dans la fonction qu'ils remplissent au sein d'une structure plus complexe dont les déterminations

[301] Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chap.13, p.413.

[302] « Le premier [axiome] suppose que la vérité de la nature est toujours abstraite et repose en des relations formalisables : c'est l'axiome intellectualiste de la connaissance. Le deuxième rend compte de la fonction de l'illusion comme artifice révélateur de la vérité : c'est l'axiome sensualiste de la fiction théâtrale. Le troisième énonce que la tragédie lyrique fut pensée à la fois comme le double et comme l'inverse de la tragédie dramatique : c'est l'axiome du théâtre des enchantements. Le dernier stipule la constance de la relation matérielle entre la musique et la langue articulée, la co-présence incessante entre les signifiants de la langue et les sons de la musique : c'est l'axiome de la nécessité du récitatif et de l'articulation de la musique » (Kintzler, *Jean-Philippe Rameau*, p.7-8).

[303] « L'harmonie est première, la mélodie est seconde : chaque son de la mélodie est supporté par une infrastructure harmonique qui l'engendre, la relie au son précédent et au son suivant » (Kintzler, *Jean-Philippe Rameau*, p.30).

[304] Rameau, *Observations sur les principes de l'harmonie*, §139.

sont logiquement premières »[305]. Les intervalles et les sons qui composent les accords, remplissent une fonction à l'intérieur d'une totalité dont le centre harmonique (le son grave) constitue le fondement : c'est à partir du son grave que les intervalles reçoivent leur caractère consonant.

La résolution de la dissonance est dès lors établie de manière purement structurelle sans référence à une mélodie déterminée : la résolution de la dissonance, c'est le retour à la tonique, la dissonance déterminant par là même la tonalité de l'œuvre musicale. La basse fondamentale précède logiquement la dissonance laquelle révèle une structure déjà déterminée. À la primauté sensible de la mélodie, Rameau oppose la priorité logique de l'harmonie : une genèse rationnelle à partir des relations harmoniques du chant mélodique est possible, comme le montre l'engendrement de la première mélodie (la gamme naturelle) par l'enchaînement de quintes justes ascendantes.

L'esthétique de Rousseau contredit cette théorie classique, en prenant pour point de départ, les éléments émotifs et non, les éléments physico-mathématiques : « alors que Rameau construit toute sa théorie à partir de phénomènes physiques élémentaires : les sons, faits vibratoires dont l'analyse révèle la nature essentiellement structurale et harmonique, Rousseau admet comme point initial de sa propre théorie la voix passionnée, fait primitif essentiellement humain »[306]. Le premier axiome de l'esthétique classique – la nature physico-mathématique de la musique – est renversé en faveur d'une attention portée aux effets de la musique.

Si l'on reprend le problème de la résolution de la dissonance, par exemple, la priorité logique est accordée à la mélodie. La dissonance, désagréable à l'oreille, appelle la consonance. Elle a pour fonction d'exprimer les enchaînements et corrélations du discours harmonique et de ses modulations : « il faut un sens, il faut de la liaison dans la musique, comme dans le langage ; c'est l'effet de la dissonance ; c'est par elle que l'oreille entend le discours harmonique, et qu'elle distingue ses phrases, ses repos, son commencement, et sa fin »[307]. Le mouvement de la basse fondamentale, loin d'être la cause de la conduite des voix,

[305] Charrak, *Raison et perception*, p.31.
[306] Kintzler, *Jean-Philippe Rameau*, p.148.
[307] Rousseau, *Encyclopédie*, article « Harmonie », T.VIII, 51a.

en est une conséquence : les rapports organisant l'harmonie sont logiquement second par rapport à la mélodie.

Par la mise en évidence de la priorité logique de la mélodie quant au problème particulier de la résolution de la dissonance, Rousseau insiste sur les insuffisances des explications causales de la musique par rapport à la richesse d'une étude de ses effets :

> « Combien les musiciens qui ne considèrent la puissance des sons que par l'action de l'air et l'ébranlement des fibres sont loin de connaître en quoi réside la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impressions purement physiques, plus ils l'éloignent de son origine, et plus ils lui ôtent aussi de sa primitive énergie. En quittant l'accent oral et s'attachant aux seules institutions harmoniques, la musique devient plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur »[308] .

Le privilège accordé à la mélodie sur l'harmonie induit une conception du phénomène musical autour de la vocalité. La définition de la musique comme art de combiner des sons de manière agréable à l'oreille, la rabaisse au rang de science naturelle. C'est l'imitation qui élève la musique au rang des Beaux-arts : l'imitation, loin d'être considérée comme un artifice, est plutôt le renouvellement de la spontanéité naturelle.

De là, il s'ensuit le privilège expressif de la musique : grâce à la mélodie, solidaire par essence de la voix humaine – les premières langues sont chantantes, et ont une dimension affective –, l'art musical a le pouvoir d'exciter directement les mouvements de l'âme. L'accent en tant que modification du ton (son grave ou aigu) et de la durée (son bref ou long), constitue le principe de l'expression. La mélodie en raison de son rapport intrinsèque à l'accent, représente son instrument principal. L'harmonie, enfin, a pour fonction de soutenir la mélodie afin de rendre plus sensible l'accent, l'expression du chant mélodique.

Ainsi, l'explication de la spécificité de la structure musicale par les effets conteste la réduction de la musicalité à des propriétés intrinsèques de base de l'œuvre : ses propriétés physiques ou mathématiques. Il s'agit au contraire de considérer la musicalité d'une structure

[308] Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chap.17, p.422.

sonore comme une propriété dispositionnelle émotionnelle : une structure musicale a pour disposition d'exciter des émotions positives de la part de l'auditeur.

Toutefois, ces deux types d'explication (par les causes – physique ou mathématique – ou par les effets) qui viennent d'être présentées, présupposent la nécessité d'appliquer le modèle causal pour rendre compte de la spécificité de la musicalité de certaines structures sonores. Or, il importe de remplacer ce modèle par une explication téléologique laquelle met en évidence les implications entre les sons, leur organisation intentionnelle. C'est une structure d'ensemble voulue (les intentions étant déterminées par les conventions musicales elles-mêmes[309]) qui assure la transformation d'une structure sonore en une organisation musicale : les sons d'une structure musicale ne sont pas seulement ordonnés, ils sont organisés (intentionnellement). Cette organisation peut se faire à différents niveaux, les plus courants étant l'harmonie, la mélodie et le rythme[310].

L'harmonie

Soit la définition usuelle de l'harmonie : « ensemble des principes régissant les accords, leurs formations, leurs enchaînements, les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres, leurs fonctions, leur disposition dans le temps »[311]. Les accords servent dès lors de matériau harmonique principal (on peut y ajouter les notes, les intervalles harmoniques, les tonalités majeure et mineure – séries de hauteur ayant pour point de départ un son principal, la tonique).

Quatre contextes harmoniques peuvent être distingués. Le contexte tonal, que l'on trouve habituellement dans la musique occidentale classique et le jazz, se divise en contexte tonal diatonique (tous les enchaînements d'accords se situent à l'intérieur d'une seule tonalité – il s'agit avant tout d'œuvres musicales populaires –), et en contexte tonal chromatique (présence de degrés altérés haussés ou abaissés par rapport à la tonalité de base). La modulation harmonique se définit quant à elle comme une modification de la tonalité de base.

[309] Cazden, « Musical Consonance And Dissonance : A Cultural Criterion », p.10-11.
[310] En aucun cas, ces trois formes d'organisation ne constituent des conditions nécessaires et suffisantes pour qu'une œuvre soit une œuvre musicale comme je le montrerai dans le chapitre suivant. Il s'agit simplement de décrire les types d'organisations musicales les plus courantes.
[311] Siron, *Bases : Des mots aux sons*, p.15.

Le contexte modal est caractérisé par l'emploi de modes. Le contexte blues est un type de contexte tonal présentant certaines spécificités : l'ambiguïté modale entre majeur et mineur, l'indifférence de la mélodie par rapport aux changements d'accords, l'utilisation d'accords considérés comme "pseudo-dominantes" (ils sonnent comme une dominante sans en avoir la fonction). Les contextes contemporains constituent un ensemble de contextes modernes complexes caractérisés par l'affaiblissement de la tonalité.

Considérons plus particulièrement le contexte tonal et les contextes contemporains afin d'en dégager les principales caractéristiques. Le contexte tonal est déterminé notamment par la présence forte d'une tonique. Un changement de tonalité n'affecte pas la structure de la gamme, mais implique un changement de fonction de telle ou telle note, fonction qui dépend des rapports de la note considérée avec la tonique (chiffrée I). Par exemple, pour une tonalité en do majeur, certaines notes joueront un rôle plus important que d'autres. On aura :

Note	**Degré**	**Chiffrage**	**Fonction**
Do	1er degré	I	Tonique
Ré	2ème degré	II	Sus-tonique
Mi	3ème degré	III	Médiante
Fa	4ème degré	IV	Sous-dominante
Sol	5ème degré	V	Dominante
La	6ème degré	VI	Sus-dominante
Si	7ème degré	VII	Sensible

Ces différents degrés entretiennent des rapports hiérarchisés, les degrés principaux possédant un fort pouvoir d'attraction sur les degrés secondaires. Les degrés principaux se caractérisent par leur stabilité, leur forte densité. Ce sont par ordre d'importance, la tonique, la dominante et la sous-dominante. Les degrés secondaires se révèlent quant à eux, plutôt instables et à faible densité, l'attraction la plus forte étant celle de la sensible par la tonique. La tonique constitue le pôle principal d'une œuvre musicale tonale : elle sert de point de référence à l'ensemble des mouvements mélodiques et harmoniques de l'œuvre. Elle a pour fonction de représenter l'état de consonance le plus important. La dominante, identique en majeur et en mineur, indique une tonalité sans le mode ; elle représente un état de tension en direction de la tonique. La fonction de la sous-dominante est de représenter un état de tension intermédiaire entre la tonique et la dominante. Généralement, dans un contexte tonal, les

appuis harmoniques et métriques correspondent : une instabilité harmonique coïncide avec un temps faible, lesquels se résolvent sur une partie forte d'un point de vue harmonique et métrique.

Par ailleurs, deux accords – ou cadence – achèvent, le plus souvent, une œuvre musicale tonale. Il existe plusieurs sortes de cadences : pour la cadence parfaite, l'accord de tonique est précédé de l'accord de dominante[312] ; la demi cadence consiste en un repos sur l'accord de dominante ; pour la cadence rompue, l'accord de dominante est enchaînée à un autre accord que celui de tonique ; pour la cadence plagale, l'accord de tonique est précédé de l'accord de sous-dominante.

Au 18ème siècle, avec Haydn et Mozart notamment, l'affirmation de ce contexte tonal devient irrésistible. La forme sonate classique manifeste la spécificité de l'organisation harmonique dans un système tonal. Elle est constituée de trois moments : exposition, développement et réexposition. Dans l'exposition, le premier thème est constitué d'éléments d'une échelle de tonique ; le second thème quant à lui, utilise les éléments d'une échelle soit de dominante, soit de relative mineure ; la réexposition est un retour à l'échelle tonique. Cet exemple met en évidence le caractère organisateur de l'aspect harmonique dans une œuvre musicale. Ce qui importe ici, ce sont les fonctions d'exposition, de développement et de réexposition qui tendent soit à accroître, soit à résoudre la tension harmonique.

Un des problèmes importants de l'harmonie est celui de la gestion de l'alternance des consonances et des dissonances. Or, « l'opposition consonance/dissonance, indispensable pour comprendre tous les problèmes posés par la superposition des sons, est avant tout différentielle : la consonance est l'absence de dissonance et réciproquement »[313]. Les intervalles, ou différences de hauteur entre deux sons, sont considérés comme consonants ou dissonants, ces notions de consonance et de dissonance ayant variées suivant les époques :

[312] Voir la cadence finale du menuet de *La Symphonie Jupiter* de Mozart.
[313] Meeùs, « Polyphonie, harmonie et tonalité », p.117.

Nom de l'intervalle	**Valeur de l'intervalle**
• Seconde mineure • Seconde majeure	• 1 demi-ton • 1 ton
• Tierce mineure • Tierce majeure	• 1 ton et un demi-ton • 2 tons
• Quarte juste	• 2 tons et 1 demi-ton
• Quinte juste	• 3 tons et 1 demi-ton
• Sixte mineure • Sixte majeure	• 3 tons et 2 demi-tons • 4 tons et 1 demi-ton
• Septième mineure • Septième majeure	• 3 tons et 2 demi-tons • 4 tons et 1 demi-ton
• Octave juste	• 5 tons et 2 demi-tons

L'octave, la quinte et la quarte, puis la tierce et la sixte seront décrites comme intervalles consonants, alors que jusqu'au début du 20ème siècle, les intervalles de seconde et de septième, ainsi que tous les intervalles diminués ou augmentés sont considérés comme dissonants. Dans un contexte tonal, il convient de faire varier les intervalles appartenant à des catégories différentes – consonances parfaites, imparfaites, dissonances –, d'où le sentiment d'une résolution des dissonances : les intervalles sont placées dans une relation dynamique.

En résumé, la progression harmonique tonale peut être décrite comme une tendance de retour à la tonique ou à la consonance, et aussi comme un mouvement double (aller-retour) de la tonique aux autres fonctions, ou de la consonance à la dissonance.

La musique atonale, quant à elle, se définit comme « toute musique n'obéissant pas (ou plus) aux lois du système tonal »[314] : le chromatisme se développe, la dissonance s'émancipe, les fonctions tonales sont suspendues, les accords complexes de quartes superposées remplacent les accords parfaits (superposition de deux tierces). Par exemple, le *Quatuor à cordes n°2 opus 10* de Schönberg dépasse les lois de l'harmonie tonale par la confusion des repères de l'harmonie tonale, des formes, et des timbres : les caractéristiques du

[314] Massin, *Histoire de la musique occidentale*, p.1011.

contexte tonal (le rôle de référence de la tonique, l'attraction des degrés forts, l'opposition consonance/dissonance, les cadences, les relations fonctionnelles entre les accords) disparaissent.

La musique dodécaphonique organise de manière atonale, des hauteurs : les douze demi-tons strictement égaux de la gamme chromatique se succèdent sans répétition selon un ordre prédéterminé. Cette série subit plusieurs transformations : rétrogradation (de la dernière note à la première), renversement ou miroir (changement de la direction des intervalles), rétrogradation et renversement. Webern, dans *Kinderstück*, utilise l'écriture dodécaphonique. La pièce est basée sur la série suivante : mi bémol, mi bécarre, do, si, si bémol, do dièse, ré, la, sol dièse, sol bécarre, fa dièse, fa bécarre. Cette série est modifiée à l'aide de regroupements de notes, de transformation de rythme ou de pulsation, d'attaque, d'intensité... La série, loin d'être un thème, constitue une référence de base d'où résultent les thèmes, mélodies, harmonies, rythmes.

La mélodie

Consiédrons maintenant les caractéristiques de la mélodie. Une mélodie est une unité à travers le temps. Elle a des limites temporelles qui sont plus ou moins claires. Par exemple, la fin d'une mélodie et le commencement d'une autre mélodie peuvent se chevaucher : la note conclusive d'une mélodie est le commencement d'une autre mélodie. Une mélodie a un commencement, une fin mais aussi un mouvement entre les deux extrémités. Trois formes principales de mouvement dans les mélodies peuvent être dégagées : l'avancée jusqu'à des notes adjacentes sur l'échelle, le mouvement par arpège, le mouvement par sauts consonants. Une mélodie fonctionne comme un « particulier ré-identifiable » : une même mélodie peut être reconnue comme ré-intervenant dans la structure musicale d'une œuvre ; cette répétition mélodique est reconnue comme telle ; la mélodie constitue une véritable unité ayant son identité propre et pouvant faire l'objet d'identifications successives. Ainsi, le thème de l'hymne à la joie, dans la *Symphonie n°9 opus 125* de Beethoven sert de référence, toujours repérable, dans la construction complexe du final.

Une mélodie s'articule autour de différents étages intrinsèquement liés : la note, la cellule mélodique de faible dimension, le motif mélodique constitué lui-même de cellules et

facilement identifiable, la phrase mélodique – période continue formée d'un ensemble de motifs dont la durée varie de quelques temps à plusieurs mesures –, et enfin le thème composé d'un ensemble cohérent de phrases mélodiques. Les caractéristiques d'une phrase mélodique sont fonction de la ligne mélodique : 1) montée ou descente – les points culminants sont des moments privilégiés –, 2) position stable (répétition de notes), déplacement de manière régulière (en mouvements conjoints) ou encore déplacements de manière irrégulière (sauts mélodiques), 3) courbe finale fermée (conclusive) ou courbe finale ouverte (interrogative).

La fugue, forme musicale particulière, met en évidence les ressources inépuisables de l'organisation mélodique. Elle comprend en effet, l'exposition du matériau thématique – le sujet et le contre-sujet sont présentés successivement par les différentes voix –, un divertissement ou modulation sur le matériau de base, une strette dans laquelle l'entrée respective des voix est resserrée, et une conclusion.

L'organisation mélodique a une fonction formelle importante dans l'œuvre musicale : soit elle est le sujet de l'œuvre, soit elle constitue le donné que façonne le compositeur. « Le développement thématique fournit en effet à l'auteur un moyen relativement simple et éprouvé d'ordonner (…) le flux sonore, de lui conférer une unité »[315]. Ainsi, la mélodie classique, qui joue un rôle organisateur fondamental, se caractérise par son articulation en périodes ; elle est constituée de subdivisions claires en rapports constants. Par exemple, l'allegro initial de la *Symphonie n°104* de Haydn commence par une mélodie de seize mesures, divisible en deux périodes de huit mesures chacune, lesquelles se divisent en deux sous périodes de quatre mesures. Les deux périodes sont identiques relativement à leur première sous période respective, et différente relativement aux secondes sous périodes. De cette mélodie principale, se détache un motif principal comprenant six notes : quatre la, un si, et de nouveau, un la. Le matériau mélodique de cette pièce qui conserve son identité malgré les modifications multiples, rend compte de manière constitutive de l'unité de l'œuvre.

De même, les chansons de George Brassens comme *Auprès de mon arbre* ou *La Mauvaise réputation*, mettent en évidence sa technique de mélodiste : il invente des lignes mélodiques libres de toute contrainte harmonique pour établir ensuite une grille d'accords riche et harmonieuse. Ainsi, la chanson *Les Copains d'abord* a fait l'objet de trois mélodies

[315] Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, p.298.

successivement différentes avant que Brassens ne se décide pour la dernière, ce qui révèle l'importance structurelle de celle-ci. En résumé, la mélodie, succession originale de notes d'une hauteur et d'une durée spécifique, produit une expression musicale cohérente.

Le rythme

Qu'en est-il enfin du rythme ? Le rythme est une notion qui renvoie aux aspects de la musique relatifs à son mouvement dans le temps et donc de sa structure temporelle. Pour autant, le rythme ne peut être défini comme une succession régulière d'accents. Nous entendons en effet, souvent, des séquences sonores régulières sans entendre une organisation rythmique, comme par exemple le bruit du tambour d'une machine à laver. D'autre part, la régularité n'est pas une condition nécessaire pour qu'une œuvre musicale soit organisée rythmiquement. Le rythme musical n'est pas simplement une alternance de temps forts et de temps faibles, de longues et de brèves. Les changements d'accents et de temps à chaque mesure dans le *Sacre du printemps* de Stravinsky sont, dans ce cas, exemplaires : le rythme ne peut être réduit à la régularité.

Mais si le rythme n'est pas réductible à la régularité, comment peut-on le définir ? Scruton donne une liste des variables les plus importantes qui constituent l'organisation rythmique[316] : la pulsation ou le découpage du temps en unités régulières, la mesure divisée en plusieurs unités indiquée au début de l'œuvre musicale par deux chiffres superposés[317] et qui implique une hiérarchie accentuelle, la divisibilité, le tempo ou allure de la pulsation qui est source d'énergie, l'accent (forme première d'une emphase rythmique), les groupements rythmiques, la tension, les rythmes simples et composés, les rythmes croisés.

Les variations rythmiques se présentent sous trois formes différentes : les figures rythmiques, les gestes rythmiques, l'activité rythmique. La modification d'une figure rythmique consiste soit en une répétition constante, soit en une transformation plus ou moins importante, soit en l'introduction d'un conflit rythmique (syncope, éléments poly-rythmiques, modification des accents...). Les gestes ou profils rythmiques, c'est-à-dire les élans et points

[316] Scruton, *The Æsthetics Of Music*, p.23-31.
[317] Le chiffre supérieur indique le nombre de temps, le chiffre inférieur, l'unité de temps choisie : 1 pour la ronde, 2 pour la blanche, 4 pour la noire, 8 pour la croche.

d'appui de la mélodie en rapport avec les accents de la mesure, diffèrent selon leur initialisation ou leur finalisation : ils peuvent commencer sur un temps fort, avant un tempo fort (anacrouse), ou en esquivant l'appui du temps fort (syncope) ; ils peuvent se conclure sur un temps fort ou un temps faible. Enfin, les modifications de l'activité rythmique sont fonction du débit, c'est-à-dire du nombre plus ou moins élevé d'évènements musicaux dans un temps donné, de la densité ou quantité de notes simultanées, du type de valeurs rythmiques (homogène ou varié).

Haydn, dans le *Quatuor à cordes en ré majeur n°4 opus 20*, exploite les richesses de l'organisation rythmique : cette pièce confronte un menuet en 3/4 et une gavotte en 6/8, du fait de l'insertion de "sforzando" sur le deuxième ou troisième temps d'une mesure, ces "sforzando" permettant le regroupement des notes en deux et non plus en trois temps. L'instabilité rythmique rend compte de la confusion formelle constitutive de l'œuvre. Un autre exemple peut être cité afin de montrer le rôle structurel du rythme : dans la musique indienne traditionnelle, les durées sont organisées à l'intérieur d'un cycle temporel récurrent appelé « tala ». Les subdivisions du tala se composent d'unités de longueur inégale et structurent l'œuvre.

L'organisation rythmique joue donc un rôle fondamental : elle structure et spécifie les musiques traditionnelles centrafricaines par exemple[318]. Le rythme de ces œuvres musicales repose sur le découpage du temps en unités cycliques, de durée identique, divisées en pulsation isochrone (cette pulsation n'est pas nécessairement matérialisée), unités cycliques auxquelles s'opposent des formules rythmiques brèves superposées. Le tempo constitue l'unique élément invariant, constant. La musique traditionnelle centrafricaine, loin de se fonder sur des mesures – une mesure impliquant des règles d'accentuation –, comprend seulement des pulsations ou battues : ce sont des repères équidistants dans le temps, servant d'étalon pour l'organisation de toutes les durées qui y figurent. Dans un ensemble polyrythmique, ces temps pulsés déterminent un dénominateur commun à toutes les parties rythmiques. La polyrythmie, trait particulier de ce type de musique, consiste en l'imbrication de différentes figures rythmiques. Aussi, les musiques traditionnelles centrafricaines présentent trois caractéristiques rythmiques constitutives :

[318] Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*.

1. une structure périodique rigoureuse, déterminée par la réitération d'un matériel musical essentiellement identique,
2. une pulsation isochrone (réitérée à intervalles réguliers), neutre et constante, comme armature temporelle d'une période,
3. l'absence de hiérarchie accentuelle.

Cet exemple montre que, derrière la richesse des cellules rythmiques d'une œuvre musicale, est présente le plus souvent une unité : le rythme qui semble d'abord être éclaté, tient une fonction de principe unificateur, tout comme l'organisation mélodique et harmonique, et peut même réaliser une hiérarchisation entre les éléments importants et ceux secondaires de l'œuvre. En effet, dans la *Symphonie n°5* de Beethoven, la cellule rythmique de quatre notes qui va connaître toutes les modifications possibles, constitue le noyau générateur de l'œuvre. Le rythme se rattache de près aux autres éléments qui constituent l'œuvre musicale : à la sonorité, par l'accent intensif ; à la mélodie et à l'harmonie en structurant la courbe sonore et les enchaînements d'accord ; à la forme, en délimitant les motifs et les phrases.

Conclusion

En résumé, l'organisation harmonique, mélodique, rythmique des sons assure à l'œuvre musicale une cohérence, une structure spécifique. Une pièce de musique n'est pas une succession d'évènements dont l'identité peut être établie indépendamment de toute référence à cette séquence. Bien au contraire, une œuvre musicale est une totalité organisée constituée d'évènements sonores lesquels entretiennent certains rapports spécifiques : « encore une fois, nous n'avons jamais affaire en musique qu'à des notes, simples points de repère tant pour le compositeur que pour l'auditeur, mais à des rapports sonores. (…) Or, (…) c'est précisément la structure du tout qui détermine la nature des rapports sonores. (…) Chacun des éléments dépendant étroitement de tous les autres, agissant sur les autres, le début d'une phrase est fonction de sa conclusion comme la conclusion l'est du début ». Par conséquent, entendre tel évènement sonore complexe (tel son suivi de tel son, suivi de tel son, etc.) comme une structure musicale implique non seulement d'entendre les sons, mais aussi de les ordonner en rendant compte des implications musicales.

C'est en ce sens que Jaume Ayats, diplômé du conservatoire de Barcelone et ethnologue, tente de comprendre la musique des Indiens Pumés de la jungle vénézuélienne. Ces derniers qui ne possèdent qu'un seul chant et un seul instrument, la maraca, font de la musique uniquement lors d'une cérémonie nocturne ritualisée : le Tôhé. La cérémonie commence avec l'officiant de cérémonie – le Tôhenoamé – qui chante d'une voix à peine audible et agite sa maraca. Une femme lui répond tandis que les autres hommes chantent le même air que le soliste. Chaque mélodie est répétée plusieurs fois tout en subissant certaines variations imperceptibles. Au fur et à mesure, « la tension monte, le volume augmente, les filles crient à tue-tête »[319]. Mais sans transition, les voix deviennent faibles, détendues et douces. La cérémonie nocturne se termine lorsque le coq chante quatre fois (c'est-à-dire au lever du soleil). La difficulté pour l'ethnologue est de savoir si ce qu'il a entendu est de la musique ou non :

> « Malgré une écoute appliquée, je ne parviens pas à fixer les sons dans ma mémoire. Le son s'échappe dès qu'il est émis par le soliste. Le groupe répète les mots, les notes. Est-ce bien la même *mélodie* ? Ne change-t-elle pas ? Un peu ? Beaucoup ? Comment évaluer son degré de variabilité ? Que signifie ce que je perçois alors comme des *changements* ? J'ai beau prêter l'oreille, je ne capte rien de cette mélodie qui glisse dans ma mémoire à la manière d'une aiguille, imperturbable et monotone. Je mobilise alors les schémas de la théorie musicale. Après tout, n'avais-je pas un premier prix de Conservatoire ? Je songe à des procédés mnémotechniques pour comparer les reprises, repérer des constantes sonores, des structures. Un bricolage inutile. Les impressions instantanées se bousculent, auxquelles se mêlent des souvenirs d'impressions perçues dans des circonstances qui n'ont à vrai dire rien à faire ici »[320].

Mais à force de participer à ces cérémonies nocturnes, certaines unités apparaissent : des structures mélodiques complexes de six ou sept parties, le principe de variation mélodique (altération du mouvement, des tournure ou des attaques), l'organisation des répétitions autour de trois segments (ab/ab/b)… Ainsi, à partir de cet exemple on peut tirer la conclusion suivante : pour qu'une séquence sonore soit une œuvre musicale, il faut qu'elle soit organisée ; sans structure musicale, il n'y a pas d'œuvre musicale. Pour autant, le problème de

[319] Ayats, « Identifier : Chez les Indiens Pumé de la savane vénézuélienne, carnet de terrain », p.26.
[320] Ayats, « Identifier : Chez les Indiens Pumé de la savane vénézuélienne, carnet de terrain », p.25.

l'identité d'une œuvre musicale reste entier : la structure musicale constitue-t-elle un critère d'identité suffisant pour une œuvre musicale ? Ou au contraire, doit-on le compléter, voire le réviser entièrement ?

2.2.3 Le critère d'identité physique

La compréhension d'une œuvre musicale, son interprétation correcte requiert l'analyse détaillée de son organisation, ainsi que la mise en relation ou la comparaison des structurations internes. D'où l'idée courante selon laquelle la structure musicale concrète physique d'une œuvre constitue son critère d'identité : deux œuvres distinctes ne peuvent avoir la même structure musicale ; si O et O' ont la même structure musicale, alors elles sont la même œuvre. La structure musicale est ce qui est essentiel à une entité pour qu'elle soit telle œuvre musicale singulière.

Pour autant on peut se demander si ce critère d'identité physique est correct : du fait que toute œuvre musicale est une structure sonore organisée, il ne s'ensuit pas nécessairement que son identité repose seulement sur cette structure. Une œuvre musicale possède-t-elle un critère d'identité purement physique ? Ce critère, doit-il être maintenu, révisé, remplacé, modifié ou complété ? Autrement dit ce critère est-il nécessaire et suffisant ?

Considérons un cas particulier : l'*Étude n°12 opus 10* de Chopin. Cette œuvre a une structure tripartite de la forme ABA avec une coda[321]. Trois options au sujet de son critère d'identité sont possibles : soit l'on admet que le critère d'identité physique est nécessaire et suffisant, soit qu'il est nécessaire mais non suffisant, soit qu'il n'est ni nécessaire ni suffisant.

Suivant la première option – positive et radicale –, deux œuvres musicales O et O' sont identiques si et seulement si elles ont la même structure musicale ; elles sont différentes si et seulement si elles ont une structure musicale différente. Suivant la deuxième option – modérée –, deux œuvres musicales sont identiques si seulement elles ont la même structure musicale et une autre (ou d'autres) propriété(s) essentielle(s) sont partagées ; elles sont différentes si seulement elles ont une structure musicale différente. Suivant la troisième

[321] Voir le tableau à la page suivante.

option – négative et radicale –, l'identité d'une œuvre musicale ne dépend en aucun cas de sa structure musicale : deux œuvres musicales pourraient être identiques tout en ayant une structure musicale différente, et différentes tout en ayant la même structure musicale. Contre les deux hypothèses radicales d'après lesquelles soit le critère d'identité physique est suffisant, soit il n'est même pas nécessaire, il s'agira de défendre l'idée selon laquelle le critère d'identité physique, bien que pertinent, s'avère insuffisant : il faut le compléter. L'identité d'une œuvre musicale ne repose pas uniquement sur un critère physique.

Tableau 3 : Structure de l'*Étude n°12 opus 10* de Chopin[322]

Parties	**Relations structurelles**	**Tonalité et spécificité harmonique**	**Nombre de mesures**
Partie A			28
- Introduction		Dominante de do mineur	8
- Section 1		Degré I, II, et V/VI Glissement chromatique	10
- Section 1'	Répétition des 5 premières mesures, Modification des 5 dernières	Degré I, Modulation en sib majeur	10
Partie B			12
- Section 1	Construite sur le motif de l'introduction	Modulation par quintes et tierces vers fa mineur	8
- Section 2	Modification rythmique de la partie supérieure	Fa mineur (degré IV de Do), Degré II de do mineur	4
Partie A'			28
- Introduction	Identique à la partie A		8
- Section 1	Identique à la partie A et ornementations		10
- Section 1''	Modification des 4 dernières mesures par rapport à la section 1' de A	Modulation vers mib majeur	10
Coda			16
- Section 1	Découpée en 2 parties et présence du motif de la section 1'' de A'	Modulation vers do mineur, Cadence	8
- Section 2	Construite sur l'introduction	Accords de dominante, Cadence plagale	8

[322] Pour la partition, voir l'annexe n°3.

Le critère physique est-il suffisant?

La conception positive suppose que le critère d'identité physique est suffisant : deux œuvres musicales diffèrent si elles ont une structure musicale différente ; deux œuvres sont identiques si elles ont une même structure musicale. Admettre le critère d'identité physique n'est pas sans conséquence par rapport à la pratique musicale en général. D'une part, deux exécutions qui supposent être l'exécution de la même œuvre – les *Variations Goldberg* jouées "parfaitement"[323] par Peter Serkin et les *Variations Goldberg* jouées par tel apprenti musicien avec une seule fausse note – doivent être finalement considérées comme deux œuvres différentes puisqu'elles divergent eu égard à une note. De même, deux enregistrements qui supposent être la même œuvre – le CD remasterisé *Living In The Material World* de George Harrison que j'ai acheté et le disque de mon père sorti en 1973 – ne sont pas identiques, car les évènements sonores ont subi quelques modifications du fait de la remasterisation. En ce sens, le critère d'identité physique est strict, puisqu'il n'admet aucune fausse note, aucune variation ou modification de la structure musicale. D'autre part, étant donné le caractère suffisant de l'identité physique, alors on doit conclure que les *Douze variations sur « Ah vous dirais-je maman »* de Mozart jouées par André Prévin et l'entité sonore produite par un singe lequel taperait par inadvertance sur un clavier la suite de sons à l'identique sont une seule et même œuvre musicale.

Cette conception positive repose sur l'idée généralement convenue selon laquelle l'exécution d'une œuvre musicale ou encore la copie de l'œuvre-enregistrement doit être conforme à la structure musicale de l'œuvre. Néanmoins, de cette prémisse il n'est pas possible d'inférer le caractère suffisant du critère d'identité physique. En effet, on peut admettre l'exigence de conformité physique tout en reconnaissant son caractère insuffisant : afin d'éviter la conclusion contre intuitive assimilant l'exécution musicale d'André Prévin et le produit sonore non recherché d'un singe, il semble nécessaire d'introduire au moins une autre contrainte pour assurer l'identité d'une œuvre musicale.

En outre, le caractère strict du critère physique semble contestable : même si l'on peut regretter les fausses notes lors d'une exécution musicale, on ne peut pour autant en conclure que cette exécution est une autre œuvre. Une manière de se dépendre de ces conséquences qui

[323] Il y a correspondance exacte entre l'exécution modèle ou la partition et l'exécution du musicien.

vont à l'encontre du sens commun est de contester purement et simplement la validité du critère d'identité physique. Voyons si la stratégie négative est en mesure d'éviter les écueils de la conception positive.

Le critère physique est-il nécessaire ?

La conception négative, développée notamment pas Ingarden[324], nie la pertinence du critère physique. Une œuvre musicale n'est ni identique aux interprétations réelles, ni à l'objet matériel concret qu'est la partition, ni aux expériences psychiques du compositeur ou de l'auditeur : bien qu'elle dépende de facteurs extérieurs quant à son existence, toute œuvre musicale se situe hors de la réalité et du temps ; c'est un objet intentionnel. Autrement dit, toute œuvre musicale est une entité mentale[325]. L'intentionnalité propre aux œuvres musicales les exclue par principe du statut d'objet réel, situé dans le temps et l'espace. De là, il s'ensuit que l'identité d'une œuvre musicale pose problème : « les œuvres musicales qui dans la vie nous semblent des choses universellement connues, avec lesquelles nous communiquons quotidiennement comme avec de bons amis et qui constituent une des parties évidentes du monde culturel qui nous entoure sont devenues (…) des choses entièrement énigmatiques dont l'essence et l'existence nous est totalement obscure »[326]. Une œuvre musicale en tant qu'elle n'est pas un évènement sonore complexe et organisé, ne possède pas un critère d'identité physique.

Son identité est purement intentionnelle : une œuvre musicale existe en tant que « conséquence des actes intentionnels du compositeur fixés par la partition, et de l'auditeur »[327]. Une œuvre musicale, loin d'être un objet réel qui persiste dans le temps et qui est localisé dans l'espace, est une structure pure visée par l'auteur et le récepteur. Son identité n'est pas déterminée par telle structure musicale physique concrète mais par telle structure abstraite de toute réalisation. D'où la distinction entre structure musicale concrète et structure abstraite laquelle ne dépend d'aucune concrétisation, d'aucun processus réel (touches du clavier, vibrations des cordes d'une guitare, etc.). Une œuvre musicale est l'expression de la

[324] Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*
[325] Voir la Partie 1 à propos de la thèse mentaliste.
[326] Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.15.
[327] Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.31.

volonté de l'artiste d'où son statut d'objet intentionnel[328]. Toutefois, même si l'on reconnaît le rôle joué par les intentions de l'auteur pour déterminer l'identité de l'œuvre, il n'est pas nécessaire d'aboutir à l'hypothèse suivant laquelle une œuvre musicale n'est rien d'autre qu'un objet intentionnel. D'ailleurs, on peut douter de l'opposition erronée établie entre objet réel, concret, et objet intentionnel, abstrait : le caractère intentionnel d'une œuvre musicale n'implique pas la thèse mentaliste suivant laquelle une œuvre musicale est une structure pure visée.

Le critère physique en question

Une œuvre musicale, qu'elle soit une œuvre-interprétation, une œuvre-enregistrement ou une œuvre-exécutée, est avant tout une entité physique concrète : elle est soit l'ensemble de ses instances concrètes[329], soit l'ensemble des copies de l'enregistrement référent, soit telle exécution musicale unique. Le critère d'identité physique est dès lors nécessaire. Pour autant, ce critère s'avère insuffisant et doit être complété par le critère d'identité intentionnelle. En ce sens, Levinson soutient l'idée selon laquelle aucune œuvre musicale n'est identifiable simplement par sa structure musicale concrète[330]. Le critère d'identité des pièces de musique doit prendre en compte la nature des œuvres musicales : une œuvre musicale est un type (conjonction d'une structure sonore et d'une structure d'exécution) indiqué par un compositeur C à un temps t. La nature historique et contextuelle des œuvres musicales implique l'irréductibilité d'une œuvre musicale à sa structure musicale. L'identité d'une œuvre musicale est *partiellement* déterminée par sa structure sonore. Par conséquent, si deux œuvres musicales O et O' ont la même structure musicale, il ne s'ensuit pas qu'elles sont identiques.

Reprenons et transposons dans le domaine de la musique l'exemple paradigmatique proposé par la fiction borgésienne, expérience de pensée qui vise à mettre en cause l'approche textualiste réductrice de l'œuvre littéraire[331]. Contre l'idée selon laquelle deux œuvres musicales ne peuvent partager la même structure sonore, on peut objecter que ces œuvres résultent de genèses originales non congruentes (seul le point terminal est le même) : si d'un

[328] Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.150.
[329] Le terme "instance" est entendu au sens d'exécution correcte. Nous y reviendrons dans les pages suivantes.
[330] Levinson, *Music, Art And Metaphysics*.
[331] Morizot, *Sur le problème de Borges.*

point de vue acoustique, elles sont indiscernables, il existe des propriétés esthétiques divergentes contextuellement dépendantes (l'originalité, l'ironie...). Aussi, les deux œuvres musicales distinctes ont des classes d'exécution indiscernables d'un point de vue acoustique, mais différentes esthétiquement. Considérer la structure musicale comme condition suffisante pour la spécification d'une œuvre musicale conduit à surestimer les facteurs physiques et à sous-estimer le rôle de l'histoire de production, des intentions du compositeur.

D'où la complexité du critère d'identité d'une œuvre musicale. Plusieurs éléments, lesquels ne sont pas nécessairement présents pour toute œuvre musicale mais peuvent être indispensables pour le fonctionnement correct de l'œuvre, doivent être pris en compte pour l'identité d'une œuvre :

1. une structure musicale,
2. un acte créatif unique historiquement positionné,
3. une instrumentation particulière,
4. un titre
5. un contenu d'art : les propriétés esthétiques perceptibles (grâce, cohérence, exubérance…), les propriétés artistiques imperceptibles directement (relation de l'œuvre avec d'autres œuvres : originalité, caractère révolutionnaire, etc.), les propriétés représentationnelles, les propriétés signifiantes[332].

Le critère d'identité des œuvres musicales est fonction de leur statut ontologique : l'identité d'une œuvre musicale est physique et intentionnelle. L'analogie entre la musique et le discours permet de rendre compte de la complexité de l'individuation des œuvres musicales. Tout d'abord, la musique comme le discours, suppose l'organisation sonore : les sons ne sont pas considérés un à un, en eux-mêmes mais en tant qu'ils assurent une fonction précise et ont des qualités spécifiques du fait de leurs relations multiples avec tous les autres. De plus, la musique tout comme le discours, est irréductible à sa structure sonore : une même phrase énoncée dans deux contextes différents n'aura pas la même signification. Citons par exemple, la phrase « Il a un chien ! ». Si c'est un ami passionné par les canins, cette phrase pourra exprimer une grande joie, un certain contentement en tous cas. Par contre, si c'est moi

[332] La spécification du contenu d'art est faite par Levinson au chapitre 9 de *Music, Art, And Metaphysics*.

qui parle, cela sera l'expression d'une certaine peur, compte tenu de ma phobie des chiens. De même deux œuvres musicales, bien que différentes, peuvent avoir une même structure sonore. L'identité d'une pièce de musique et celle d'un discours ne repose pas uniquement sur ses propriétés physiques.

Ainsi, la signification d'une œuvre musicale ou celle d'un discours est irréductible à la structure sonore matérielle. D'un côté, il faut distinguer les sons des notes (organisation sonore spécifique) et celles-ci de l'œuvre musicale. De même, il faut distinguer les sons de l'énoncé, et celui-ci du discours ou énonciation particulière. L'œuvre musicale et le discours supposent, pour leur individuation, de prendre en compte les intentions de leur auteur : un critère d'identité intentionnelle est nécessaire.

2.3 Identité, critère et identification

2.3.1 Identité intentionnelle

L'affirmation de l'identité intentionnelle d'une œuvre musicale n'implique pas sa dématérialisation : l'antinomie supposée entre objet réel et objet intentionnel est erronée. Ainsi, les œuvres musicales sont bien des objets existants dans le monde : ce ne sont pas des types d'expériences ou d'états intentionnels. Même si l'expérience musicale s'avère cruciale ainsi que l'explication intentionnelle pour la compréhension de la musique, il ne s'ensuit pas que le terme "musique" nomme une expérience phénoménale spécifique. L'impossibilité pour la musique d'exister hors de la sphère de l'intentionnalité humaine, n'implique pas l'immatérialité des œuvres musicales[333]. Mais alors en quoi consiste l'identité intentionnelle si elle ne s'oppose pas à l'identité physique ?

C'est à partir d'une réflexion à propos de la genèse des œuvres musicales que l'on peut comprendre la connexion entre critère d'identité physique et critère d'identité intentionnelle. Une œuvre musicale est un artefact humain et non un effet naturel[334] : c'est

[333] Levinson, Review of *The Æsthetics Of Music*, p.610.
[334] Aristote, *Physique*, II, 192b.

l'œuvre d'un art de faire[335]. Un artefact est un objet produit intentionnellement d'origine humaine. Si un objet est un artefact, il a nécessairement au moins un auteur. La propriété d'artefactualité ne peut être simplement conférée : un artefact doit être fait de quelque manière que ce soit. Ainsi, toute œuvre musicale, en tant qu'artefact, est une entité physique concrète issue d'une action intentionnelle (le compositeur, le musicien qui improvise, le producteur, etc.).

Artefact et action intentionnelle

Le problème de l'identité d'un artefact recouvre deux questions : 1) Qu'est-ce qui fait de cet artefact, un objet de ce type, c'est-à-dire une œuvre musicale ? 2) Un artefact est-il réductible à ce dont il est constitué ? Contre l'hypothèse anti-essentialiste selon laquelle il n'y a pas de différence réelle entre deux artefacts constitués de la même matière (et par là entre deux œuvres musicales ayant la même structure musicale), il importe de défendre l'essentialisme : les conditions d'identité d'un artefact dérive du fonctionnement de l'objet, et son identité particulière, des propriétés pertinentes pour son fonctionnement. L'existence et l'identité de l'artefact dépendent de son contexte de production et par là, des intentions (hypothétiques ou réelles[336]) de son auteur.

Mais quelle est la spécificité d'une action intentionnelle puisque toute action humaine n'est pas intentionnelle (nous faisons des choses indépendamment ou contre notre volonté) ? Trois éléments sont à distinguer pour comprendre ce qu'est une action intentionnelle :

1. l'instanciation d'un comportement T par un agent,
2. la réalisation d'une action A par un agent,
3. la réalisation intentionnelle d'une action A par un agent.

En quoi réside la différence entre une action intentionnelle, une action et un comportement ? Seule la théorie relationnelle des actions intentionnelles sera considérée ici : pour qu'une action soit intentionnelle, il faut qu'elle soit reliée de manière adéquate à

[335] L'idée selon laquelle l'artefactualité est une caractéristique essentielle des œuvres musicales dérive de la définition fonctionnelle de l'art proposée dans le chapitre précédent.
[336] Nous reviendrons dans les paragraphes suivants sur cette distinction.

certaines raisons d'agir. Cette théorie relationnelle peut être interprétée de deux façons différentes : l'approche causale – les raisons d'agir sont causes de l'action intentionnelle –, et l'approche téléologique ou structurale – les raisons d'agir ne sont pas des causes mentales de l'action intentionnelle.

1. L'approche causale de l'action intentionnelle [337] : l'action intentionnelle est identifiée à l'effet corporel causé par les évènements mentaux antécédents. La distinction des actions intentionnelles par rapport aux autres évènements repose d'une part sur la possession d'un certain type d'antécédents mentaux (complexe de désirs et croyances), et d'autre part, sur une relation appropriée entre la description de l'action et le contenu des antécédents mentaux. Autrement dit, l'explication téléologique (référence aux buts) de l'action intentionnelle doit être traduite en une explication causale (référence aux antécédents). La rationalisation d'une action intentionnelle est donc une forme d'explication causale : une action est intentionnelle si elle est causée de manière appropriée par des pro-attitudes et des croyances qui la rationalisent. Toutefois, deux arguments peuvent être allégués contre cette conception causale de l'action intentionnelle : la possibilité de la déviance causale [338] et l'argument du gouffre logique[339].

2. L'approche téléologique de l'action intentionnelle : la relation entre les raisons d'agir et l'action n'est pas une relation causale. C'est une relation d'ordre logique : « l'intention pratique n'est pas autre chose que l'action : elle est l'action elle-même, décrite dans son aspect mental, ce qui veut dire dans sa téléologie distinctive »[340]. Ce qui fait d'une action, une action intentionnelle, c'est la possibilité de la lier à des raisons d'agir. « Qu'est-ce qui distingue les actions intentionnelles de celles qui ne le sont pas ? La réponse (...) est qu'il s'agit des actions

[337] L'hypothèse selon laquelle les raisons d'agir sont des causes de l'action intentionnelle est défendue de manière paradigmatique par Davidson. Cf « Actions, raisons et causes », *Action et évènement.*
[338] Un agent obtient l'effet recherché mais de manière inattendue ou non désirée.
[339] Les causes sont reliées de manière extrinsèque, contingente avec leur effet, alors que les raisons d'agir sont logiquement impliquées dans l'action intentionnelle.
[340] Descombes, *La Denrée mentale*, p.35.

> auxquelles on peut appliquer la question "Pourquoi ?" en un certain sens – le sens est bien entendu celui auquel la réponse, si elle est positive, fournit une raison d'agir »[341].

Une raison d'agir ne constitue pas une cause de l'action intentionnelle : donner le motif d'une action revient à l'interpréter d'une certaine façon, et non à la situer dans un réseau de relations causales. « Lorsqu'un homme exprime son motif (...) il ne donne pas une cause mentale. (...) Les motifs peuvent nous rendre intelligible une action. Cela ne revient pas à dire qu'ils "déterminent" les actions au sens où ils les causeraient »[342]. L'expression "l'intention d'un agent", loin de désigner un évènement psychologique antécédent à l'action, est entendue comme le contexte – ensemble d'attitudes mentales, de pratiques et règles sociales – dans lequel prend sens l'action. L'action intentionnelle est donc l'expression de l'intention pratique et non l'effet d'une causation mentale.

Intentions et identité d'une œuvre musicale[343]

Les intentions du producteur de l'œuvre musicale sont de deux types : catégoriales ou spécifiques. Elles portent sur les propriétés constitutives de l'œuvre – le type d'objet (une œuvre musicale en tant qu'espèce d'œuvre d'art[344]), son fonctionnement (une improvisation, une œuvre-enregistrement, une œuvre-exécution), sa signification (exprimer la tristesse, représenter la condition humaine…), sa structure (mélodique, harmonique, rythmique, etc.) –, et sur ses propriétés accidentelles (ornementation, reprise, jeu de scène…). Le contenu sémantique de l'œuvre est un élément essentiel de son identité singulière. Les œuvres musicales fonctionnent comme symboles : le *Quatuor à cordes n°41 opus 33* de Haydn dénote le chant des rossignols, *La Marseillaise* exprime la lutte contre la domination, la *Sonate pour piano en do mineur* de Mozart exemplifie la forme sonate (exposition, développement, réexposition), la phrase musicale introductive de la *Ballade en sol mineur* de Chopin exprime l'attente indéterminée, le leitmotiv de la musique du film *Les Dents de la mer*

[341] Anscombe, *Intention*, p.9.
[342] Anscombe, *Intention*, p.19.
[343] Une étude détaillée de l'interprétation de l'œuvre musicale et par là, du rôle des intentions du compositeur, sera menée dans la troisième partie.
[344] L'intention de faire une œuvre d'art peut être plus ou moins explicite. Par exemple, l'intention dans laquelle est créé le "raga" indien est principalement rituelle, mais cela ne signifie pas que toute préoccupation artistique soit absente de sa réflexion. Plusieurs intentions peuvent donc coexister.

représente le requin, *Le chant des partisans*, un chant de ralliement... Les caractéristiques physiques, bien que nécessaires du fait du statut artefactuel des œuvres musicales, ne suffisent donc pas quant à la spécification de l'œuvre. La saisie de sa signification particulière et par là, la considération de son identité intentionnelle est nécessaire.

Considérons par exemple la musique du film des *Dents de la mer* de Steven Spielberg, composée par John Williams, et plus particulièrement le célèbre "motif du requin" basé sur un crescendo de deux notes répétées à l'infini. Cette structure sonore ne suffit pas pour l'individuation de l'œuvre : elle pourrait être répétée à l'identique par un train, un singe, un enfant, un autre musicien, etc. sans que ce soit la même œuvre. L'identité de cette pièce de musique repose non seulement sur cette structure sonore spécifique mais aussi sur d'autres propriétés essentielles : catégoriales et sémantiques, lesquelles supposent l'attribution de certaines intentions au compositeur et au réalisateur.

Cette musique est une musique de film et non une improvisation musicale ou une composition en vue d'une exécution publique. C'est un type d'œuvre-enregistrement spécifique : son identité dépend intrinsèquement du film et vice versa ; c'est un élément essentiel du dispositif cinématographique lié à la fois aux images et autres sons du film. Ce film met en scène un chef de police, Martin Brody, lequel doit empêcher le carnage humain perpétré par un requin blanc dans une station balnéaire. La musique constitue un protagoniste à part entière de l'histoire.

Analysons plus particulièrement la première scène du film : le générique[345]. Alors que le logo Universal fait son apparition, sont perçus des sons assez inquiétants, pouvant renvoyés aux bruits émis par un détecteur de poisson comme on en entendra un plus tard dans le film. Le logo disparaît et laisse place à un noir complet pendant plusieurs secondes. Deux notes graves (fa et fa#) sont jouées par un violoncelle et disparaissent : elles représentent la ruse du requin tournant autour de sa proie, disparaissant ensuite, pour attaquer par surprise. Le nom des producteurs apparaît. Les deux mêmes notes sont à nouveau entendues. Court silence. Deux autres notes. Court silence. Les deux mêmes notes. Puis six autres notes en crescendo. Le motif est obsessionnel : il est élaboré sur une répétition presque à l'infini de deux notes identiques ; sa structure rythmique binaire laquelle alterne les tensions et les relâchements, est

[345] Il dure 1 minute et 7 secondes.

comme une respiration chaotique ou des battements de cœur qui s'emballent. Plutôt que de faire apparaître à l'écran une quelconque image, le film est d'abord plongé dans un contexte sonore et musical : la musique guide littéralement les images ainsi que le montage du film (alors que la musique a été enregistrée après le montage du film). Cette musique au générique du film a pour fonction de poser une ambiance avant le "lever de rideau".

Le crescendo amène l'apparition brutale du premier plan : les fonds marins, des algues bougeant de manière confuse. Le titre du film vient à l'écran : *Jaws* ("mâchoires" en anglais), accompagné d'une musique de plus en plus rapide et inquiétante. La caméra qui avance elle aussi assez rapidement en travelling avant, laisse penser que le point de vue adopté par le spectateur n'est pas celui d'un nageur mais celui d'un être vivant monstrueux. La musique atonale, dépourvue de ligne mélodique, exprime un danger latent, une inquiétude diffuse mais obsédante. Le générique se conclut par une cadence finale très brève : le plan est coupé et monté, sans aucun ménagement, à un autre plan développant une thématique opposée : une bande d'adolescents jouent de la musique sur la plage autour d'un feu. La musique ne relie pas les scènes : elle fonctionne au contraire tel un couteau, et "tranche" le film en deux. Aucun pont musical ne permet de passer de l'ambiance dramatique imposée au générique à l'atmosphère sympathique et détendue du second plan.

À partir de cet exemple, plusieurs idées émergent : une œuvre musicale ne se réduit pas à sa structure musicale ; elle possède certaines propriétés catégoriales (être une musique de film et être la musique du film de Spielberg *Les Dents de la mer*) et sémantiques (être inquiétante, obsessionnelle, représenter les attaques du requin, exprimer un danger latent…) qui font qu'elle est cette œuvre musicale et non une autre, et qu'elle se distingue de toute œuvre musicale ayant ou non la même structure musicale qu'elle.

Néanmoins, une objection peut être soulevée à l'encontre de l'hypothèse de l'identité intentionnelle des œuvres musicales : il n'est pas nécessaire que les intentions du compositeur soient pertinentes à l'égard des propriétés sémantiques de l'œuvre musicale. C'est la thèse anti-intentionaliste, soutenue notamment par Beardsley et Wimsatt[346] : l'interprétation des propriétés sémantiques de l'œuvre ne repose pas sur l'analyse des intentions de l'artiste mais sur des conventions publiques ou des normes institutionalisées [347]. Contre l'anti-

[346] Beardsley & Wimsatt, « L'illusion de l'intention ».
[347] Cette thèse sera analysée dans la troisième partie.

intentionalisme, je soutiens l'idée selon laquelle les intentions artistiques peuvent être, au moins partiellement, déterminantes vis-à-vis des propriétés sémantiques de l'œuvre : la signification d'une œuvre musicale n'est concevable que si l'œuvre musicale est reliée à l'activité intentionnelle d'un agent qui a créé cette œuvre dans un contexte donné. Contre l'intentionalisme actuel radical – thèse selon laquelle les propriétés sémantiques d'une œuvre musicale sont fixées par les intentions actuelles de l'auteur en créant son œuvre[348] –, il s'agira de reconcevoir la référence à ces intentions : l'intentionalisme hypothétique propose un compromis entre la conception anti-intentionaliste et celle intentionaliste actuelle des propriétés sémantiques de l'œuvre.

En effet, l'intentionalisme actuel rencontre deux difficultés principales. Premièrement, il est possible que la signification de l'œuvre musicale transcende, aille au-delà des intentions actuelles de l'artiste : les intentions du compositeur déterminent seulement une partie du contenu sémantique de l'œuvre. Deuxièmement, les intentions sémantiques actuelles de l'artiste peuvent échouer, c'est-à-dire ne pas être réalisées. À cela, on peut répondre que la signification de l'œuvre musicale est fixée par les intentions sémantiques réalisées avec succès du compositeur actuel. Le problème reste néanmoins : comment savoir si ces intentions sémantiques ont été réalisées avec succès ? La distinction des intentions réalisées et non réalisées suppose la capacité de concevoir de manière isolée, d'un côté les intentions sémantiques de l'artiste, et de l'autre côté, la signification de l'œuvre. L'intentionalisme actuel aboutit donc à un dilemme épistémique[349] :

(i) Si nous pouvons avoir accès au contenu sémantique de l'œuvre indépendamment de toute connaissance des intentions de l'artiste, alors toute référence aux intentions s'avère inutile.

(ii) Si nous ne pouvons pas avoir accès au contenu sémantique de l'œuvre indépendamment, alors il n'est pas possible de déterminer quelles intentions ont été réalisées[350].

[348] L'interprétation d'une œuvre musicale requiert donc la prise en compte de ces intentions actuelles.
[349] Trivedi, « An Epistemic Dilemna For Actual Intentionalism ».
[350] Lintott conteste la validité du dilemme épistémique : ce qui compte c'est qu'une intention donnée soit pertinente et non qu'elle soit réalisée avec succès ou non. Cf. « When Artists Fail : A Reply To Trivedi ».

La thèse de l'intentionalisme hypothétique permet d'éviter cette conclusion paradoxale. Le contenu sémantique de l'œuvre musicale est déterminé soit par des intentions hypothétiques qu'un auditeur compétent et éduqué attribuerait à l'auteur actuel[351], soit par des intentions qu'un auditeur compétent et éduqué attribuerait à un auteur hypothétique[352]. Dans les deux cas, la correction de l'attribution des propriétés sémantiques à une œuvre ne repose pas sur la correspondance avec les intentions sémantiques actuelles de l'auteur, mais sur le fait qu'elle donne la meilleure explication, la meilleure rationalisation de ce qu'est l'œuvre[353].

Admettre l'idée selon laquelle les propriétés sémantiques de l'œuvre musicale sont déterminées au moins en partie par les intentions de l'artiste ne conduit pas à un certain fétichisme vis-à-vis de l'artiste[354]. L'attitude fétichiste confond de manière erronée l'identité de l'œuvre musicale et l'identité de l'auteur : plutôt que de considérer la rectitude ou non d'une interprétation musicale, ou d'un enregistrement, la personne fétichiste s'attachera de manière pathologique aux objets familiers de tel compositeur (son bureau, son peigne, ses vêtements), à la vie personnelle de l'artiste (son enfance, sa famille…), à l'utilisation de la même instrumentation que celle utilisée par l'auteur, aux différents originaux d'écriture musicale, à tel enregistrement tiré en quelques exemplaires sous telle forme, etc. Un fétichiste porte toute son attention soit à des aspects insignifiants quant à l'identité de l'œuvre musicale en question, soit à des éléments extérieurs à l'œuvre.

La compréhension intentionnelle se distingue quant à elle de cette attitude fétichiste : la prise en compte des intentions de l'auteur n'implique pas de remplacer l'œuvre par l'artiste ni les propriétés sémantiques par les intentions réelles de l'artiste[355]. La conception intentionnaliste sous sa forme hypothétique permet d'éviter ces deux substitutions abusives. De même que le défenseur de l'anti-intentionalisme, elle reconnaît en effet l'idée suivante : il n'est pas vrai que les œuvres musicales signifient ce que leurs auteurs veulent qu'elles signifient ; les artistes peuvent échouer. Pour autant, cela ne disqualifie pas tout explication intentionnelle : la détermination des propriétés sémantiques suppose la construction d'une hypothèse articulée autour d'intentions hypothétiques ; il s'agit de donner sens à l'œuvre[356].

[351] Trivedi, « An Epistemic Dilemna For Actual Intentionalism ».
[352] Nehamas, « The Postulated Author : Critical Monism As A Regulative Ideal ».
[353] L'analyse de ces deux approches de l'intentionalisme hypothétique sera effectuée dans la troisième partie.
[354] Farrelly-Jackson, « Fetishism And The Identity Of Art ».
[355] Anderson, « Musical Identity ».
[356] Cette idée sera développée dans la troisième partie.

Pour autant, refuser d'adopter l'attitude fétichiste n'implique pas de ne porter aucune attention à l'instrumentation originelle, au compositeur, aux notations originales, etc. Il importe en effet de distinguer entre les simples objets ou évènements dans la vie de l'artiste et les œuvres musicales intrinsèquement liées à un auteur en tant qu'artefact[357]. Ainsi, prendre en compte les intentions de l'auteur pour déterminer l'identité d'une œuvre musicale, c'est reconnaître son statut spécifique de production humaine. Il s'agit seulement d'admettre qu'une œuvre musicale ne possède pas simplement des propriétés physiques, phénoménales et formelles : une œuvre musicale, qu'elle soit une œuvre-interprétation, une œuvre-enregistrement, ou une œuvre-exécutée, est nécessairement reliée à son origine et à son histoire de production. De ce fait, son identité est à la fois physique et intentionnelle.

Toutefois, ne peut-on pas aller plus loin et réviser par là le statut ontologique des œuvres musicales : puisque ces œuvres dépendent intrinsèquement d'une action intentionnelle de l'auteur[358], ne doit-on pas en conclure qu'elles sont identiques à cette action globale. Une œuvre musicale serait une exécution[359]. Ce n'est ni une œuvre spécifiée par une exécution particulière, ni une action-type instanciée par telle action, mais une exécution par laquelle un point particulier de focalisation est spécifié. Ce point de focalisation comprend un contenu articulé, un véhicule au moyen duquel le contenu est articulé, et un ensemble de connaissances partagées permettant à l'artiste d'articuler ce contenu à travers certaines manipulations du véhicule[360].

Cette conception ontologique centrée sur les processus assurerait une meilleure explication (par rapport au contextualisme défendu notamment par Levinson) du « rôle du contexte de création joué dans l'appréciation artistique, de nos intuitions modales sur les œuvres, des modalités d'évaluation artistique, et de la complexité et la diversité de l'art moderne »[361]. Mais cette option ontologique alternative qui a le mérite de rendre compte du caractère intentionnel d'une œuvre musicale, confond de manière erronée dépendance et

[357] Farrelly-Jackson, « Fetishism And The Identity Of Art », p.144.
[358] Je défends ici la conception componentielle au sujet de l'individuation des actions : l'action intentionnelle de l'auteur est une action globale – produire une œuvre-enregistrement – constituée de plusieurs composantes – écrire les paroles et la musique, donner un titre à chaque chanson et au CD, enregistrer les différentes parties instrumentales, équilibrer les différentes parties... Les actions constitutives peuvent avoir des propriétés différentes de celles de l'action globale. Ce sont des actions de base (l'introduction de cette notion permet d'éviter une régression à l'infini) : si une personne fait x en faisant y, alors y s'avère être une action plus basique que x.
[359] D.Davies, *Art As Performance*.
[360] D.Davies, *Art As Performance*, p.140.
[361] D.Davies, *Art As Performance*, p.x.

identité : par essence, une œuvre musicale est une production humaine et dépend d'une action intentionnelle ; néanmoins, elle ne s'identifie pas à cette action.

En résumé, toute œuvre musicale 1) en tant que particulier concret, est indépendante ontologiquement de son auteur (il peut être unique ou multiple, connu ou inconnu) 2) en tant qu'artefact, dépend causalement d'un auteur et 3) dépend du point de vue épistémologique d'une compréhension intentionnelle[362].

Ce dernier point n'est pas sans difficulté : « on se heurte au problème de l'interdépendance de l'interprétation critique (et non performative) et de l'individuation. Si une telle interdépendance existe, alors les œuvres ne sont pas individuées indépendamment des interprétations que nous en donnons. Or, pour justifier qu'il s'agit bien de l'interprétation de telle œuvre, les œuvres doivent être individuées indépendamment de nos interprétations (correctes, compatibles entre elles ou non) »[363]. En effet, puisque les œuvres musicales ont des propriétés sémantiques essentielles (elles veulent dire quelque chose, elles ont un sens) et par là fonctionnent esthétiquement, elles supposent la compréhension de ces propriétés, c'est-à-dire la saisie de la signification spécifique d'une œuvre musicale.

Mais cela ne revient-il pas à réduire l'identité de l'œuvre musicale à son identification ? À cette question, on doit répondre par la négative : l'identité d'une œuvre musicale ne consiste pas en une conjonction d'interprétations critiques correctes – le terme "interprétation" est entendu ici au sens large de compréhension. Les propriétés sémantiques de telle œuvre musicale sont les propriétés réelles de cette œuvre : elles lui appartiennent en propre et en dépendent ontologiquement[364]. D'où l'irréductibilité de l'identité d'une œuvre musicale à son identification. Par contre, ces propriétés sémantiques sont des propriétés relationnelles : il y a un lien logique entre le fait d'avoir une propriété sémantique et le fait d'être interprété, compris comme tel[365]. D'où l'interdépendance entre l'identité d'une œuvre musicale et sa compréhension.

---

[362] La troisième partie traitera précisément de ce en quoi consiste la compréhension musicale, et notamment de l'interprétation intentionnelle de la musique.
[363] Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art.*
[364] Les particuliers concrets sont les entités ultimes du monde. Les propriétés dépendent ontologiquement des particuliers auxquels elles sont correctement attribuées.
[365] Le statut ontologique des propriétés réelles et extrinsèques (ou relationnelles) sera analysé dans la deuxième partie.

L'identité d'une œuvre musicale est loin d'être simple en ce qu'elle ne se réduit pas à ses caractéristiques physiques et formelles. Elle est aussi intentionnelle : les propriétés catégoriales et sémantiques d'une œuvre musicale suppose de faire référence à des intentions pour rendre compte de son identité. Cette complexité découle du statut ontologique de toute œuvre musicale : une pièce de musique est un artefact concret qui a pour manière d'être essentielle d'être une œuvre d'art et a par là un fonctionnement esthétique.

Ainsi, il importe de se détacher de la théorie commune selon laquelle une œuvre musicale, en tant que structure sonore spécifique, a un critère d'identité purement physique. Il ne s'ensuit pas pour autant la dématérialisation de la musique. Reconnaître l'insuffisance du critère physique n'est pas le disqualifier : il faut le compléter en prenant en compte la spécificité ontologique des œuvres musicales. Par conséquent, la complexité de l'identité d'une œuvre musicale doit se comprendre au sens de stratification : les propriétés sémantiques d'une œuvre musicale dépendent des propriétés de base de l'œuvre (physiques, phénoménales, structurelles, historiques…) via les intentions de l'auteur[366]. Une œuvre musicale n'a pas de signification si elle est dépourvue de propriétés de base ou si elle n'est pas le résultat d'une action intentionnelle ; et d'ailleurs dans ce cas, cette entité n'est pas une œuvre musicale.

2.3.2 Questions d'identité : Instance et authenticité

Puisque le critère d'identité physique s'avère insuffisant pour l'individuation des œuvres musicales, on peut en déduire deux propositions. D'une part, deux œuvres musicales peuvent être différentes même si elles ont une structure musicale identique. Ainsi, il est possible de distinguer les trois œuvres musicales suivantes lesquelles ont une structure musicale identique : la *Symphonie en do mineur n°5 opus 67*, (allegro con brio, premier mouvement) de Beethoven, la musique rap *Enjoy Yourself* de A+, et la chanson de variété française *La Pince à linge* de Francis Blanche. Il en est de même pour la *Bagatelle en la mineur* (« Lettre à Élise ») de Beethoven, la chanson de variété internationale *Same Script Different Cast* de Whitney Houston, et la musique rap *I Can* du group Nas. Ces œuvres musicales diffèrent du point de vue de leurs propriétés sémantiques, historiques et

[366] Cette idée sera défendue dans la deuxième partie.

catégoriales. Ainsi, alors que la *Symphonie n°5* a un caractère révolutionnaire et est pleine de puissance, la chanson de Blanche qui est une parodie de la symphonie, se veut humoristique, et celle du groupe A+ une simple musique de fête légère et rapide.

D'autre part, deux œuvres musicales ne sont pas nécessairement différentes même si elles possèdent une structure musicale différente. Prenons par exemple, le *Kan ha diskan* (musique bretonne traditionnelle). C'est un chant a capella très rythmé pour faire danser, et qui s'articule autour de quatre moments importants : l'appel, le "ton simpl", le bal et le "ton doubl". Le *Kan ha diskan* peut être interprété différemment selon le style de danse : le style gavotte, fisel ou plinn. Ainsi, pour l'accompagnement d'une gavotte (danse progressant de manière horizontale), l'expression de la fluidité doit prédominer ; une fisel (danse plus verticale avec des appuis légers) fait passer au premier plan l'idée de sautillements voire de saccade : la musique est beaucoup plus rythmée, plus nerveuse, et l'élocution plus marquée. Ainsi, les interprétations musicales du *Kan ha diskan* peuvent être très différentes du point de vue de la structure musicale même si c'est bien la même œuvre qui est interprétée.

Mais jusqu'à quel point peut-on accepter une différence physique ? S'il est vrai qu'une exécution musicale avec une seule fausse note n'est pas nécessairement disqualifiée en tant qu'instance de l'œuvre, il n'en reste pas moins que le critère d'identité physique est nécessaire. Ainsi, de la combinaison du critère physique et intentionnel résulte la difficulté suivante : celle de déterminer ce qui compte comme instance de l'œuvre, lorsque celle-ci n'est pas une entité singulière, c'est-à-dire qu'elle permet une réalisation multiple (une œuvre-interprétation ou une œuvre-enregistrement). Autrement dit, comment définir une instance d'une œuvre non singulière ? Qu'est-ce qu'une œuvre musicale authentique ? Toute instance est-elle authentique ? Qu'est-ce qu'un faux en musique ? Une contrefaçon d'une œuvre musicale est-elle d'ailleurs possible ?

On ne peut répondre à cette question de l'authenticité de la même façon pour une œuvre-interprétation et pour une œuvre-enregistrement : il est nécessaire de prendre en compte les différences de fonctionnement entre ces deux types d'œuvre musicale. En effet, la notion de critère d'identité n'est pas unitaire : l'identité d'une entité est fonction de son statut ontologique. Ainsi, le critère d'identité d'une personne est différent de celui d'un artefact, celui d'une chorégraphie de celui d'un bateau, etc. Or, l'investigation ontologique menée dans le chapitre précédent a permis de mettre en évidence différentes espèces d'œuvres musicales :

le *Prélude n°1 en do majeur* de Bach en tant qu'œuvre-interprétation n'a pas le même statut ontologique que la chanson de Maurane *Sur un prélude de Bach*, laquelle est une œuvre-enregistrement. Il importe dès lors de spécifier ce qui compte comme œuvre authentique suivant le type d'œuvre musicale considéré.

Rectitude et authenticité des exécutions musicales

L'accès aux œuvres-interprétations se fait à travers les particuliers que sont les exécutions musicales. Or, qu'est-ce qui fait que plusieurs interprétations différentes sont tout de même des exécutions d'une même œuvre ? À quelles conditions telle exécution particulière est une instance de l'œuvre-exécution ? À quoi reconnaît-on qu'une interprétation est correcte ou incorrecte ? Est-ce la même chose de parler d'exécution correcte, incorrecte et d'exécution authentique, inauthentique ?

La question de la rectitude d'une interprétation diffère de la question de sa valeur esthétique : il ne s'agit pas de déterminer la meilleure exécution de telle œuvre, ni de préciser les critères d'évaluation pour un tel jugement de valeur, mais seulement de mettre en évidence les conditions satisfaites pour qu'une exécution compte comme instance d'une œuvre musicale particulière.

L'analyse de la relation entre l'œuvre-interprétation et ses interprétations performatives tournera autour de trois axes de réflexion : le premier consistera en la mise en évidence de ce qui est requis pour qu'une exécution compte comme instance de l'œuvre ; le deuxième s'attachera à l'étude du lien entre une partition et les interprétations ; le troisième s'interrogera sur l'idée d'une exécution authentique historiquement.

→ Les instances de l'œuvre-interprétation

Partons du constat suivant : chaque exécution musicale d'une œuvre constitue « une concrétisation chaque fois nouvelle et unique »[367]. La distinction entre les interprétations d'une même œuvre repose sur la localisation spatio-temporelle (être joué à Paris ou à Bangkok, en 1970 ou en 2006), les caractéristiques temporelles (durer 5 minutes 33 ou 3 minutes 10), les propriétés qualitatives (cohérence ou incohérence, son grave ou sourd de l'instrumentation, ornementation importante ou quasi-inexistante, etc.), les propriétés sémantiques (exubérance ou tumulte, expression d'une colère franche ou étouffée…). En ce sens, chaque exécution musicale est unique par rapport aux autres exécutions passées ou contemporaines : « même si les exécutions se déroulent dans des conditions aussi égales que possible, il y a toujours au moins les différences par rapport à la coloration du temps concret et celle des autres propriétés phénoménales »[368]. L'identité de l'œuvre-interprétation donnée à travers des exécutions multiples et différentes, pose donc problème : qu'est-ce qu'une interprétation correcte ? Comment distinguer entre une exécution correcte et incorrecte ? Comment plusieurs exécutions peuvent être correctes bien que différentes ?

Une œuvre-interprétation peut avoir de multiples exécutions correctes et incorrectes. Une exécution musicale correcte n'est pas un substitut de l'œuvre-exécution, mais une instance de cette œuvre. Lorsque l'on entend une interprétation correcte de la *Ballade n°1* de Chopin, on entend l'œuvre. Une œuvre-interprétation, en tant que type structurel de spécifications normatives pour l'action, a des propriétés normatives essentielles. Par exemple, "avoir la tonalité sol mineur" est une propriété normative de la *Ballade n°1* de Chopin. Ainsi, il est impossible qu'il y ait une exécution proprement formée de la *Ballade n°1* de Chopin et qui manque cette propriété d'avoir la tonalité principale sol mineur.

Pour autant, il ne suffit pas qu'une interprétation possède l'ensemble des propriétés normatives de l'œuvre pour compter comme instance de cette œuvre. En effet, imaginons le cas où quelqu'un exécute de manière non intentionnelle l'ensemble de ces propriétés normatives essentielles à l'œuvre : le résultat n'est pas une exécution correcte de l'œuvre. Il faut que le musicien-interprète ait l'intention de réaliser telle œuvre : l'exécution musicale pour prétendre à la rectitude doit être une action intentionnelle appropriée. Dès lors, il y a une

[367] Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p.48.
[368] Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, p50.

relation systématique et intentionnelle entre les spécifications normatives pour l'action et les propriétés normatives de l'action qu'est l'interprétation musicale correcte. Une instance d'une œuvre musicale ne se réduit pas à une simple occurrence ayant toutes les propriétés acoustiques normatives spécifiées : on ne peut pas interpréter correctement une œuvre par inadvertance.

Par ailleurs, l'analogie avec les espèces naturelles permet de mieux comprendre le rapport entre une œuvre-interprétation et les exécutions musicales de cette œuvre. Il ne s'agit en aucun cas d'admettre que le statut ontologique d'une œuvre musicale est celui d'une espèce normative éternelle comme le propose Wolterstorff[369], mais seulement d'envisager une nouvelle base de comparaison entre les œuvres-interprétations et les espèces naturelles. L'analyse du rapport d'une espèce naturelle avec les individus appartenant à cette espèce peut prendre différentes formes[370] : la conception phénéticiste rend compte de ce rapport par la similarité mathématique ; la conception cladiste par l'histoire causale ; la conception de l'évolution par la similarité mathématique et l'histoire causale. On ne peut pas, bien évidemment, appliquer directement ces deux critères – similarité mathématique et histoire causale – dans le domaine de la musique. Néanmoins, deux idées à développer émergent : l'isomorphie structurelle et le lien causal entre une exécution correcte et l'œuvre-interprétation.

À partir de là, trois conditions pour qu'une interprétation musicale soit correcte, doivent être dégagées[371] :

1. un degré approprié de correspondance entre l'exécution et les éléments constitutifs de l'identité de l'œuvre,
2. l'intention du musicien de suivre la plupart des instructions spécifiées dans l'œuvre,
3. une chaîne causale entre l'interprétation et la composition de l'œuvre.

[369] Cette proposition a fait l'objet d'une analyse critique dans le premier chapitre.
[370] Nussbaum, « Kinds Types And Musical Ontology » ; Millikan, *Language, Thought And Other Biological Categories*.
[371] S.Davies, *Musical Works And Performances*, p.5.

→ Degré de correspondance

La première condition à satisfaire pour qu'une exécution compte comme instance de l'œuvre est le respect de son critère d'identité physique. Le musicien doit suivre les instructions normatives du compositeur lesquelles sont un élément de l'identité de l'œuvre : du fait que la *Ballade n°1* de Chopin a pour tonalité principale sol mineur et exprime l'attente dans les phrases musicales introductives, alors toute instance proprement formée de cette œuvre a pour tonalité principale sol mineur et exprime l'attente dans l'introduction. Les propriétés essentielles pour l'individuation d'une œuvre-interprétation varient du point de vue de la quantité et de la qualité. Les œuvres de Beethoven constituées d'instructions multiples et complexes, diffèrent de la forme ouverte de la musique aléatoire comme *Jeux vénitiens* de Lutoslawski avec des rythmes libres, une durée approximative pour les différents instruments, des structures différentes possibles. Un même type de propriété – le rythme, la mélodie, le phrasé, l'instrumentation, l'ornementation, etc. – peut être essentiel pour l'identité d'une œuvre musicale et non essentiel pour une autre.

Aucune règle préalable ne peut donc être établie : une exécution musicale des *Jeux vénitiens* peut être correcte même si elle n'a pas la même structure qu'une autre exécution correcte, alors qu'une exécution correcte de la *Sonate n°27 opus 90* de Beethoven doit avoir la même structure que les autres instances de l'œuvre. Par conséquent, la singularité de chaque exécution musicale correcte ne nuit pas à l'identité de l'œuvre musicale : ce qui importe, c'est la correspondance des propriétés requises pour une exécution correcte. L'intégrité physique (réduite aux propriétés physiques essentielles) est donc une condition nécessaire pour la préservation de l'identité de l'œuvre.

Le degré de correspondance exigé est fonction du nombre de spécifications normatives de l'œuvre. Pourtant, l'ensemble de ces spécifications ne détermine pas complètement l'œuvre. Cet ensemble est comparable aux essences nominales lockéennes[372] : l'essence nominale, distincte de l'essence réelle des substances (être véritable, constitution interne généralement inconnue), est la combinaison de plusieurs propriétés permettant d'identifier et de classer des sortes de choses ; l'essence nominale, si elle est définie soigneusement, entretient des relations réglées avec l'essence réelle inconnue de la substance. De manière

[372] Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, IV, 21, §4.

analogue, les instructions du compositeur vis-à-vis de l'œuvre laissent une marge plus ou moins grande d'indétermination : la totalité des propriétés d'une interprétation musicale ne sont pas explicitées, et parmi les propriétés spécifiées, certaines seulement sont constitutives de l'identité de l'œuvre[373]. D'où la question : une exécution correcte est-elle une exécution réalisant la totalité des instructions du compositeur ? À partir de quel moment doit-on considérer qu'une interprétation ne correspond plus à l'œuvre ?

L'idée selon laquelle une seule fausse note mettrait en péril le statut d'une exécution comme instance de l'œuvre repose sur une mésestimation de l'organisation hiérarchique établie dans une œuvre musicale à l'aide de l'harmonie, du rythme, et de la mélodie : les notes constitutives d'une œuvre n'occupent pas toutes un statut équivalent. Par exemple, dans une mélodie, les notes constituant le squelette structural sont plus significatives que les ornements. Les unités fondamentales d'une œuvre, et par là, les traits cruciaux pour l'identité d'une œuvre, ne sont pas les notes, mais l'harmonie, le rythme, la mélodie, la structure d'ensemble.

D'autre part, deux raisons peuvent être alléguées en faveur de la non disqualification d'une exécution contenant quelques fausses notes : d'un côté, l'auditeur, s'il est capable de détecter ces erreurs, n'est pas trompé par rapport à l'exactitude de l'instanciation ; d'un autre côté, l'auditeur sait que le musicien a pour but premier de suivre les instructions du compositeur. Par conséquent, la correspondance parfaite n'est pas requise pour assurer la rectitude d'une exécution. Néanmoins, un certain degré de conformité est nécessaire. La présence d'erreurs par rapport aux instructions du compositeur reste importune, étant donné que l'intention du musicien n'est pas seulement d'assurer l'identification de l'œuvre, mais aussi de permettre sa compréhension à l'auditeur.

Cependant, autoriser la moindre déviation n'est-ce pas perdre toute assurance de préserver l'œuvre ? L'idée vraisemblable selon laquelle certaines erreurs mineures eu égard aux propriétés essentielles de l'œuvre peuvent être admises n'implique-t-elle pas en fin de compte l'identification erronée d'œuvres musicales différentes ? Soit une partition P d'une œuvre O, partition qui a pour fonction de transmettre les propriétés essentielles de l'œuvre. Cette partition prescrit de jouer les notes do, mi, sol suivant cet ordre. Deux exécutions

[373] Godlovitch, « Performance Authenticity : Possible, Practical, Virtuous », p.168.

musicales sont analysées : une exécution E1 qui concorde exactement avec P et une autre exécution E2 qui est presque pareille que E1, sauf qu'elle contient un mi b au lieu d'un mi[374] :

(i) Supposons que E2 soit une exécution de O.
(ii) E2 est une exécution de O si et seulement si elle concorde avec la partition de O, c'est-à-dire P.
(iii) E2 s'accorde avec P.
(iv) E2 s'accorde aussi avec P' qui est comme P, excepté au sujet d'une prescription : celle du mi b au lieu du mi.
(v) Or, P ≠ P'.
(vi) Les classes de concordance de P et P' sont disjointes.
(vii) Donc, seules les exécutions parfaites de O sont qualifiées comme exemple de O.

Afin d'éviter cette conclusion, on peut rejeter la proposition (iv) selon laquelle E2 s'accorde nécessairement avec une autre partition P'. En effet, E2 peut être, soit le résultat d'une tentative entièrement réussie de produire la séquence do-mib-sol, soit le résultat d'une tentative relativement adéquate de produire la séquence do-mi-sol (laquelle diffère très peu de la première), soit le résultat d'une tentative complètement échouée de produire la séquence radicalement différente ré-fa-la. Dans le premier cas, E2 correspond bien à une autre partition P', mais exclut alors toute correspondance avec P : E2 n'est pas une instance de O. Dans le deuxième cas, E2 ne correspond pas à une autre partition P', mais correspond suffisamment à P pour qu'elle compte comme une instance de O. Dans le troisième cas, E2 ne correspond ni à la partition P ni à une autre partition P', et par là, ne compte pas comme une instance de O. Ainsi, lors de l'exécution musicale, une certaine marge d'erreurs par rapport aux spécifications est permise, si et seulement si l'interprétation y correspond suffisamment et de manière intentionnelle. Les intentions du musicien jouent ainsi un rôle central pour la correction de son exécution, ce qui introduit à la deuxième condition.

[374] Predelli, « Goodman And The Wrong Note Paradox ».

→ Avoir l'intention de suivre les instructions

Pour qu'une exécution compte comme instance de l'œuvre, il faut que le musicien ait l'intention de suivre la plupart des propriétés essentielles de l'œuvre. Il ne suffit pas que cette exécution coïncide accidentellement avec les propriétés de l'œuvre. Cette rencontre hasardeuse ne constitue pas une relation appropriée entre une œuvre et ses exécutions. L'instanciation d'une œuvre-interprétation est nécessairement un acte intentionnel : le musicien a l'intention de faire ce que l'auteur prescrit. Trois niveaux d'intention dans l'exécution d'une œuvre peuvent être distingués[375] :

1. l'intention de suivre les propriétés essentielles de l'œuvre, spécifiées dans une partition ou non,
2. l'intention de jouer cette œuvre liée à tel contexte de production,
3. l'intention de satisfaire 2 comme résultat de 1.

Ainsi, de même que la composition est un acte intentionnel, l'exécution musicale est une action reliée à ses raisons d'agir. Le musicien a pour dessein général de comprendre l'œuvre, et pour cela, de déterminer les intentions supposées de l'auteur[376] : il y a interdépendance entre l'action intentionnelle du musicien-interprète et les intentions du compositeur ; le musicien a l'intention d'exécuter l'œuvre en question seulement s'il a l'intention d'exécuter ce qui détermine l'œuvre, les propriétés déterminantes résultant elle-même d'une action intentionnelle, celle du compositeur.

Il ne s'agit pas cependant, pourle musicien, d'établir une bibliographie ou liste de motivations psychologiques du compositeur, mais seulement de supposer l'œuvre comme résultat de certaines intentions auctoriales, à partir de la fréquentation constante de l'œuvre. Les intentions de l'auteur jouent un rôle substantiel par rapport aux décisions sur la manière dont les œuvres-interprétations doivent être jouées[377]. Par conséquent, ce qui détermine la

[375] S.Davies, *Musical Works And Performances*, p.164.
[376] Selon Taruskin, le respect des intentions du compositeur ne constitue pas un principe d'exécution : nous ne pouvons pas connaître ces intentions ; les compositeurs ne les expriment pas toujours, et s'ils le font, cela peut s'avérer défectueux, mensonger ou ambiguë. Cf. Taruskin, *Text And Act*, p.97.
[377] Kivy, *The Fine Art Of Repetition*, p.96 ; Dipert, « The Composer's Intentions : An Examination Of Their Relevance For Performance ».

manière dont il faut exécuter l'œuvre musicale, loin d'assurer la meilleure exécution d'une point de vue évaluatif, ou celle que l'exécutant préfèrerait pour des raisons externes (fidélité à l'artiste, reconstruction historique…), est celle spécifiée comme telle et telle par l'auteur.

→ Un lien causal

En troisième lieu, une connexion intime et systématique entre l'interprétation musicale et la création de l'œuvre doit être établie, afin de dire d'une réalisation qu'elle est l'exécution *de* cette œuvre. La rectitude d'une exécution requiert la présence d'une chaîne causale liant l'œuvre spécifiée par le compositeur à l'évènement sonore réalisé par l'exécutant. Une exécution musicale n'est pas indépendante de la composition : c'est une interprétation d'une composition. En ce sens, l'interprétation et la composition sont conçues l'une par rapport à l'autre. Une composition musicale spécifie certaines propriétés normatives en vue de l'exécution (cette spécification se fait oralement, au travers d'une partition ou encore au moyen d'une exécution modèle) ; l'interprétation correcte de cette composition satisfait, réalise ces propriétés normatives[378].

→ Vision d'ensemble

Suivant le degré de satisfaction de ces trois conditions, une classification des exécutions musicales se dessine :

> 1. Les exécutions qui échouent à réaliser l'œuvre en tant qu'elles ne satisfont pas au moins l'une des trois conditions présentées précédemment : l'auditeur ne peut pas reconnaître que l'évènement sonore produit est l'exécution de telle œuvre.
>
> 2. Les exécutions incorrectes d'une œuvre musicale : l'exécutant a pour intention d'instancier l'œuvre, c'est-à-dire qu'il tente de suivre les indications du compositeur, et atteint seulement un degré insuffisant ; l'auditeur peut néanmoins reconnaître que l'évènement

[378] Gilead Bar-Elli, « Ideal Performance ».

sonore produit est l'exécution de telle œuvre. Cela suppose de pouvoir reconnaître comme telle les erreurs commises, comme par exemple l'interprétation souvent erronée des points d'orgue de la première pièce des *Scènes d'enfants* de Schumann (qui mérite de prendre en compte la ligne mélodique).

3. Les exécutions correctes de l'œuvre, ou instances, lesquelles se conforment complètement et de manière volontaire aux instructions du compositeur : une exécution correcte est une exécution qui est l'œuvre en question, c'est-à-dire qu'elle respecte l'identité de l'œuvre jouée.

Atteindre un degré approprié de rectitude pour une exécution est une condition ontologique et non une option interprétative : pour réaliser l'œuvre-interprétation spécifiée à travers des instructions, il faut la jouer correctement. La relation entre une œuvre-interprétation et ses instances est donc normative, plutôt que descriptive, puisqu'il est possible que certaines exécutions soient incorrectes. Une exécution doit être reconnue comme incorrecte si l'une des trois conditions explicitées ci-dessus n'est pas satisfaite. Pour autant, la correction pour une exécution, loin d'être impossible, est plutôt largement accessible.

→ Instructions et recommandations

Le fait que la rectitude pour une exécution musicale soit une nécessité et non une option ne compromet pas la créativité du musicien-interprète[379]. L'œuvre-interprétation implique les talents créatifs du musicien dans les limites prescrites par le compositeur et les conventions du contexte de production. L'exécution musicale qui a pour but principal de jouer l'œuvre en question suppose pour cela une certaine liberté de la part du musicien : contrainte et liberté sont donc les deux faces d'une même action, l'interprétation musicale. Mais comment comprendre cette articulation apparemment contradictoire ?

[379] On pourrait objecter que la distinction ontologique établie entre l'improvisation musicale et l'œuvre-interprétation implique l'absence de créativité de la part du musicien. La reconnaissance de cette créativité supposerait de ne pas différencier improvisation et œuvre en vue de l'exécution : toute œuvre-interprétation implique l'improvisation de la part du musicien interprète. Pour autant, cette idée repose sur une confusion à propos du terme "improvisation" : soit il renvoie à un type d'œuvre musicale, l'œuvre-exécutée distincte de l'œuvre-interprétation ainsi que de l'œuvre-enregistrement, soit il renvoie à la liberté du musicien qui joue de la musique, quel que soit le type d'œuvre joué. Pour la formulation de cette objection : Gould & Keaton, « The Essential Role Of Improvisation In Musical Performance ».

La relation entre l'œuvre-interprétation et ses exécutions peut s'établir de trois façons différentes : à partir d'une partition, oralement et par une exécution modèle. Ces trois véhicules fournissent des indications aux exécutants pour l'instanciation de l'œuvre. Ces indications sont de deux sortes : d'une part, des instructions à propos du résultat à obtenir et de la manière de l'atteindre, et d'autre part, des recommandations[380]. Les instructions ont pour objet les propriétés essentielles de l'œuvre et révèlent les intentions déterminantes du compositeur ; les recommandations, quant à elles, portent sur les propriétés accidentelles de l'œuvre [381]. À la différence des simples recommandations, les instructions s'avèrent indéfaisables[382].

Le contenu de la partition, des spécifications orales ou de l'exécution modèle n'est pas homogène : certains éléments ont plus ou moins de force que d'autres ; il y a des constantes et des variables[383]. Cette différence de statut dépend d'une part des éléments organisateurs de l'œuvre musicale (harmonie, mélodie, rythme, structure d'ensemble), et d'autre part, des conventions gouvernant l'interprétation de telle partition, de tel discours ou de telle exécution modèle. Par exemple, au 18ème siècle, alors que certains compositeurs notent en totalité les cadences, les musiciens ont le choix de jouer ou non ce qui est écrit : ils peuvent faire autrement, du fait que la cadence ne constitue pas une instruction mais une recommandation. Cette distinction entre instruction et recommandation est donc fortement liée aux pratiques sociales. Pour réaliser correctement une œuvre, l'exécutant doit connaître les conventions en vigueur dans le contexte de production, mais aussi les pratiques d'exécution assumées implicitement.

L'analogie avec le jeu que sont les échecs éclaire cette distinction entre instructions et recommandations, c'est-à-dire entre constantes et variables[384]. Les échecs sont un jeu qui consiste en un ensemble d'objets physiques concrets (le support, les pièces) et un ensemble de règles qui déterminent ce qui doit être fait avec ces objets. Les échecs comme jeu permettent plusieurs jeux (différence temporelle, de lieu, de joueurs). Les règles qui gouvernent ces multiples jeux sont de deux sortes : les conventions optionnelles (comme par exemple, ne pas

[380] S.Davies, *Musical Works And Performances*, p.211.
[381] A la question « Comment peut-on retrouver l'œuvre à partir de ses instances ? », S.Davies répond que l'on doit aller au-delà des facteurs communs entre les exécutions correctes et inclure les éléments variables lorsqu'un modèle de leur variation l'une par rapport à l'autre peut être établi. Cf. « The ontology of musical works and the authenticity of their performances ».
[382] Kivy, *Authenticities,* p.32.
[383] Cochrane, « Playing By The Rules : A Pragmatic Characterisation Of Musical Performances », p.136.
[384] Cochrane, « Playing By The Rules : A Pragmatic Characterisation Of Musical Performances », p.135-136.

parler à l'adverse, jouer en un temps défini, être de telle taille pour telle pièce…), et les règles nécessaires qui assurent l'identité du jeu (par exemple, la règle qui détermine les possibilités de déplacement des différentes pièces), c'est-à-dire le fait que je joue bien aux échecs et non aux dames. La composition musicale est comparable aux échecs comme jeu : elle est constituée d'un ensemble d'instructions nécessaires pour garantir l'identité des exécutions, et de recommandations optionnelles.

Considérons plusieurs cas mettant en évidence la différence entre instructions et recommandations. D'un côté, certaines spécifications doivent être impérativement respectées pour réaliser une instance de l'œuvre. Par exemple, les répétitions d'un menuet – lequel a une forme ternaire – ne peuvent être ignorées ; cette omission compromettrait la forme même de l'œuvre. D'un autre côté, plusieurs normes sociales ayant une application pour les exécutions passées ne sont plus pertinentes pour les exécutions actuelles : du fait que l'identification d'une exécution comme instance de telle œuvre ne repose pas sur l'application de ces normes, alors l'exécutant a la liberté de ne pas les respecter. Ainsi, le port de perruque par les musiciens, requis par certaines conventions d'époque, ne constitue pas un élément décisif pour la correction d'une exécution.

Enfin, certaines conventions transforment les frontières habituelles entre instruction et recommandation. Une recommandation à propos du comportement des musiciens exécutant une œuvre – comme "se regarder entre eux" – devient une instruction dans le contexte de l'art d'avant-garde, alors qu'elle est le plus souvent considérée comme non déterminante dans la plupart des pratiques sociales. Le statut des spécifications de l'œuvre n'est pas seulement fonction de la force des intentions du compositeur, mais aussi des pratiques sociales de l'exécution et des conventions d'interprétation. Ainsi, la notion d'exécution correcte n'a pas une essence fixée de manière unique. Le critère de rectitude pour une exécution est variable suivant les intentions du compositeur et les conventions.

La différence entre instruction et recommandation implique qu'aucune composition transmise sous la forme d'une partition, oralement ou à travers une exécution modèle, ne suffit pour déterminer sa réalisation. Elle sous détermine ce que le musicien doit faire. Cette indétermination intrinsèque de la composition est une propriété nécessaire pour toute composition musicale : la possession de variables est propre au statut ontologique des œuvres-interprétations lesquelles permettent une multiplicité d'instances. Même si elle est très

détaillée, dense au niveau des spécifications de l'œuvre – comme c'est le cas pour les œuvres transmises à travers une exécution modèle –, elle doit faire l'objet d'une interprétation par l'exécutant. Par conséquent, les instances d'une œuvre-interprétation achèvent ce qui manque à la composition : la spécificité, c'est-à-dire la détermination complète. Le musicien opère des choix, des sélections dans les limites établies par les conventions sociales, afin de combler la déficience intrinsèque de la composition. Comment les ornements doivent-ils être réalisés ? Quels principes gouvernent le phrasé ? En l'absence d'indications précises, dans quelle mesure les pédales au piano doivent être utilisées ? Toute composition est approximative, et cet espace d'indétermination est le lieu premier de l'activité interprétative du musicien.

→ Le musicien-interprète

L'activité du musicien-interprète n'est pas identique à celle de l'arrangement d'une œuvre musicale[385]. En effet, le musicien produit une instance de la composition non pas en remplaçant certaines instructions de la composition par d'autres instructions (comme pour l'arrangement), mais en exécutant ces instructions. La spécificité de l'exécution musicale dérive de la manière dont ces instructions sont traitées, comprises, saisies. Le résultat est donc une sorte de création collective dans le sens où elle unit un musicien-interprète et un compositeur, lequel joue un rôle prédominant : l'originalité et le style du musicien sont valorisés, mais ce que l'on considère en premier du point de vue de la valeur esthétique, c'est le style et l'originalité de la composition.

Considérons par exemple, le problème du tempo de l'*Étude n°3 opus 10* de Chopin. Les indications verbales dans la partition sont peu nombreuses : "Lento ma non troppo", "poco più animato", "a tempo", et celles, métronomiques, conflictuelles : l'édition allemande indique 100 à la noire, à la différence de l'édition française qui donne 100 à la croche. La plupart des exécutions enregistrées débutent l'œuvre à 56 à la croche jusqu'à 72, et accélèrent lors de la section centrale – de 84 à 112 à la croche.

Deux interprétations principales du tempo sont possibles : soit le pianiste met en évidence la présence de deux tempos différents (celui du thème introducteur et celui du thème

[385] Edidin, « Playing Bach His Way : Historical Authenticity, Personal Authenticity And The Performance Of Classical Music », p.88.

central), soit le pianiste adopte un tempo suffisamment uniforme en présentant la section centrale comme un développement du premier moment. Les choix de l'exécutant ne doivent pas affecter l'identité de l'œuvre, mais seulement les propriétés spécifiques de telle exécution par rapport à telle autre : « une exécution est nécessairement une option unique pour cette pièce, présentant certains aspects tout en excluant d'autres »[386]. Le musicien interprète l'œuvre-interprétation.

Toutefois, on peut se demander si le terme "interprétation" est adéquat afin de rendre compte de la spécificité de l'exécution musicale ? Les activités du critique-interprète et du musicien-interprète sont-elles logiquement distinctes ou relativement similaires ? Plusieurs réponses à ce problème sont possibles :

> A. Une conception mince[387] : une exécution musicale est une réalisation sonore intentionnelle correspondant à certains choix, une manière particulière de jouer l'œuvre musicale visée, ce qui implique la détermination spécifique de tous les traits de l'œuvre. Une exécution n'est pas une explication de l'œuvre – l'exécutant n'a pas besoin d'articuler des raisons pour justifier sa manière de jouer telle œuvre – mais une réalisation délibérée sélective : à la différence d'une analyse critique de l'œuvre, il n'y a pas de place dans l'exécution pour des choix incompatibles, ou divergents[388]. Les connexions possibles entre une exécution et une analyse critique de l'œuvre sont contingentes : aucune correspondance biunivoque entre telle exécution et telle analyse critique n'est et ne peut être instaurée.
>
> B. Une conception semi-mince : une exécution musicale est une réalisation sonore intentionnelle, laquelle reflète, incarne une compréhension non verbale de l'œuvre (de sa structure, de ses propriétés sémantiques, expressives...). L'exécution musicale renvoie à une certaine conception de ce qu'est l'œuvre, bien qu'elle ne soit pas

[386] Lester, « Performance And Analysis : Interaction And Interpretation », p.199.
[387] Levinson, « Performative Versus Critical Interpretation In Music », *The Pleasures Of Æsthetics*, p.60-89.
[388] La question de l'incompatibilité des interprétations critiques sera traitée dans la troisième partie.

une explication de texte[389]. Par conséquent, si les interprétations déclaratives (les analyses critiques) et les interprétations performatives (exécution musicales) sont des activités spécifiquement différentes, il n'en reste pas moins qu'elles sont identiques d'un point de vue générique. Ainsi, alors qu'une interprétation déclarative *dit* comment l'œuvre avance, une interprétation performative *montre* comment l'œuvre avance[390]. Mais dans les deux cas, nous sommes informés sur la manière dont l'œuvre avance.

C. Une conception riche[391] : une exécution musicale est une réalisation sonore intentionnelle impliquant logiquement une interprétation critique de l'œuvre. Il n'y a pas de distinction logique entre les deux activités que sont l'exécution et l'analyse critique. Une interprétation, à la différence d'une description, est une inférence à la meilleure explication (maximisation de la valeur artistique de l'œuvre interprétée). L'exécution musicale constitue donc un exemple paradigmatique de ce en quoi consiste une telle interprétation.

Si on entend "interprétation" au sens de déclaration de signification, alors une exécution musicale n'est pas une interprétation. Par contre, si le terme "interprétation" est pris comme "le fait de faire sens", alors une exécution est proprement interprétative : le musicien en jouant correctement une œuvre musicale fait fonctionner, active le sens de cette œuvre. Une exécution, en tant qu'elle suppose des actes d'interprétation, est créative – d'où le fait de la considérer comme un "art".

Chaque instance d'une œuvre partage avec les autres exécutions correctes de cette œuvre un degré de correspondance avec les propriétés essentielles de l'œuvre, l'intention de réaliser correctement les instructions de la composition et un lien causal avec cette composition. Mais les instances diffèrent au niveau des choix libres opérés par l'exécutant à partir de la composition, laquelle sous-détermine l'exécution. Dès lors, plusieurs interprétations peuvent être à la fois différentes, en tant qu'elles ne sont pas identiques

[389] Rothstein, « Analysis And The Act Of Performance », p.238.
[390] Kivy, *Authenticities*, p.137.
[391] A.H.Goldman, « Interpreting Art And Literature ».

qualitativement, et correctes en tant qu'elles sont des instances de la même œuvre – de manière analogue, on peut avoir de multiples analyses critiques correctes de la même œuvre[392].

De cette liberté interprétative découle les jugements à propos de l'authenticité d'une exécution musicale : alors que la rectitude d'une exécution a à voir avec les propriétés essentielles de l'œuvre, constitutives de son identité, l'authenticité d'une exécution se rapporte soit aux propriétés accidentelles, soit à des éléments extérieurs à l'œuvre. Une instance d'une œuvre-interprétation est une exécution musicale correcte qui respecte les conditions présentées ci-dessus. Par contre, toute instance d'une œuvre-interprétation n'est pas authentique. Reste à déterminer ce qu'on entend par "exécution authentique". D'où les questions suivantes : qu'est-ce qui est requis pour qu'une interprétation soit déclarée "authentique" ? D'ailleurs, le terme "authenticité" est-il univoque ou revêt-il au contraire une multiplicité de significations ? Enfin, l'authenticité est-elle requise (en tant que condition ontologique) pour toute exécution musicale correcte ou constitue-t-elle plutôt une option interprétative ?

→ L'authenticité : La lettre et l'esprit

La détermination de l'authenticité ou non d'une exécution musicale constitue une question importante. La notion d'authenticité recouvre elle-même une pluralité de sens[393] :

1. L'authenticité comme intention : une exécution authentique respecte strictement les intentions d'exécution du compositeur réel (même si ces projets ont échoués par exemple).

2. L'authenticité comme son : une exécution authentique reproduit soit la manière dont la musique était exécutée dans son contexte originel, soit la manière dont elle sonnait.

[392] Cette idée sera développée dans la troisième partie.
[393] Kivy, *Authenticities*, p.6-7.

3. L'authenticité comme pratique : une exécution authentique est fidèle aux pratiques d'exécution du contexte de production.

4. L'authenticité personnelle : une exécution authentique est sincère, originale, non imitative, en tant qu'elle est l'expression du musicien[394].

Les trois premiers sens sont reliés au problème de l'authenticité historique. Kivy, précise d'ailleurs que ces trois types d'authenticité, s'ils sont souvent confondus, ne convergent pas nécessairement : « nous avons trois notions distinctes d'authenticité historique ici, et non une notion sous trois descriptions différentes »[395].

Le problème de l'authenticité historique de l'exécution musicale, lié contextuellement au mouvement *authenticiste*[396] en faveur de l'approche historique de la composition, de l'interprétation et de la réception musicales, résulte d'un constat : les exécutions modernes des œuvres anciennes peuvent différer, de manière considérable, par rapport aux exécutions originales des mêmes œuvres. Plusieurs causes de ce phénomène sont mises en évidence : les modifications instrumentales, l'évolution des pratiques d'exécution, les changement de sonorité... D'où la question : l'exécution des œuvres musicales implique-t-elle la prise en compte du contexte historique de production ? Si oui, en quel sens ?

La notion d'authenticité à laquelle renvoie le mouvement authenticiste est entendue ici au sens d'authenticité historique et non d'authenticité personnelle. Une exécution authentique personnelle constitue une extension directe de la personnalité du musicien, et non une imitation d'un autre musicien : « c'est l'unique produit d'un individu unique »[397]. Un musicien authentique manifeste l'art des arrangements musicaux (une exécution musicale personnelle, n'est pas une nouvelle œuvre, mais est analogue à une version nouvelle de cette

[394] Baugh prend uniquement en compte ce dernier sens : l'évaluation d'une œuvre d'art repose sur un critère, celui de l'authenticité existentielle, morale. De même qu'un être humain est authentique lorsqu'il décide pour lui-même et qu'il est responsable de son existence, une oeuvre d'art est authentique lorsqu'elle révèle le monde par elle-même, d'une manière singulière. Cf. Baugh, « Authenticity Revisited ».
[395] Kivy, *Authenticities*, p.7.
[396] Ce mouvement émerge avec la reprise systématique des œuvres musicales anciennes, la publication d'éditions complètes de musique de l'époque baroque, de la renaissance et du moyen-âge, les innovations techniques par rapport aux anciens instruments de musique, l'apparition de nouveaux périodiques en faveur de cette « archéologie musicale » comme le *Early Music*. Ce mouvement en faveur de l'exécution authentique historiquement est avant tout pratique, et non philosophique.
[397] Kivy, *Authenticities*, p.123.

œuvre). La notion d'authenticité personnelle exclut celle d'authenticité historique[398] : la réalisation des intentions du compositeur vis-à-vis de l'exécution, le respect strict de l'authenticité sonore (réduplication d'une exécution passée), la concordance avec les pratiques d'exécution (restauration archéologique d'une exécution faite antérieurement) ne sont pas compatibles avec l'authenticité personnelle. Toutefois, il ne sera pas question ici de ce deuxième sens personnel, existentiel, de la notion d'authenticité, mais de l'exécution authentique historiquement : une exécution qui concorde de manière stricte avec la façon dont l'œuvre aurait été exécutée et aurait sonné dans son contexte musico-historique de naissance.

Il faut souligner d'emblée que cette analyse porte sur le lien entre exécution musicale correcte et exécution authentique d'un point de vue historique, et pas sur le problème normatif suivant : quelle authenticité, de l'authenticité historique ou personnelle, faut-il sauver[399] ? Les défenseurs du mouvement authenticiste affirme qu'un double contrat lie le musicien au compositeur : le premier impératif à remplir pour une exécution musicale est l'accord avec la composition ; le deuxième, le projet archéologique d'une exécution authentique d'un point de vue historique. Il s'agit alors de reconstruire autant que possible, un artefact musical du passé, et par là, une exécution musicale passée, comme l'interprétation par John Eliot Gardner du *Requiem* de Brahms[400]. Ainsi, pour qu'une exécution soit une véritable instance de l'œuvre musicale, il faut que deux exigences soient satisfaites : la rectitude et l'authenticité historique.

Considérons un cas simple : si une partition pour piano indique un certain legato entre les notes à jouer, l'exécutant peut-il utiliser la pédale de liaison afin de réaliser plus facilement ce legato ? L'utilisation ou non de la pédale par le pianiste n'est pas affaire de choix, mais dépend des pratiques et conventions d'exécution du contexte musico-historique originel. Si l'œuvre a été composée dans une période où l'utilisation de la pédale n'est pas connue (car non existante) ou très peu utilisée, alors le musicien devra exécuter ces notes de manière liée sans la pédale. Par contre, si l'œuvre a été composée à une époque où la pédale était utilisée, alors le musicien devra lui-même utiliser la pédale de liaison. L'identité d'une

[398] Kivy, *Authenticities*, p.138-142.
[399] Selon Kivy, la radicalisation de la recherche d'une exécution authentique historiquement, amène la réduction de l'exécution au texte, la considération des différences entre les exécutions d'une même œuvre comme non pertinentes ou défectueuses d'un point de vue esthétique, et par là, conteste l'art qu'est l'exécution musicale. A l'inverse, la défense de l'authenticité personnelle, loin d'être une réfutation philosophique du mouvement authenticiste, est plutôt une confirmation de la richesse ontologique de l'œuvre-exécution, en tant que cette dernière suppose une multiplicité d'exécutions musicales. Cf. Kivy, *Authenticities*, p.271.
[400] *Gramophone*, lxviii, 1991.

œuvre musicale est intrinsèquement liée à son contexte musico-historique. Dès lors, c'est une condition nécessaire et non une option interprétative de respecter ce contexte.

La réalisation d'une exécution authentique d'un point de vue historique passe par plusieurs moyens : la restauration des conventions d'exécution, le respect des intentions du compositeur et par là de la partition, la reconstitution des conditions de réception du contexte originel, le choix d'instruments d'époque. Le mouvement authenticiste insiste donc sur la responsabilité du musicien de comprendre les instructions du compositeur et de connaître les moyens de réalisation de ces instructions.

Plusieurs arguments sont soulevés à l'encontre de cette thèse : l'impossibilité du projet d'archéologie musicale, la conception du recours aux instruments d'époque comme un travestissement détournant de l'intemporalité de l'œuvre, le dogmatisme du principe de correspondance stricte avec les intentions du compositeur contre la sincérité et la créativité du musicien-interprète, le nivellement stylistique pratiqué par les musiciens authenticistes, la critique du primat de l'intérêt historique au détriment de la sensibilité musicale, la figure autoritaire du compositeur laissant peu de place aux musiciens, la réduction de l'art de l'interprétation musicale à une fidélité aveugle au texte musical...

Contre cette conception caricaturale de ce qu'est une exécution authentique présentée par ses défenseurs et détracteurs, Butt met en évidence la complexité de l'exigence d'authenticité historique : cette exigence, forme essentielle de la culture contemporaine, participe à la survie et au développement de la musique occidentale[401]. En premier lieu, la conception radicale de la restauration du passé, distincte du mouvement authenticiste, est profondément anti-historique : la réception des œuvres musicales ne serait pas affectée par les changements de temps et de lieu. Et en ce sens, les exécutions musicales authentiques d'un point de vue historique s'avèrent essentiellement modernes : « ce que nous avons l'habitude de considérer comme une exécution authentique historiquement, (...) ne représente ni un prototype historique déterminable, ni un renouveau cohérent de pratiques (...). Elles incarnent plutôt, une liste entière de vœux par rapport à des valeurs modernes (istes), validées par l'académie et le marché »[402] ; les exécutions authentiques « reflètent véritablement notre

[401] Butt, *Playing With History*, p.xi.
[402] Taruskin, *Text And Act*, p.5.

époque et nos goûts »[403] ; « les exécutions comme reconstructions historiques ne sont en aucun sens, des re-créations du passé. Elles sont fondamentalement des exécutions modernes, des exécutions modernistes »[404].

Ainsi, l'utilisation d'instrument d'époque par exemple, n'a pas pour visée la réplication de sons passés, mais la nouveauté, la présentation d'une œuvre familière dans un contexte non familier, grâce à la nouveauté du timbre de l'instrument d'époque. Et c'est en ce sens que les exécutions authenticistes sont authentiques : elles « dérivent leur authenticité non de leur vérisimilitude historique, mais du fait d'être, pour le pire ou le meilleur, un miroir véritable du goût de la fin-du-vingtième-siècle »[405]. L'exigence d'une exécution authentique historiquement n'implique pas l'absence de tout choix pour le musicien : l'utilisation d'instruments d'époque, par exemple, ne crée pas par elle-même une exécution correcte. L'exécutant est avant tout un musicien-interprète et non un historien ; l'exécution musicale est moins une affaire de documentation historique qu'une relation systématique, intentionnelle avec l'histoire de la production de l'œuvre.

En second lieu, il n'y a pas de règle fixe et générale en ce qui concerne la relation entre l'exécutant, la musique et le contexte de production. Une considération au cas par cas est nécessaire. De là, il s'ensuit une reconception de l'exigence d'authenticité pour une exécution. Le terme d'exécution *authentique historiquement* peut être remplacé par une notion moins sujette à une acception radicale : celle d'exécution *historiquement informée*[406]. Cette notion implique le respect d'une tradition des pratiques d'exécution, plutôt que la fidélité stricte au passé. La distinction entre ces deux types d'exécution repose sur le fait qu'une tradition n'existe pas complètement dans le passé, mais évolue et continue maintenant. Ainsi, une exécution musicale des *Sonates* de Mozart, qui utilise comme instrument un piano Steinway, est inauthentique au sens où son contexte de production ne connaît pas cet instrument mais uniquement le forte-piano, mais historiquement informée en tant que l'évolution des pratiques d'exécution permettent elles-mêmes ces modifications instrumentales.

[403] Taruskin, *Text And Act*, p.9.
[404] Taruskin, *Text And Act*, p.60.
[405] Taruskin, *Text And Act*, p166.
[406] Young, « Authenticity In Performance », p.393.

Le changement opéré dans les communautés d'exécution, similaire à celui des communautés scientifiques, est graduel : de nombreuses innovations sont rejetées[407], mais lorsque s'opère un changement, les standards des pratiques d'exécution se réajustent. Aussi, les intentions instrumentales du compositeur à prendre en compte sont relatives à un ensemble actuel et possible de choix disponibles : si les circonstances sont maintenant C_2, alors le compositeur hypothétique aurait l'intention I_2 (portant sur des moyens d'exécution), étant donné que les circonstances originelles étaient C_1, et que le compositeur a eu l'intention I_1. Puisque nous voulons exécuter telle œuvre musicale maintenant, il est nécessaire de s'interroger sur les intentions d'exécution que le compositeur aurait eu, relativement aux conditions actuelles, et pas nécessairement antérieures, d'exécution. Ce type de question contrefactuelle suppose néanmoins leur intelligibilité, laquelle dépend à la fois du temps écoulé entre les intentions du compositeur et celles projetées, de la disparité culturelle entre les circonstances antérieures et actuelles[408], ainsi que de la force illocutoire des spécifications eu égard aux moyens d'exécution.

La prise en compte des conventions de composition et d'exécution[409] ainsi que l'explication intentionnelle permet de résoudre le problème spécifique posé par l'instrumentation : soit l'instrumentation est essentielle à l'identité de l'œuvre, soit elle ne l'est pas. Dans le premier cas, si l'œuvre est réécrite pour de nouveaux moyens d'exécution – par exemple, la réécriture des symphonies de Beethoven par Liszt –, alors cette pièce est une nouvelle œuvre en tant que transcription de l'œuvre originale : cette transcription, bien que reliée directement (correspondance avec la structure sonore) et intentionnellement à l'œuvre originale, n'est pas interchangeable avec l'original. En outre, si le changement au niveau de l'instrumentation est minime, la question sera de savoir si de ce changement découle une modification substantielle de l'œuvre ou non.

Ainsi, même si l'instrumentation est partie intégrante des opéras de Mozart, le fait que ceux-ci soient chantés par d'autres personnes que celles pour lesquelles ils ont été écrit n'invalident pas l'exécution musicale. Par contre, jouer ces opéras au piano c'est exécuter une autre œuvre que l'œuvre originale laquelle suppose une orchestration et des voix. Dans le deuxième cas, les modifications d'instrumentation implique que la pièce soit une autre œuvre,

[407] Le caractère conservateur des communautés d'exécution repose sur la nécessité de maintenir une haute technicité, habileté d'exécution. Cf. Godlovitch, « Innovation And Conservatism In Performance Practice ».
[408] Kivy, *Authenticities*, p.35.
[409] S.Davies, « Violins Or Viols ? A Reason To Fret », p.150.

les spécifications de moyens d’exécution ayant le statut d’instructions, et pas simplement de recommandations ou d’éventualités.

Pour conclure, les modalités de l’exécution musicale impliquent la prise en compte du contexte historique de production et l’évaluation de l’importance de chacune des pratiques ou conventions. C’est en cela que réside la réalité dynamique du phénomène culturel qu’est le mouvement authenticiste. Cette prise en compte de l’histoire de production de l’œuvre musicale n’implique nullement la re-création du passé, c’est-à-dire la réplication des conditions d’exécution et de réception des musiques anciennes.

Afin de préserver l’identité de l’œuvre, il s’agit pour une interprétation de présenter un degré de correspondance avec les instructions normatives du compositeur, d’avoir l’intention d’exécuter l’œuvre, et de maintenir un lien causal antre l’exécution et l’œuvre, de telle sorte que la première ne soit pas conçue comme une entité autonome, indépendante. L’authenticité entendue au sens de fidélité stricte aux conditions d'exécution liées au contexte de production de l'œuvre, ne constitue pas une condition ontologique pour que x compte comme une instance de l'œuvre. Par contre, une instance de l'œuvre doit être historiquement informée étant donné que le contexte de production de l'œuvre fait partie intégrante de son critère d'identité.

Le problème du critère d’identité des œuvres-interprétations résolu, reste à voir si les conditions pour compter comme une instance d’une œuvre-enregistrement sont les mêmes. Comment préserver l’identité des œuvres-enregistrements ? Quelles différences (s’il y en a une) peut-on établir entre l’identité d’une œuvre-interprétation et celle d’une œuvre-enregistrement ? À quelle(s) condition(s) un enregistrement compte-t-il comme une instance de l’œuvre ?

Les œuvres-enregistrements et leurs instances

Les œuvres-enregistrements, qui ne nécessitent pas une interprétation musicale, sont principalement accessibles à travers des enregistrements (CD, cassette, DVD…). Mais qu'est-ce qui fait que plusieurs enregistrements sont des enregistrements de la même œuvre ? Quelles conditions doit remplir un enregistrement pour compter comme instance de l'œuvre-enregistrement ? Peut-on parler comme pour les exécutions musicales, d'enregistrement authentique ou inauthentique ? Si oui, quelle est la différence entre un enregistrement authentique et un faux ?

À ce qu'il semble, il suffit pour qu'un enregistrement soit une instance de l'œuvre-enregistrement qu'il soit une copie de l'enregistrement original. En ce sens, les œuvres-enregistrements sont reproductibles à l'infini. Toutefois, la reproductibilité des œuvres-enregistrements n'implique pas l'impossibilité de distinguer entre un enregistrement authentique et un faux[410]. Un enregistrement est un faux, si c'est une contrefaçon frauduleuse. Plusieurs conditions doivent être réunies pour qu'un artefact soit une contrefaçon :

1. Une contrefaçon est une œuvre qui n'est pas authentique : un X contrefait ne peut pas être un X.
2. Quelqu'un doit essayer de faire passer pour un X ce qui n'est pas un X.
3. Un faux est une contrefaçon frauduleuse, c'est-à-dire qu'elle trompe délibérément.

De manière générale, la contrefaçon d'une œuvre-enregistrement n'a pas besoin d'être une copie de l'œuvre déjà là : il existe des contrefaçons reproductives (copie d'une œuvre déjà connue qui se fait passer pour l'œuvre originale) et des contrefaçons créatrices (production d'une nouvelle œuvre qui se fait passer pour être l'œuvre d'un autre). La contrefaçon reproductive peut prendre deux formes différentes : soit une œuvre-

[410] Ce qui n'est pas réellement ce qu'il paraît être. De manière générale, la contrefaçon d'une œuvre musicale n'a pas besoin d'être une copie ou une imitation d'une œuvre déjà là : il existe des contrefaçons reproductives (copie d'une œuvre déjà connue qui se fait passer pour l'œuvre originale) et des contrefaçons créatrices (production d'une nouvelle œuvre qui se fait passer pour être l'œuvre d'un autre).

enregistrement se dit originale alors que c'est une copie d'une autre œuvre-enregistrement ; soit un enregistrement se dit authentique alors que ce n'est pas l'œuvre.

Considérons tout d'abord, un exemple du premier type de contrefaçon reproductive : le producteur Malcolm Mclaren, ancien manager des Sex Pistol a contrefait un morceau de musique composé par Benjamin Bénudeau[411] (alias Lancelot) dans sa bande originale du film *Kill Bill 2*. Le morceau du film *About Her* est une contrefaçon de l'œuvre originale : l'œuvre originale a été utilisée durant la totalité de l'œuvre *About her* samplée avec les voix du groupe The Zombis et celle de Bessie Smith. Il y a contrefaçon reproductive puisque la chanson *About Her*, identique physiquement à l'œuvre originale tout en trompant sur son contexte de production, n'est pas l'œuvre authentique : la chanson *About Her* n'est pas une œuvre-enregistrement originale mais un faux en tant que copie du morceau de Lancelot. La contrefaçon musicale réside alors dans l'appropriation de l'œuvre d'un autre tout en négligeant de mentionner l'auteur de l'œuvre originale.

À partir de cet exemple, quelques enseignements peuvent être tirés par rapport au critère d'identité des œuvres-enregistrements : d'une part, la nécessité du critère d'identité physique, d'autre part son insuffisance. Le critère d'identité physique pour les œuvres-enregistrements diffèrent par rapport aux œuvre-interprétations : pour qu'une exécution compte comme instance de l'œuvre, il faut qu'il y ait un certain degré de correspondance entre l'exécution et la composition ; à l'inverse, pour qu'un enregistrement compte comme instance de l'œuvre-enregistrement, il faut que cet enregistrement soit identique à l'enregistrement original, c'est-à-dire qu'il en soit une copie. Cette exigence stricte révèle que l'œuvre-enregistrement, et non l'œuvre-interprétation, possède des conditions d'identité déterminée[412] : alors que des interprétations différentes d'un point de vue qualitatif peuvent compter comme instances de la même œuvre, des enregistrements authentiques d'une œuvre-enregistrement doivent être des copies identiques.

[411] Benjamin Bénudeau, en contact durant l'année 2002 avec Malcolm McLaren, avait composé une maquette (une œuvre-enregistrement) comprenant plusieurs titres dont l'œuvre contrefaite, maquette qui ne sera pas commercialisée mais qui sera déposée en janvier 2002 à la SACEM par son auteur.
[412] A propos de la notion de conditions d'identité déterminée ou vague, voir Lowe, *The Possibility Of Metaphysics*, p.65.

Pour autant, la duplication ne suffit pas pour que l'enregistrement soit une instance de l'œuvre considérée. Le problème de la piraterie musicale via l'Internet est en cela exemplaire. Le piratage consiste en la duplication non autorisée de l'œuvre. Cette duplication peut porter sur la structure sonore mais aussi sur la marque commerciale et l'ensemble des attributs de la version originale. Les enregistrements sont des faux en ce qu'ils violent un droit de propriété intellectuelle, c'est-à-dire un droit d'auteur ou un droit voisin (droit des artistes-interprètes, droit des producteurs, droit des organismes de radiodiffusion). La contrefaçon consiste alors dans le fait d'utiliser sciemment l'œuvre de l'auteur sans son autorisation. L'auteur d'une œuvre-enregistrement a seul le droit de la reproduire ou d'en autoriser la reproduction : ce droit de reproduction permet à l'auteur de peser dans une certaine mesure sur la mise en circulation de l'œuvre dont il a autorisé la reproduction.

Ce problème de la contrefaçon musicale est ancrée dans une certaine configuration sociétale actuelle : les dispositions législatives organisant la protection des œuvres musicales sont ébranlées par les progrès de l'informatique et de l'électronique avec la démocratisation de l'Internet, la mise à disposition de fichiers musicaux[413], le développement des fichiers MP3[414]. Les enregistrements pirates sont des faux car ils omettent toute référence au contexte de production : compositeur, producteur, technicien, etc. Néanmoins, on peut douter du statut de contrefaçon pour l'ensemble des copies illégales des enregistrements originaux. En effet, la reproduction illégale privée et à but non lucratif menace davantage la chaîne commerciale liée à la reproduction et à la diffusion de l'œuvre, que les œuvres elles-mêmes. Pour éviter de contrefaire les œuvres-enregistrements tout en permettant leur reproduction via les nouvelles technologies, une proposition dans le domaine législatif est avancée : une taxe serait prélevée sur le chiffre d'affaire des sociétés permettant le libre échange de la musique. La question est de savoir s'il s'agit alors de légitimer la piraterie (auquel cas, toute copie de l'œuvre-enregistrement ne passant par les moyens conventionnels de reproduction et de diffusion, serait un faux) ou de légaliser l'accès aux œuvres musicales via Internet. Par conséquent, la duplication la plus exacte de l'œuvre-enregistrement ne suffit pas pour que cette copie compte comme instance de l'œuvre. Le critère d'identité physique s'avère donc insuffisant autant pour une œuvre-interprétation que pour une œuvre-enregistrement. Le contexte de production est partie intégrante de l'œuvre-enregistrement.

[413] En Juin 1999, Shang Fanning met à disposition sur l'Internet, Napster lequel permet l'échange libre de fichiers musicaux présents sur les disques durs des internautes.
[414] Les fichiers MP3 sont des fichiers électroniques qui permettent la compression des enregistrements sonores tout en conservant une qualité de restitution du son proche de celle du CD.

D'ailleurs, la mise en évidence de l'insuffisance du critère d'identité physique pour les œuvres-enregistrements (aussi bien que pour les œuvres-exécutions) se combine avec l'importance de l'identité intentionnelle : les intentions de l'auteur de l'œuvre doivent être prises en compte pour établir l'identité d'une œuvre-enregistrement. Ainsi, les deux chansons *Obi oba* du groupe El Principe Gitano et *Djobi djoba* des Gipsy King ne sont pas la même œuvre-enregistrement : les Gipsy King, qui n'avaient pas connaissance de l'œuvre du groupe El Principe Gitano, ont produit une autre œuvre ; les très fortes similitudes du point de vue physique viennent des emprunts du fond commun que constitue le folklore gitan. Le contexte de production et les intentions de l'auteur participent donc de manière essentielle au caractère déterminé de l'identité d'une œuvre-enregistrement. Plusieurs conditions doivent être satisfaites afin qu'un enregistrement compte comme instance de l'œuvre-enregistrement :

1. la duplication exacte de l'ensemble des propriétés physiques de l'œuvre[415],
2. la spécification du contexte de production,
3. une chaîne causale entre l'enregistrement et l'œuvre originale.

De là, il s'ensuit que les instances de l'œuvre-enregistrement sont uniquement ses enregistrements authentiques. À l'inverse, les instances d'une œuvre-interprétation peuvent être des exécutions musicales qualitativement différentes ou des enregistrements de ces exécutions. Mais si les enregistrements authentiques constituent les seules instances de l'œuvre-enregistrement considérée, quelle place accorder aux exécutions musicales de l'œuvre-enregistrement ? Pourquoi ne peut-on pas dire, à l'instar des œuvres-interprétations vis-à-vis des enregistrements d'exécutions, que les exécutions musicales à partir d'une œuvre-enregistrement comptent comme instance de cette œuvre ?

Comme nous l'avons déjà dit, les exécutions musicales d'une œuvre-enregistrement n'ont pas le même statut que les enregistrements authentiques de cette œuvre : ce ne sont pas l'œuvre. Dès lors, une exécution à partir d'une œuvre-enregistrement n'a pas besoin d'être une duplication stricte de l'œuvre-enregistrement, mais au contraire doit y référer tout en différant d'elle. La différence de statut et donc de critère d'identité entre les enregistrements d'une

[415] Un CD remasterisé est une réédition de l'enregistrement original. Le CD remasterisé peut être une nouvelle œuvre (comme par exemple, *Horses* de Patti Smith qui comprend deux CD (et non un seul), le dernier étant l'enregistrement du concert en 2005 où les survivants du groupe de Patti Smith, Tom Verlaine et Flea des Red Hots rejouent l'album dans l'ordre des chansons) ou simplement une version de l'œuvre originale.

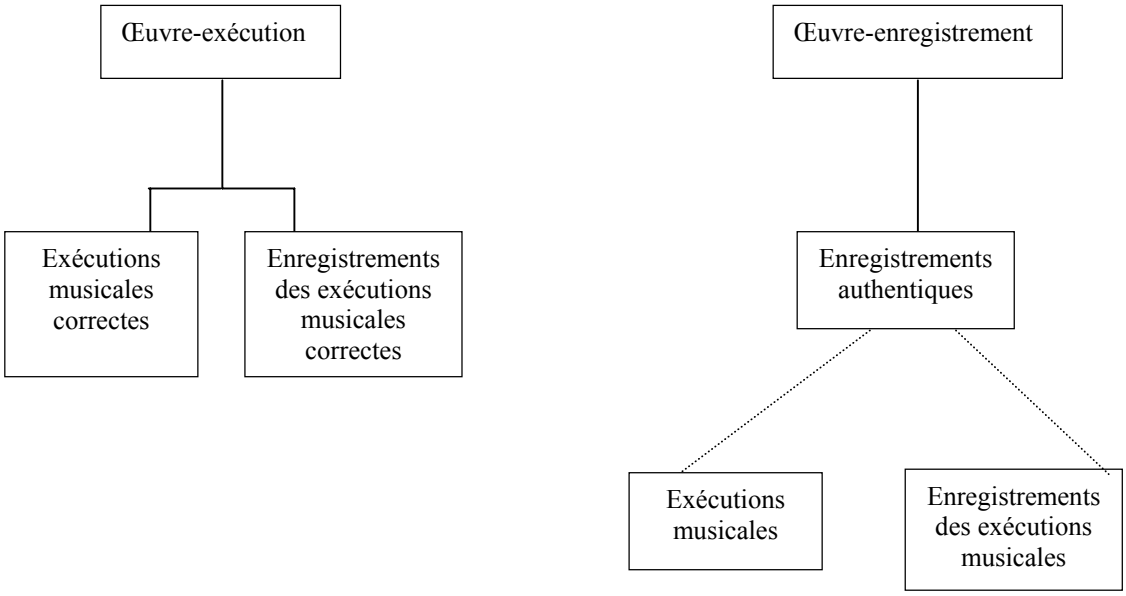
œuvre-enregistrement et les exécutions musicales rend compte de la diversité des pratiques de l'auditeur :

A. Lorsqu'un auditeur achète le CD de Phoenix *Alphabetical* sorti le 30 Mars 2004, il veut une copie identique à l'enregistrement originel : le CD acheté doit être une duplication exacte de l'œuvre.

B. Par contre, aller à un concert suite à la sortie d'un nouvel album est une pratique musicale très différente : l'auditeur attend que le concert (exécution musicale à partir de l'œuvre-enregistrement) soit distinct de l'album. Cette diversité peut passer par une nouvelle instrumentalisation, des changements mélodiques, rythmiques ou harmoniques, une mise en scène, l'introduction de nouvelles chansons ou d'anciennes non présentes sur l'album, etc. La réussite d'un concert conçu comme variation à partir d'une œuvre-enregistrement dépend de deux conditions : d'un côté certaines similitudes essentielles avec l'enregistrement original, de l'autre l'unicité de l'exécution musicale globale par rapport à l'œuvre[416]. C'est pourquoi, l'album live du concert – comme l'enregistrement du concert à Oslo de Phoenix intitulé *Thirty Days Ago* –, en tant que témoignage de l'œuvre-exécutée globale qu'est le concert, diffère de l'œuvre-enregistrement origniale : c'est un autre album, c'est-à-dire une autre œuvre, mais il est relié de manière essentielle à l'œuvre-enregistrement en tant que variation à partir d'elle. Ainsi, les œuvres-enregistrements, à la différence des œuvres-interprétations, ont un rapport indirect avec leurs exécutions.

[416] Par contre, la réussite d'un concert ayant pour parties des œuvres-interprétations, dépend d'autres conditions : d'une part, la correction des exécutions musicales, et d'autre part, l'unité du concert. Il faut en effet que les exécutions musicales respectent de manière intentionnelle les propriétés essentielles de l'œuvre, et qu'elles soient reliées causalement à la composition. En outre, le but d'un concert est de mettre en évidence la spécificité de chaque œuvre eu égard aux autres œuvres constitutives : c'est la condition d'unité. Il doit y avoir au moins une œuvre cible permettant de relier chacune des œuvres musicales. Le concert donné en février 1996 intitulé « Allemagne 1946 », sous la direction de David Roberston, et composé des œuvres suivantes (*Métamorphose* de Zimmermann, *Stille und umkiehr* de Zimmermann, *Abschiedsstücke* n°1 & 3 de Rilm et *Musique pour les soupers du roi Ubu* par Zimmermann), possède une double unité : 1) chaque œuvre renvoie à un signifiant commun (l'Allemagne d'après-guerre), et 2) le rayonnement de la dernière œuvre sur les premières donne une dynamique rétroactive au concert.

Schéma E : Les œuvres multiples et leurs instances



Légende :

Instance de ——

Variation sur .....

Afin de saisir le problème de l'identité et de l'authenticité des œuvres-enregistrements, considérons plus précisément un cas particulier :

1. Soit *Purple Haze*, chanson de Jimy Hendrix enregistrée en 1967 et qui fait partie de l'album *Are You Experienced ?*
2. les concerts où Jimy Hendrix chante *Purple haze*,
3. *Purple Haze* enregistré par le quatuor Kronos (1985),
4. *Purple Haze* joué par le quatuor Kronos,
5. *Purple Haze* enregistré par Frank Zappa dans *The Best Band You Never Heard In Your Life* (1991),
6. *Purple Haze* enregistré par Nigel Kennedy dans *The Kennedy Experience* (1999).

La question qui se pose est : quel est le statut ontologique de l'objet de chacune de ces expériences musicales ? On pourrait en effet supposé en considérant à première vue chaque cas, que c'est toujours la même et unique œuvre musicale : *Purple Haze*. Mais est-ce bien le cas ? Cette œuvre fonctionne-t-elle toujours de la même façon dans chacun des cas cités ? Si non, en quoi résident les différences : est-ce simplement des différences d'interprétations d'une même œuvre, des œuvres totalement différentes ou bien des œuvres différentes entretenant un certain lien entre elles (ce qui supposerait de qualifier ce lien et de voir s'il est homogène) ?

Suivant ce qui vient d'être dit dans cette première partie, voilà les résultats que l'on obtient par rapport à cet exemple particulier :

1. La chanson enregistrée par Jimy Hendrix est une œuvre-enregistrement qui constitue l'original permettant une reproduction à l'identique, d'où la production et la commercialisation des CD authentiques contenant cette chanson : l'album *Are You Experienced ?*

2. À chaque fois que Jimy Hendrix chante *Purple Haze*, l'objet de l'expérience musicale de l'auditeur n'a pas le statut d'œuvre-enregistrement, mais d'œuvre-exécutée. Ce sont des variations sur l'œuvre-enregistrement (1), ce qui suppose à la fois la conservation et la modification de certaines propriétés de l'œuvre. Par exemple, certaines sections de l'œuvre sont modifiées du point de vue de la longueur, ce qui est indiqué par un signe de tête de la part d'Hendrix en concert : l'introduction d'accords peut être sur 6 (à Paris le 29 janvier 1968) ou 8 mesures (à San Diego le 24 Mai 1969) ; le solo peut durer 16 (à Atlanta le 4 Juillet 1970) ou 24 mesures (à Woodstock le 18 Août 1969).

3. *Purple Haze* enregistré par le quatuor Kronos (David Harrington, John Sherba, Jeffrey Zeigler, Hank Dutt) est une œuvre-interprétation qui n'est pas identique à (1) et qui a pour spécificité d'être une exécution en studio. Par contre, elle se veut être une transcription fidèle de (1). Ainsi, Steve Riffkin a écrit pour ce quatuor, une partition à partir de la version studio de *Purple Haze*. D'ailleurs, le solo (à l'exception de la fin) a été pris en dictée ce qui implique que le premier violon ne l'improvise pas. On peut noter ainsi que le tempo entre (1) et (3) est quasiment le même, la structure est conservée (introduction, rif, introduction d'accords, couplet 1, couplet 2-transition, solo, riff, couplet 3-transition, coda), l'harmonie

des mesures 4 à 9 est maintenue, la mobilité des éléments constitutifs du riff est conservée... Les différences du fait de la transcription instrumentale tentent d'être amoindries : la présence de glissandos produisent un effet analogue aux "bends" et "slides" de la guitare, et correspondent à la fois au caractère traînant du chant et aux tenues modulées de la guitare ; afin de conserver l'énergie de l'original, les musiciens privilégient l'archet attaqué au talon puis tiré, jouent "à la corde", utilisent des tremolos très serrés et des vibratos amples.

4. Lorsque le quatuor à cordes interprète en direct *Purple Haze*, ce sont des instances de (3), transmises par l'exécution en studio, modèle de l'œuvre. Elles ont en effet un degré de conformité suffisant avec les propriétés déterminantes de l'œuvre ainsi qu'un lien intentionnel et causal avec cette œuvre. Les exécutions en direct ne sont toutefois pas des reproductions à l'identique de l'exécution modèle. Ainsi, Harrington improvise souvent dans les solos. Le quatuor intègre aussi des effets électroniques absents de l'exécution en studio (comme le feedback, diviseur d'octave pour le violoncelle).

5. *Purple Haze* enregistré par Frank Zappa est une œuvre-enregistrement qui n'est pas identique à (1) : ce n'est pas une reproduction de l'original. Par contre, elle réfère à (1) : c'est un arrangement parodique de *Purple Haze* de Jimy Hendrix. Sont utilisées en effet des boucles synthétiques chromatiques, des irrévérences textuelles, des prononciations expressives, des fautes de syntaxe, l'arrêt abrupte de la chanson à la fin du couplet 3...

6. *Purple Haze* enregistré par Nigel Kennedy est une œuvre-enregistrement qui est comme le cas (5) un arrangement de (1), mais qui en plus réfère à l'exécution en studio par Kronos (3). D'où des différences manifestes avec (1) : le riff apparaît de manière déformée par bribes, un autre riff dans un style folklo-médiéval est introduit, deux boucles inédites sont ajoutées ainsi que des sections improvisées, des arpèges, des dissonances atonales et l'application d'un flitre électronique augmente les différences entre (1) et (6). Ce qui reste de (1), c'est essentiellement la pédale de mi à la basse. Par ailleurs, cette version est une critique de l'œuvre de Kronos en tant qu'elle conteste la volonté de "copier Hendrix" : mieux vaut le déconstruire plutôt que tenter maladroitement de l'imiter ; le respect de l'original n'implique nullement la fidélité maximale aux propriétés déterminantes de (1), mais au contraire la créativité et l'originalité.

L'analyse de ces six cas particuliers reliés les uns aux autres de manière non homogène révèle la fécondité des développements théoriques de cette première partie : les différences ontologiques (œuvre-interprétation, œuvre-enregistrement, œuvre-exécutée), la complexité du critère d'identité (physique, intentionnel et spécifique au fonctionnement de l'œuvre considérée), la distinction entre une instance, une transcription (fidèle ou infidèle), une exécution authentique ou non. La clarification de l'ensemble de ces points a permis de résoudre le cas complexe autour de Purple Haze, proposé ci-dessus.

2.3.3 Critère d'identité et statut ontologique

En conclusion, l'analyse du statut ontologique des œuvres musicales est intrinsèquement reliée à la problématique de leur critère d'identité. L'identité des œuvres musicales qu'il s'agisse d'une œuvre-interprétation, d'une œuvre-enregistrement, ou d'une œuvre-exécutée, est complexe :

> 1. Elle est physique : une œuvre musicale est une entité concrète particulière. Elle est constituée d'une structure sonore, laquelle est elle-même constituée d'évènements sonores organisés au niveau rythmique, structurel, harmonique, etc.
>
> 2. Elle est intentionnelle du fait que l'œuvre, en tant qu'artefact, est le résultat d'une activité humaine intentionnelle. Les intentions auctoriales sont donc déterminantes eu égard à l'identité de l'œuvre[417].
>
> 3. Les propriétés essentielles de l'œuvre musicale sont irréductibles à ses propriétés physiques de base : une œuvre musicale en tant que type

[417] Il reste à savoir si l'explication intentionnelle de la musique suppose la référence aux intentions réelles du compositeur actuel ou seulement aux intentions hypothétiques attribués à son auteur hypothétique. La défense de cette deuxième option se fera dans la troisième partie.

> d'œuvre d'art, fonctionne esthétiquement ; ce n'est pas un simple artefact[418].

Par ailleurs, la détermination du critère d'identité des œuvres musicales passe par la prise en compte du statut ontologique spécifique des œuvres musicales. Bien qu'une œuvre-interprétation et une œuvre-enregistrement soient toutes deux des entités non singulières (à la différence des œuvres-exécutées), elles ne fonctionnent pas de la même façon. Cette différence de fonctionnement implique une distinction importante au niveau de ce qui compte comme instance de l'œuvre.

Les instances d'une œuvre-interprétation peuvent être soient les exécutions musicales correctes, soit les enregistrements authentiques de ces exécutions. Une exécution musicale correcte satisfait trois conditions :

> 1. un certain degré de correspondance avec la composition, c'est-à-dire avec les propriétés essentielles normatives de l'œuvre (les instructions distinctes des recommandations) ;
> 2. l'intention de la part du (ou des) musicien(s) de réaliser une instance de l'œuvre, au sens où une réalisation non intentionnelle des propriétés essentielles de l'œuvre ne compte pas comme instance de l'œuvre ;
> 3. un lien causal entre l'exécution et la composition.

L'authenticité des enregistrements de ces exécutions correctes dépend de :

> 1'. la correspondance entre l'enregistrement et l'exécution correcte,
> 2'. l'intention d'enregistrer une instance de l'œuvre et
> 3'. un lien causal entre l'enregistrement et la composition.

La composition, constituée d'instructions et de recommandations (transmises sous la forme d'une partition, oralement ou à travers une exécution modèle), possède une indétermination relative par rapport à ses instances lesquelles spécifient l'œuvre.

[418] La deuxième partie aura pour objet d'examiner les implications ontologiques du fonctionnement esthétique des œuvres musicales.

Une œuvre-enregistrement, quant à elle, a uniquement pour instance ses enregistrements authentiques qui satisfont trois conditions :

> 1''. ce sont des duplicats, des reproductions de l'enregistrement original[419] ;
> 2''. le contexte de production est spécifié ;
> 3''. une chaîne causale entre l'enregistrement et l'œuvre originale est établie.

Les exécutions qui se font à partir de l'œuvre-enregistrement ne comptent pas comme instances de l'œuvre. À la différence de la composition musicale, l'enregistrement original est complètement déterminé : la distinction entre propriétés essentielles normatives et propriétés accidentelles n'est pas applicable.

Les critères d'identité proposés découlent d'une analyse métaphysique descriptive : le sens commun est pris pour fil directeur. Il s'agit de rendre compte des engagements ontologiques des pratiques musicales et des discours portant sur la musique.

Afin de mieux saisir la spécificité de l'ontologie proposée, il importe pour conclure de dresser un tableau récapitulatif articulant les différentes options entrevues autour de l'opposition méthodologique analysée dans cette première partie entre métaphysique descriptive et métaphysique révisionniste.

[419] Ainsi, l'album *The string quartet tribute to Lynyrd Skynyrd*, loin d'être une instance de l'œuvre de Lynyrd Skynyrd, est une autre œuvre qui réfère comme variation à l'œuvre originale.

Tableau n°4 : Options ontologiques et critères d'identité

Méthodologie	**Option ontologique**	**Statut ontologique des œuvres musicales**	**Critère d'identité**
Métaphysique révisionniste	Mentalisme	Entité mentale	Identité intentionnelle
	Platonisme radical	Type structurel abstrait	Identité structurelle
	Nominalisme	Ensemble d'inscriptions matérielles dans un système notationel ou non notationel	Identité orthographique (système notationel) ou historique (système non notationel)
Métaphysique descriptive	Platonisme modéré	Type structurel indiqué par un compositeur C au moment t	Identité complexe : structure sonore, contexte de production, contenu d'art
	Ontologie d'accueil	Entité particulière concrète ayant une nature propre (être œuvre d'art) et un fonctionnement spécifique (œuvre-exécution, œuvre-enregistrement, œuvre-exécutée)	Identité complexe (physique et intentionnelle) et spécifique suivant le fonctionnement de l'œuvre musicale

La nature spécifique des œuvres musicales clarifiées – mode d'existence et critère d'identité –, l'étude du rapport entre la musique et les émotions est possible. En effet, la détermination du statut des propriétés expressives et du fonctionnement de l'expression musicale, ainsi que du rôle des émotions en vue de l'appréhension de l'œuvre musicale suppose d'avoir répondu à la question du type d'entité qu'est une œuvre musicale.

Les deux autres parties de cette investigation s'inscrivent donc à l'intérieur de cette partie : la question du rapport entre la musique et les émotions se pose à partir d'une ontologie des œuvres musicales. Dans la deuxième partie, une réflexion systématique à propos des propriétés expressives sera menée, la troisième partie étant consacrée plus spécifiquement à la compréhension musicale et au rôle cognitif des émotions.

Deuxième partie :

L’expression des émotions

Les œuvres musicales, en tant qu'elles ont pour manière d'être essentielle d'être des œuvres d'art, sont des dispositifs qui fonctionnent esthétiquement : elles exemplifient, expriment et réfèrent de façon multiple. Considérons plusieurs exemples. Le *Concerto pour clavecin et orchestre* de Poulenc, dit le "Concerto champêtre", commence avec un Allegro molto, plein de gaieté, qui développe de manière dynamique des combinaisons sonores nouvelles (clavecin, hautbois, cor) ; dans l'andante, une mélodie simple, classique, exposée par les violons et reprise par le clavecin succède à cette introduction ; le final propose une conclusion dynamique avec un dialogue brillant et animé entre le soliste et l'ensemble de l'orchestre.

L'album *Coïncidences* de Stéphan Oliva, qui permet la rencontre de deux univers – la musique jazz et l'univers littéraire de Paul Auster – propose une musique claire et droite puis tendre et mélancolique ; ces pièces, qui débutent sur des associations plus ou moins prévisibles et sont marquées par des modifications de tonalité rapides, dépeignent les chemins labyrinthiques d'Auster ; une inquiétante étrangeté s'installe avec une défamiliarisation musicale progressive.

La *Fantaisie en ré mineur* composée par Mozart témoigne elle aussi, de la richesse possible du fonctionnement esthétique d'une œuvre musicale : l'adagio conçu de manière très théâtrale, est traversé par un désespoir caché mêlé de mélancolie plaintive ; l'allegretto opère un véritable renversement expressif en développant une thématique enjouée, joyeuse, presque frivole ; l'andante rend compte d'une douleur complètement dépouillée à travers l'exposition d'un thème d'une simplicité extrême ; et enfin, un rondo superbe, impulsif, d'une franchise spontanée conclut cette pièce.

L'album de chanson française réaliste, *La Femme chocolat* d'Olivia Ruiz, qui a pour thème l'enfance méditerranéenne, exprime la malice : la liberté des orchestrations (clarinettes, violons, cuivres, ukulélés, scie musicale), les paroles à l'humour frais et un peu déjanté chantées par une voix aiguë et joueuse, et aussi le passage – tel un caméléon – d'un genre à l'autre (musique tzigane, fanfare de fête foraine, rock, musique latine), participent de ce caractère expressif.

Ces exemples montrent que la mise en évidence du fonctionnement esthétique des œuvres musicales passe par l'attribution de propriétés esthétiques diverses[420] : évaluative ("brillant", superbe"), affective ("tendre et mélancolique"), classificatoire ("théâtrale"), historico-esthétique ("chanson française réaliste"). L'enjeu central est de savoir si ces prédicats esthétiques renvoient véritablement à des propriétés esthétiques. Nos jugements esthétiques à propos des œuvres musicales supposent l'existence de telles propriétés. Mais cette supposition est-elle fondée ? La réalité des propriétés esthétiques peut-elle être admise ?

L'investigation ontologique à propos des propriétés esthétiques dépend d'une analyse générale de la nature des propriétés. Les propriétés, c'est-à-dire les traits ou caractéristiques des choses, jouent un rôle explicatif considérable : elles sont acceptées pour rendre compte de l'applicabilité des termes généraux, mais aussi des phénomènes épistémologiques comme la reconnaissance ou la classification de nouvelles entités, et enfin de la ressemblance objective ou identité de nature dans le domaine ontologique. A partir d'une perspective réaliste affirmant l'existence des propriétés[421], un problème se pose au sujet de la nature des propriétés : quels types de propriété admettre ? Quelle option ontologique à l'égard des différentes sortes de propriété s'avère la plus consistante : une ontologie minimale s'appuyant sur un critère d'existence restrictif ou bien une ontologie généreuse contestant la validité de ce critère ?

Si l'on considère le discours ordinaire, les prédicats attribués aux objets, personnes, situations et qui dénotent typiquement des propriétés (d'un point de vue réaliste) présentent une grande diversité : "être un chien", "être rectangulaire", "être de trois cm de longueur", "être vertueux", être effrayant", "être bleu", "être faux", "être malade", "être triste". Mais doit-on postuler l'existence de ces différents types de propriétés, ou mieux faut-il restreindre les propriétés admises à une seule famille : les propriétés physiques ?

En réponse à cette interrogation, le réalisme des propriétés, lequel s'oppose à toute forme de nominalisme – prédicatif, conceptuel, de ressemblance ou de classe –, est divisé entre l'anti-réalisme à l'égard des propriétés non physiques irréductibles et le réalisme non

[420] Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, p.106-107.
[421] Trois hypothèses doivent être distinguées par rapport à l'existence des propriétés : le réalisme selon lequel il existe des propriétés, le nominalisme qui nie l'existence des propriétés, et le conceptualisme (forme spécifique de nominalisme) d'après lequel les mots qui semblent référer aux propriétés réfèrent en fait aux concepts. Le réalisme des propriétés est défendu de manière exemplaire par D.Armstrong dans *Universals And Scientific Realism.*

physicaliste. La première position, physicaliste, est le plus souvent admise : aucune entité n'est réellement belle ou effrayante. Les énoncés non physiques ne réfèrent pas à des propriétés d'objet. Cette stratégie qui défend une forme locale d'anti-réalisme, prend appui sur un critère causal d'existence d'après lequel la quantification sur les propriétés s'avère indispensable seulement dans des contextes causaux :

(i) Pour affirmer l'existence d'une propriété, il est nécessaire et suffisant qu'elle s'inscrive dans des interactions causales.
(ii) Or, les propriétés non physiques, en tant qu'elles sont par définition irréductibles à des propriétés physiques n'entrent pas dans les explications causales.
(iii) Donc, il est ontologiquement extravagant et inconsistant d'admettre des propriétés non physiques.

À l'encontre de cette conclusion, le réalisme non physicaliste soutient la réalité objective des propriétés non physiques irréductibles : les énoncés non physiques, s'ils sont vrais, nous livrent des aspects fondamentaux du monde.

Le projet d'une ontologie des propriétés ouvre dans le domaine esthétique sur un problème spécifique : celui de la réalité des propriétés esthétiques. Devons-nous et pouvons-nous nous passer des propriétés esthétiques (ensemble de propriétés dénotées par les prédicats esthétiques) ? Une ontologie admettant uniquement des propriétés physiques (admises par la physique ou réductibles à ces propriétés) est-elle suffisante pour rendre compte notamment des entités concrètes et familières que sont les œuvres musicales ?

La réflexion proposée dans cette deuxième partie se consacrera aux propriétés esthétiques affectives ou propriétés expressives de la musique (bien qu'elle soit de fait généralisée à l'ensemble des propriétés esthétiques attribuées aux différents types d'œuvres d'art). Soit l'énoncé suivant : « *Cry Baby* de Janis Joplin exprime un cri déchirant, une souffrance haletante voire gémissante ». Cette propriété expressive est-elle possédée par l'œuvre musicale à laquelle on l'attribue (à la condition que l'attribution soit correcte) ? N'est-elle pas plutôt une simple projection de l'esprit distincte de ce qu'est l'œuvre réellement ? Autrement dit, les énoncés expressifs sont-ils tous faux ou bien peuvent-ils être objectivement vrais ? Si oui, qu'est-ce qui les rend vrais ? Peut-on soutenir l'idée selon laquelle il y a

réellement des propriétés expressives possédées par certaines œuvres musicales, qui rendent compte de la signification des énoncés esthétiques affectifs ?

La problème de la réalité des propriétés expressives a pour origine le conflit entre deux idées traditionnelles à l'égard de la musique : d'une part, l'idée d'une musique instrumentale pure et formelle ayant une structure quasi-mathématique, sans autre référence qu'elle-même ; d'autre part, l'idée d'une musique humaniste, possédant des caractéristiques expressives et signifiantes, qui la lie aux intérêts humains. De là, surgit la question de l'expression musicale des émotions : bien que l'identité d'une œuvre musicale ne se réduise pas à son contenu émotionnel, l'expression des émotions par la musique (laquelle est un symptôme et non une condition nécessaire et/ou suffisante du fonctionnement de l'œuvre musicale) pose explicitement le problème général de la signification musicale. Une œuvre musicale peut-elle exprimer des émotions ? Et si oui, en quoi cela consiste-t-il ? Que peut-on vouloir dire quand nous attribuons une propriété expressive à une œuvre musicale ?

L'analyse du statut des propriétés expressives suppose tout d'abord une sémantique des énoncés esthétiques affectifs : ces énoncés peuvent-ils être vrais ? Rendent-ils compte de l'identité des œuvres musicales ? Ne seraient-ils pas au contraire dépourvus de toute fonction descriptive ? Par exemple, lorsque je lis sur une revue musicale que *Needle And The Damage Done*, morceau de Neil Youg qui parle de la dépendance à l'héroïne dont a été victime Danny Whitten (le guitariste de Crazy Horse), est « lancinant et terrifiant » et exprime une forme spécifique de désespoir, est-ce que j'apprends quelque chose à propos de cette œuvre musicale ? Cette étude du discours esthétique affectif ouvrira sur le problème du statut ontologique des propriétés expressives : la musique peut-elle avoir une signification expressive malgré la conception traditionnelle selon laquelle l'art musical est non représentatif ? Cette signification esthétique doit-elle être réduite aux effets induits chez l'auditeur (ou le compositeur) par l'œuvre musicale comme semble le suggérer la plupart des théories en faveur de la reconnaissance du caractère expressif de la musique ? Ou au contraire, les propriétés expressives attribuées correctement aux œuvres musicales ne sont-elles pas objectives ? Le réalisme esthétique au sujet des propriétés expressives selon lequel les œuvres musicales possèdent réellement des propriétés expressives, constitue-t-il l'option ontologique la plus consistante ?

L'examen critique des différentes formes d'anti-réalisme à propos des propriétés expressives se terminera par une investigation précise au sujet de la possibilité de l'expression musicale des émotions : il n'est pas suffisant d'argumenter en faveur de la réalité des propriétés expressives ; encore faut-il pouvoir expliquer ce en quoi consiste pour une œuvre musicale le fait d'exprimer une émotion et préalablement, rendre compte de la possibilité pour la musique d'exprimer des émotions.

L'objectif de cette seconde partie est de proposer une reconception du rapport entre la musique et les propriétés expressives en prenant pour principe méthodologique l'interdépendance des trois champs d'investigation que sont la sémantique, l'ontologie et l'épistémologie. Il s'agit de proposer une alternative à la fois aux conceptions récusant tout rapport entre ces deux termes, et celles qui expliquent ce rapport via l'expérience individuelle soit de l'auditeur, soit du compositeur. Toutefois, avant d'examiner ces questions sémantique, ontologique et épistémologique, il est nécessaire de consolider la base de la réflexion systématique à propos de la relation entre la musique, les propriétés expressives et les émotions musicales : l'étude de cette problématique suppose de clarifier au préalable ce que l'on entend par "émotion". Pour cela, il importe de déterminer leurs statuts ontologique (la nature des émotions) et épistémique (le rapport entre émotion et cognition).

1. Les émotions : Une philosophie de l'esprit

Lorsqu'il s'agit d'analyser le statut des émotions, de nombreuses questions surgissent. À propos du mode d'existence des émotions, se pose le problème de ce qui fait d'un état (ou d'un épisode) une émotion : qu'est-ce qu'une émotion ? Un sentiment ? Un comportement extérieur ? Un (ou des) symptôme(s) physiologique(s) ? Une perception ? Un jugement ? Une évaluation ? Se pose aussi, la question de ce qui distingue les multiples émotions : qu'est-ce qui fait de x le genre d'émotion auquel x appartient ? Est-ce l'aspect qualitatif, le genre de situation provoquant x, le genre de pensées impliquées ou encore les croyances et désirs associés ? Autrement dit, comment différencier la tristesse de la mélancolie, la peur de la surprise, l'espoir de la joie ?

Par ailleurs, décrire quelqu'un comme étant amoureux fou, confiant mais pas téméraire, pas assez joyeux, manquant de respect, etc., c'est placer les émotions dans une structure hiérarchique des pensées humaines, et poser le problème de leur statut épistémologique : quel est le rapport entre les émotions et la rationalité ? Y a-t-il contradiction logique, ou opposition parfois effective entre ces deux pôles ? À l'inverse, n'est-ce pas plutôt un lien d'interdépendance, de qualification possible ? Autrement dit, les émotions peuvent-elles être rationnelles, et aussi irrationnelles ? Ne sont-elles pas plutôt hors du domaine de la raison ? Sinon dans quelle mesure l'explication des émotions en termes de rationalité est-elle adéquate ? Les émotions peuvent-elles être plus ou moins appropriées ? Peuvent-elles être sujettes à une évaluation rationnelle ? Quelle importance les émotions ont-elles pour la connaissance ? Quel rôle jouent-elles : sont-elles un facteur perturbateur en tant que source d'erreur ou au contraire, facilitent-elles l'appréhension du monde ? Quelle place les émotions occupe-t-elle dans une épistémologie ? La présomption de culpabilité à l'encontre des émotions, considérées le plus souvent comme responsables de mettre à mal l'objectivité des jugements, est-elle correcte ? Les émotions sont-elles des mécanismes psychologiques sans raison ou qui biaisent nos raisons ? Sinon, en quoi les émotions font-elles partie de la connaissance ? Toutes ces questions posent donc le problème de l'articulation des émotions avec la rationalité.

Enfin, l'attribution d'émotions s'inscrit dans une topographie plus large de l'esprit et du corps. Toute théorie des émotions a pour horizon, de manière implicite ou explicite, la question générale : qu'est-ce que l'esprit ? En effet, les émotions sont considérées comme phénomène typique de l'esprit au même titre que les désirs, croyances, jugements, perceptions… Une philosophie de l'esprit comprend trois problèmes fondamentaux à propos de l'existence, la nature et la place, dans une explication systématique du monde, des phénomènes mentaux (entendre un do, croire que Marie a un chat, sentir qu'il fait froid, être triste que les vacances soient déjà finies…). Les émotions, les désirs, les croyances, les douleurs, etc., existent-ils ? Si oui, quelle sorte de chose sont-ils ? Comment comprendre la relation entre le corps et l'esprit, le mental et le physique ? En quoi réside la distinction essentielle d'un être humain possédant une âme ou un esprit, de quelque chose comme une pierre qui, à ce qu'il semble, n'en a pas ?

Cette analyse préalable des émotions, entendue comme une investigation ontologique appliquée d'un type de phénomène mental, a deux objectifs : d'une part introduire à une reconception des émotions et par là de l'esprit, et d'autre part assurer une base solide en vue de l'étude du problème du rapport entre la musique et les émotions lequel s'articule autour de deux axes de réflexion : l'expression musicale des émotions et le rôle des émotions dans l'expérience musicale.

1.1 Les émotions comme évènements mentaux

L'hypothèse couramment défendue est celle selon laquelle les émotions sont un type d'évènements mentaux : celui qui éprouve de la peur se trouve dans un état émotionnel particulier. Cette espèce d'événement psychologique est invoquée en vue de l'explication causale des actions humaines : c'est un fait psychologique que Christian est terrifié, et cet événement mental est la cause du fait que Christian court. Le problème qui se pose alors est celui du rapport entre l'esprit – ensemble d'états mentaux et parmi eux, les émotions – et le corps : les états mentaux sont-ils différents de manière essentielle, ou au contraire identiques aux états physiques (comme les états du cerveau, du corps ou de l'environnement extérieur) ? Les difficultés concernant le lien entre l'esprit et le corps résulte de l'incompatibilité entre

trois propositions apparemment vraies prises isolément mais inconsistantes prises ensemble[422] :

1. Le mental diffère du physique : trois traits, l'intentionnalité, la conscience et la rationalité, sont caractéristiques du mental.

2. Des états mentaux causent des états physiques ; des états physiques causent des états mentaux.

3. Il est nécessaire d'admettre la complétude causale, nomologique et explicative du domaine des états physiques : « pour tous les états physiques *p* dans la mesure où un état physique *p* a des causes, est soumis à des lois et permet une explication, l'état physique *p* a des causes physiques complètes, est soumis à des lois physiques complètes et possède une explication complète »[423].

Chaque alternative au problème du rapport de l'esprit et du corps sacrifie une proposition :

- Si les propositions (1) et (2) sont acceptées, la proposition (3) est abandonnée.

- Si les propositions (1) et (3) sont acceptées, la proposition (2) est abandonnée.

- Si les propositions (2) et (3) sont acceptées, la proposition (1) est abandonnée.

On peut alors proposer le tableau suivant :

[422] Esfeld, *Philosophie de l'esprit*, p.15.
[423] Esfeld, *Philosophie de l'esprit*, p.14.

Tableau n°5 : Conceptions de l'esprit

Proposition / Conception de l'esprit	Différence du mental et du physique	La causalité mentale	La complétude causale, nomologique et explicative du physique
Dualisme interactionniste	oui	oui	non
Parallélisme psychophysique	oui	non	oui
Matérialisme : théorie de l'identité psychophysique	non	oui	oui

La compréhension des émotions comme évènements mentaux peut prendre ainsi de multiples formes suivant l'analyse donnée du rapport entre l'esprit et le monde : soit les émotions diffèrent de manière essentielle des états physiques, soit elles sont identiques à ses états physiques (états du cerveau ou comportements extérieurs) ; soit les émotions ont un pouvoir causal, soit elles en sont dépourvues.

Ce chapitre a pour finalité de présenter les conceptions les plus significatives de l'émotion entendue comme événement mental. Il s'agira de les résumer tout en essayant de les clarifier, de déterminer autant que possible leurs forces et faiblesses respectives. À partir de là, se posera la question de la nature des émotions : peuvent-elles être considérées comme un type d'événement mental spécifique ou bien sont-elles réductibles à d'autres types d'évènements mentaux (croyances, désirs, perceptions…) ?

1.1.1 Les théories dualistes

Le dualisme part du principe selon lequel le mental et le physique renvoient à deux substances différentes. En effet, les propriétés mentales présentent des caractéristiques différentes non partagées par les propriétés physiques : la rationalité, la liberté, la non spatialité physique, le caractère privé, l'intentionnalité, le contenu qualitatif[424]. Aucune substance ne peut posséder simultanément ces deux types de propriétés[425]. Ainsi, les émotions, à la condition qu'elles soient des évènements mentaux, ne sont pas réductibles aux états physiques. Par exemple, la terreur que ressent Christian n'est pas identique à son comportement extérieur – courir, écarquiller les yeux, crier… –, ni à des changements physiologiques – hausse du rythme cardiaque, devenir pâle –, ni à l'activation de tel ou tel état cérébral.

Cette position en faveur du dualisme substantiel, développé notamment par Descartes dans les *Médiations métaphysiques*, peut être reconstruite de la manière suivante[426] :

(i) Il est concevable (non contradictoire) que tous les états physiques n'existent pas.
(ii) Il est impossible pour moi de concevoir que mes états mentaux n'existent pas.
(iii) Donc, il est possible de concevoir de manière claire et distincte ses propres états mentaux sans concevoir l'existence de ses propres états physiques[427].
(iv) Si on peut concevoir de manière claire et distincte a sans b, il s'ensuit la possibilité métaphysique pour a d'exister sans b.
(v) Il s'ensuit de (iv) que les états mentaux n'appartiennent pas à la substance physique ou corporelle[428].

[424] Rey, *Contemporary Philosophy Of Mind*, p.64-65.
[425] Cette exclusion est refusée par Locke : une même substance peut avoir les deux sortes de propriétés. Bien que les propriétés mentales ne sont pas comprises dans l'essence de la matière, elles peuvent y être ajoutées car cela ne détruit pas l'essence de la matière (*First And Third Letter To Stillingfleet*).
[426] Esfeld, *Philosophie de l'esprit*, p.21-22.
[427] « Mais qu'est-ce donc que je suis ? Une chose qui pense. Qu'est-ce qu'une chose qui pense ? C'est une chose qui doute, qui entend, qui conçoit, qui affirme, qui nie, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi et qui sent » Descartes, *Méditations métaphysiques*, II, §7.
[428] « La pensée est un attribut qui m'appartient ; elle seule ne peut être détachée de moi (…). Je ne suis donc précisément parlant, qu'une chose qui pense c'est-à-dire un esprit, un entendement ou une raison (…). Je ne suis point cet assemblage de membres que l'on appelle le corps humain ; je ne suis point un air délié et pénétrant

(vi) Or, tous les états sont des propriétés d'une substance.

(vii) Donc, les états mentaux sont les états d'une substance mentale[429].

Deux objections peuvent être faites à l'encontre de ce raisonnement. Tout d'abord, de la possibilité métaphysique et logique d'âme sans corps, il ne s'ensuit pas la distinction logique ni l'indépendance existentielle de *mes* états mentaux par rapport à *mon* corps. Par ailleurs, le solipsisme méthodologique sous-tendant la démarche cartésienne repose sur deux prémisses sémantiques contestables : la première selon laquelle le contenu conceptuel des croyances est indépendant de leur référent, c'est-à-dire de la constitution du monde ; la deuxième posant l'autonomie du contenu conceptuel par rapport à un langage public d'une communauté sociale (celle du sujet). Ces deux propositions sont remises en cause par l'externalisme physique et social : le contenu conceptuel dépend au moins en partie de l'environnement physique et social[430].

Deux formes de dualisme substantiel s'affrontent au sujet de la possibilité de la causalité mentale :

A. Le dualisme interactionniste : cette option affirme l'interaction causale des deux types de substance. Les causes physiques ne sont pas considérées comme suffisantes pour rendre compte de l'ensemble des interactions causales du monde. L'interaction du mental et du physique est réciproque : des états physiques causent des états mentaux ; des états mentaux causent des états physiques. Ainsi, la découverte de son chien mort sur la route est la cause de la tristesse de Léo, et cette tristesse est elle-même la cause du fait que Léo pleure, et enterre le corps du chien. La causalité mentale, loin d'être nécessairement directe, suppose l'implication de chaque état mental dans une chaîne causale physique.

Cette deuxième proposition est l'objet de deux critiques. D'une part, il semble incompréhensible que des états mentaux non spatiaux puissent exercer une influence causale en un lieu physique précis. D'autre part, la supposition d'une interaction entre les substances

---

répandu dans tous ces membres, je ne suis point un vent, un souffle, une vapeur » Descartes, *Méditations métaphysiques*, II, §5.

[429] « Je trouve en moi diverses facultés de penser qui ont chacune leur manière particulière ; par exemple, je trouve en moi les facultés d'imaginer et de sentir, sans lesquelles je puis bien me concevoir clairement et distinctement tout entier, mais non réciproquement elles sans moi c'est-à-dire sans une substance intelligente à qui elles soient attachées ou à qui elles appartiennent » Descartes, *Méditations métaphysiques*, VI, §9.

[430] Cette idée sera analysée p.269 et suivantes.

mentale et physique, fondamentalement différentes, conduit à admettre l'idée selon laquelle les lois physiques sont, soit fausses, soit hors de toute application pour certaines états physiques. Ainsi, l'interaction entre le mental et le physique, qui émerge de deux domaines essentiellement isolés, reste mystérieuse en tant qu'elle ne respecte pas les lois de la causalité.

B. Le parallélisme psychophysique : cette option nie la causalité mentale et défend par-là, la complétude causale, nomologique, explicative du physique. Ce qui est apparemment une relation causale entre la tristesse de Léo et le fait qu'il pleure ne consiste qu'en un rapport de correspondance : à chaque état mental correspond un état physique, et à chaque état physique correspond un état mental. L'esprit se représente par lui-même ce qui arrive au corps et le corps fait lui-même, ce que l'âme commande.

Le parallélisme psychophysique fait face à trois critiques. Premièrement, cette conception implique l'idée contestable de panpsychisme (toute matière possède des états mentaux). Deuxièmement, l'indépendance entière des états mentaux par rapport aux états physiques peut être remise en cause. Troisièmement, le principe de causalité mentale, selon un certain point de vue, ne peut être abandonné : par exemple, le désir de voir un film doit causer l'action qui atteint l'objet du désir (aller au cinéma).

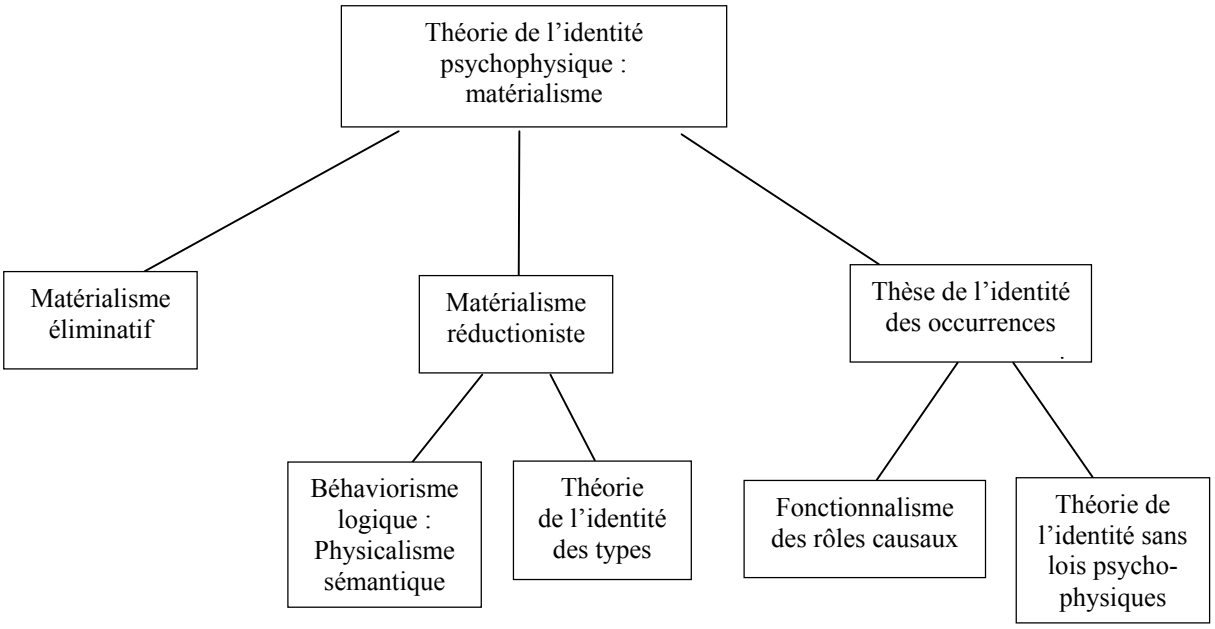
1.1.2 Les théories matérialistes

Le matérialisme consiste en une forme de monisme ontologique opposé à tout dualisme substantiel. Il se distingue conceptuellement du naturalisme, position épistémique privilégiant l'explication des phénomènes mentaux par les sciences naturelles, et du physicalisme – version du naturalisme prônant la physique comme modèle explicatif[431]. Cette conception met en cause l'idée d'une différence essentielle entre les états mentaux et les états physiques : tout ce qui existe – notamment les émotions – est de nature physique. Le but principal consiste en la naturalisation de l'esprit, par la traduction des phénomènes mentaux soit en évènements (ou types d'évènements) physiques extérieurs, soit en évènements (ou types d'évènements) physiques intérieurs : le physicalisme « postule que tous les processus, évènements, états de chose réels ou existants peuvent, pourront, ou pourraient en principe être

[431] Fisette & Poirier, *Philosophie de l'esprit*, p.28.

décrits par les sciences physiques »[432] ; « si comme le postule ces sciences, l'esprit humain est un système matériel, elles se doivent d'expliquer comment un tel système peut représenter le monde et agir en fonction de ses représentations »[433]. La contestation d'une différence essentielle entre le mental et le physique peut prendre de multiples formes. Il convient dès lors, de nous munir d'une classification conceptuelle des positions possibles dans le cadre restreint du matérialisme.

Schéma F : Les options matérialistes



[432] Pacherie, *Naturaliser l'intentionnalité*, p.19.
[433] Pacherie, *Naturaliser l'intentionnalité*, pxii.

C. Le matérialisme éliminatif : cette position, représentée par les Churchland (Paul et Patricia), nie l'existence des états mentaux en faveur de celle des états physiques. On peut dégager les étapes suivantes de cette théorie :

(i) Le mental, en vertu de son intentionnalité, est irréductible au physique[434].
(ii) Si une science du mental existe, elle est autonome.
(iii) Cette autonomie supposée discrédite toute science du mental : cette dernière est dénuée de sens ; la psychologie ordinaire, radicalement erronée, ne peut être réduite à la physique.

La croyance fausse en l'existence d'états mentaux découle de la psychologie ordinaire, théorie erronée, incohérente par rapport aux connaissances scientifiques, et inutile pour l'explication du comportement humain. Pareille à la théorie du phlogistique, la psychologie populaire doit être éliminée. De là, il s'ensuit la négation de l'existence des entités postulées par cette théorie radicalement fausse (les états mentaux) : l'échec de la psychologie populaire enlève toute raison d'être aux entités mentales. Ainsi, la tristesse, la joie, l'espoir, etc., n'existent pas. La description de Christian comme terrifié est seulement une manière erronée de parler dont il faut se déprendre. Le seul discours approprié est celui qui rend compte de faits physiques : une hausse du rythme cardiaque, un comportement corporel particulier (crier)…

Cette conception est l'objet de critiques fortes : remise en cause du diagnostique quant à la valeur de vérité de la psychologie populaire, du scepticisme général par rapport aux contenus de nos croyances quotidiennes (vis-à-vis des phénomènes mentaux) et enfin des conséquences dues à l'élimination des états et concepts mentaux.

D. Le béhaviorisme logique : la thèse *béhavioriste* consiste à décrire les états mentaux d'une personne par un compte rendu de son comportement (mouvements corporels). Par exemple, l'état mental de ressentir de la terreur est identique au comportement de crier, courir, écarquiller les yeux, etc. Les émotions sont simplement des comportements physiques de l'être humain du fait de certaines conditions physiques.

[434] Thèse de Brentano.

La thèse béhavioriste *logique* a pour spécificité l'identification des concepts mentaux aux concepts physiques (descriptions de dispositions de comportement). Ainsi, l'identité du mental et du physique s'établit non pas à partir d'une recherche empirique mais de manière a priori, au travers d'une analyse sémantique, c'est-à-dire d'une réduction des propositions employant des concepts mentaux à des propositions contenant uniquement des concepts physiques : « pour tous les concepts (prédicats) mentaux M et pour tous les individus x, il est possible d'analyser la proposition "x est M" par une proposition complexe de la forme suivante :

> "S'il y avait les conditions physiques P_1, x manifesterait le comportement C_1,
> S'il y avait les conditions physiques P_2, x manifesterait le comportement C_2,
> S'il y avait les conditions physiques P_n, x manifesterait le comportement C_n" »[435].

Cette réduction des propositions contenant des concepts mentaux à des attributions de dispositions comportementales repose sur une sémantique vérificationniste, défendue notamment par Carnap[436] : une phrase reçoit sa signification d'une procédure de réduction à un énoncé d'observation, dit protocolaire. La difficulté majeure du béhaviorisme logique réside dans ce présupposé sémantique : l'identité de la signification d'une proposition avec ses conditions de vérification s'avère impossible. Dès lors, seule une réduction synthétique par une identification a posteriori peut soutenir l'hypothèse matérialiste. En outre, deux expériences de pensée contestent l'hypothèse d'une relation nécessaire entre les états mentaux et les comportements : celle du superacteur qui donne une imitation parfaite du comportement de quelqu'un qui est terrifié, et celle du superspartiate capable d'être terrifié sans aucune manifestation de signes extérieurs[437].

E. La théorie de l'identité des types : selon cette conception, chaque type mental est identifié à un certain type d'état physique lequel consiste non pas en un type de comportement extérieur observable, mais en un type d'état cérébral étudié par les neurosciences. Par exemple, l'émotion-type la tristesse est identique à tel type de stimulation cérébrale localisée de manière spécifique : l'activation du cortex préfrontal ventro-médian, de l'hypothalamus et du

[435] Esfeld, *Philsophie de l'esprit*, p.68-69.
[436] Carnap, « Le dépassement de la métaphysique par l'analyse logique du langage ».
[437] H.Putnam, « Brain And Behavior ».

tronc cérébral[438]. Les deux concepts (celui de tristesse et celui de telle stimulation cérébrale) sont deux descriptions du même type d'état.

L'identité entre le mental et le physique implique notamment selon Damasio, l'hypothèse du marqueur somatique[439] : la lésion de certaines parties de la région préfrontale – secteur ventro-médian et région pariétales droites – entraîne des difficultés au niveau du fonctionnement des émotions. Ainsi, la lecture des systèmes cérébraux, analogue à celle des visages, permet de déterminer le type d'émotion induit[440]. Il est possible à partir de là, d'établir un diagramme des principales étapes dans le déclenchement et l'exécution d'une émotion[441] :

Appréciation et définition d'un stimulus émotionnellement compétent (peur)	(1)	Cortex cérébraux d'associations sensorielles et supérieurs
Déclenchement (induction)	(2)	Amygdale
Exécution	(3)	Base du précortex, hypothalamus, tronc cérébral
Etat émotionnel	(4)	Changements transitoires dans le milieu interne, viscères, système vasculaire et osseux, comportements spécifiques.

[438] Damasio, *Le Sentiment même de soi*, p.84.
[439] Damasio, *Le Sentiment même de soi*, p.58-59.
[440] Damasio, *Spinoza avait raison*, p.83.
[441] Damasio, *Spinoza avait raison*, p.70.

Les émotions qui sont simplement des modifications transitoires de l'état de l'organisme dont les causes sont spécifiques, constituent « le moyen naturel *pour le cerveau et l'esprit*[442] d'évaluer l'environnement à l'intérieur et hors de l'organisme, et de répondre de façon adéquate et adaptée »[443]. Elles ont donc une double fonction biologique : la production d'une réaction spécifique vis-à-vis de la situation inductrice ; la régulation interne de l'organisme pour le préparer à la réaction spécifique.

En résumé, selon cette hypothèse, la neurobiologie constitue un modèle explicatif suffisant des émotions : les émotions sont des stratégies – plus ou moins automatisées – de réaction corporelle à un stimulus externe ; les sentiments sont la contrepartie subjective de ces modifications de l'état du corps. L'établissement de l'identité des émotions à des états physiques se fait a posteriori, sur la base de la recherche empirique, en prenant pour modèle les réductions scientifiques[444] (celle de l'eau à H_2O, celle de la température d'un gaz idéal à l'énergie cinétique moyenne des molécules).

Néanmoins, la mise en évidence de la possibilité de réalisations multiples conteste cette identification : les états mentaux sont plastiques du point de vue de leur composition (le même état mental peut être une propriété de système ne possédant pas la même constitution physique), et du point de vue computationnel (le même état mental peut être une propriété de système ne possédant pas la même constitution computationnelle)[445].

F. La théorie de l'identité des occurrences : il s'agit de conserver l'idée générale selon laquelle les états mentaux sont des états computationnels du cerveau, tout en modifiant le niveau d'identification du mental et du physique : les états mentaux sont identiques aux états cérébraux au niveau des occurrences individuelles[446]. Ainsi, le concept mental de tristesse,

---

[442] Expression que je souligne et qui sera contestée dans les pages suivantes.
[443] Damasio, *Spinoza avait raison*, p.59.
[444] Le concept de réduction en science, a deux versants, celui de la recherche de l'unification explicative et théorique, et celui d'une méthodologie de l'analyse par décomposition. Le concept de réduction inter-théorique rend compte des relations d'explication entre certaines théories, comme la thermodynamique et la mécanique statistique, l'optique géométrique et l'électromagnétisme, la génétique classique et la biologie moléculaire... Les réductions inter-théoriques reposent sur deux conditions : la connectabilité (« lois-ponts » garantissant la traduction des énoncés de la théorie T' dans le vocabulaire de la théorie T) et la déductibilité (T' est déductible de T une fois la traduction effectuée). Or, les théories dites exemplaires pour la réduction, sont très appauvries : les réductions, en tant qu'elles mettent en jeu des idéalisations complexes ne seraient-elles que de simples artefacts philosophiques ?
[445] H.Putnam, *Représentation et réalité*, introduction.
[446] La distinction conceptuelle type/occurrence ou type/token est explicitée dans la première partie au premier chapitre.

loin d'être coextensif à un concept physique, a pour condition de signification une disjonction ouverte de concepts physiques.

La théorie de l'identité des occurrences implique donc seulement l'isomorphie fonctionnelle des différents organismes pour la réalisation d'un même état mental. La notion d'isomorphie fonctionnelle introduit le concept de survenance entendu au sens de dépendance systématique : à une différence mentale doit correspondre une différence physique ; à un changement émotionnel (Léo qui ressent de la tristesse à t_1 puis de la colère à t_2) doit correspondre un changement physique (des pleurs de Léo à t_1 puis des cris à t_2). Le but de cette théorie est de concilier le matérialisme et l'autonomie d'un niveau d'explication psychologique.

La défense de cette conception peut se faire suivant deux lignes d'argumentation : le fonctionnalisme des rôles causaux et la théorie de l'identité sans lois psychophysiques.

→ Le fonctionnalisme des rôles causaux : il est dit *fonctionnalisme* en ce que les états mentaux sont considérés en tant qu'états fonctionnels (un état fonctionnel est un état pouvant être réalisé physiquement de multiples façons). Il est dit fonctionnalisme *causal* du fait que le rôle causal constitue la fonction même d'un état[447] : les états mentaux sont définis par leurs causes caractéristiques ou entrées sensorielles ("input") et leurs effets caractéristiques ou sorties motrices ("output"). Par exemple, le fait que Dominique ressente de l'espoir au moment t, 1) est causé par le fait d'avoir reçu une convocation pour un travail, et 2) cause un jugement : « Demain, je ne serai peut-êtreau chômage », ainsi que des comportements comme se préparer pour l'entretien en répondant à des questionnaires types, choisir une tenue vestimentaire…

Cette conception soutient la thèse de l'identité des occurrences en ce que l'identité repose sur l'accomplissement de la même fonction causale : « deux tokens différents d'état cérébral sont des tokens du même type d'état mental si et seulement si les deux états cérébraux ont les mêmes relations causales avec le stimulus d'entrée que reçoit l'organisme,

[447] Le fonctionnalisme biologique, défendu notamment par Ruth Garrett Millikan et David Papineau, insiste sur la fonction biologique des états mentaux : le rôle causal d'un état mental est caractérisé par sa contribution à la survie et à la reproduction de l'organisme possédant l'état mental en question.

avec ses divers autres états mentaux, et avec son comportement de sortie »[448]. La réduction ontologique des états mentaux aux états physiques, supposée par le fonctionnalisme causal, n'implique pas nécessairement leur réduction épistémologique : les concepts mentaux ont pour certains, un apport cognitif[449].

Toutefois, l'hypothèse fonctionnaliste causale soulève plusieurs questions[450] : une définition fonctionnelle des états mentaux est-elle suffisante ? N'exclut-elle pas certains aspects essentiels des états mentaux (la normativité, la rationalité), en opérant leur naturalisation ? En outre, ne passe-t-elle pas sous silence la dépendance du contenu conceptuel des états intentionnels vis-à-vis de l'environnement physique et social ?

→ La théorie de l'identité sans lois psychophysiques : cette thèse originale est proposée par Davidson[451]. Trois principes sont développés, leur contradiction n'étant qu'apparente :

1. Le principe de l'interaction causale : des états physiques causent des états mentaux ; des états mentaux causent des états physiques.

2. Le principe du caractère nomologique de la causalité : toute relation causale entre deux évènements est expliquée par une loi stricte sous laquelle tombe les évènements.

3. Le principe de l'anomie des évènements mentaux : les états mentaux qui tombent sous une description contenant un concept mental, loin d'être subsumés sous des lois générales strictes, font l'objet de généralisations utiles.

L'anomie du mental dérive de son caractère holiste : le contenu conceptuel des états intentionnels consiste en des relations inférentielles à d'autres types d'états intentionnels, d'où

[448] Searle, *La Redécouverte de l'esprit*, p.70.
[449] La question de la réduction ontologique et épistémologique du mental au physique est abordée à la page suivante à propos du problème des qualia.
[450] Ces objections seront développées à la page suivante.
[451] Davidson, « Les évènements mentaux », *Actions et évènements*.

l'impossibilité d'une individuation "atomique" du contenu conceptuel. Ainsi, l'espoir de trouver du travail pour Dominique est lié à la croyance qu'il est probable que l'entretien se passe bien ainsi qu'au désir d'obtenir un travail. L'absence de lois strictes pour les états mentaux, et par là l'absence de lois psychophysiques, a une conséquence importante : c'est en tant qu'évènement physique, qu'un évènement mental cause un évènement physique. D'où la thèse du monisme anomal : *monisme*, car les évènements particuliers mentaux sont identiques à des évènements particuliers physiques (tel espoir au moment t est identique à tels états cérébraux et corporels au moment t) ; *anomal*, puisqu'il n'existe pas de lois psychophysiques (aucun lien nécessaire ne peut être établit entre cette émotion et ces évènements physiques). Ainsi, les émotions sont des évènements mentaux dont les occurrences sont identiques à des occurrences d'évènements physiques. Les émotions constituent des raisons permettant d'expliquer, de justifier, de donner sens aux actions humaines. Mais c'est en tant qu'évènements physiques qu'elles sont considérées comme causes de ces actions.

Il s'agit donc pour cette théorie de l'identité sans lois psychophysiques de concilier le matérialisme ontologique et l'irréductibilité du mental. Mais ce "compromis" ne conduit-il pas à une forme d'épiphénoménisme ôtant au mental tout pouvoir causal ? Si c'est seulement en vertu de ses propriétés physiques – et non mentales – qu'un évènement e_1 cause un évènement e_2, alors la causalité mentale est dépourvue de toute consistance : les propriétés sémantiques des états mentaux (être vrai ou faux, faire référence à tel objet...) n'ont pas de pouvoir causal.

En outre, la théorie de l'identité des occurrences (et aussi des types), sous ses différentes versions, est confrontée à deux difficultés : les qualia et la spécificité des états mentaux. La première difficulté, interne au projet du physicalisme, met en évidence une insuffisance explicative, celle des aspects qualitatifs de l'expérience consciente[452]. Il existe en effet un gouffre entre la connaissance du monde physique et la connaissance phénoménale : on pourrait tout connaître du fonctionnement du cerveau d'une chauve-souris sans savoir ce que cela fait d'être une chauve-souris[453]. De même, la connaissance du fonctionnement du cerveau humain lorsqu'il y a réponse émotionnelle n'implique pas la connaissance de ce que cela fait d'être amoureux, triste, désespéré…

[452] Les états mentaux sont habituellement classés sous deux catégories : les qualia, non représentationels, et les attitudes propositionnelles ou états représentationels (désirs, pensées, croyances, intentions...).
[453] Block, « Concepts Of Consciousness » ; Dennett, « Quining Qualia ».

Cette idée est développée dans une expérience de pensée proposée par Jackson[454] : Marie est depuis sa naissance dans une chambre en noir et blanc. Elle connaît toutes les vérités sur le monde physique. Elle sort de la chambre, et selon Jackson, découvre un nouveau fait sur le monde : ce que cela fait d'avoir l'expérience visuelle du rouge. On peut reconstruire les étapes principales de l'argument de Jackson de la manière suivante :

(i) Marie connaît tout ce qu'il y a à connaître de *physique* sur le monde en général.
(ii) Marie apprend certaines vérités.
(iii) Il y a donc des vérités qui ne sont pas physiques.
(iv) Par conséquent, le physicalisme est faux : on ne peut pas déduire a priori toutes les vérités d'une connaissance totale de l'ensemble des vérités physiques.

Afin de "sauver le physicalisme", plusieurs solutions sont proposées. D'une part, on peut nier la proposition (ii) selon laquelle Marie apprend vraiment quelque chose[455]. On peut, d'autre part, s'interroger sur le type de connaissance acquis par Marie :

1. La connaissance de Marie n'est pas propositionnelle. Soit elle acquiert un savoir-faire, c'est-à-dire des capacités pratiques[456] : Marie apprend à identifier, imaginer, se remémorer certaines expériences. Soit elle possède un savoir-quoi, par une connaissance directe (accointance) avec la propriété d'être rouge.

2. Bien que la connaissance de Marie soit propositionnelle, un nouveau fait n'est pas découvert : Marie conceptualise d'une nouvelle façon un fait déjà connu, par l'usage de concepts recognitionnels et démonstratifs de la couleur rouge[457]. C'est l'hypothèse des modes de présentation.

[454] Jackson, « What Mary Didn't Know ».
[455] En ce sens, Dennett défend une théorie éliminativiste vis-à-vis des qualia.
[456] D.Lewis, « What Experience Teaches ».
[457] Loar dans « Phenomenal States », accepte l'irréductibilité conceptuelle des concepts phénoménaux et nie la conclusion anti-physicaliste selon laquelle les propriétés phénoménales sont elles-mêmes irréductibles.

Enfin, la théorie de l'identité sans lois psychophysiques, ainsi que le fonctionnalisme causal, rencontrent une deuxième difficulté : en attribuant, par principe, une influence causale aux états mentaux, le contenu conceptuel des états intentionnels, et leurs caractéristiques essentielles, risquent d'être perdus. Or, il semble préférable de prendre en compte les traits caractéristiques des états intentionnels, et ainsi d'abandonner l'idée de causalité mentale[458] – celle-ci étant dépourvue de toute consistance si l'on prend au sérieux l'irréductibilité du mental.

1.2 Critère d'identité des émotions comme évènements mentaux

L'analyse du problème de la nature des émotions comme évènements mentaux recouvre deux questions :

A. Qu'est-ce qu'un événement mental ? Quel est le rapport entre les évènements mentaux et les évènements physiques ?

B. Les émotions constituent-elles un type d'événement mental spécifique ? Si oui, en quoi consiste leur différence essentielle ? Si non, à quoi peuvent-elles être réduites ?

Comme nous l'avons indiqué dans le paragraphe précédent, la résolution de la première question se scinde de manière schématique en deux théories, la théorie dualiste ou matérialiste, théories qui recouvrent de multiples formes plus ou moins consistantes. De là, découle le problème de la spécificité des émotions comme type d'événement mental. À ce qu'il semble, les émotions se distinguent des désirs, des croyances, des perceptions… Mais qu'en est-il au juste ? Si les émotions sont irréductibles à tout autre type d'événement mental, quelle est leur spécificité, et comment les distingue-t-on les unes des autres (les occurrences de tristesse des occurrences de colère par exemple) ? En revanche, si les émotions sont réductibles à d'autres types d'évènements mentaux, qu'est-ce qui les constituent ?

[458] Voir l'analyse de l'action intentionnelle proposée dans la première partie au deuxième chapitre.

Autrement dit, quels sont les aspects essentiels des émotions ? Qu'est-ce qui est suffisant pour qu'un événement mental puisse compter comme instance d'une émotion particulière : est-ce la manière dont on se sent (caractère qualitatif) ou le genre de situation qui provoque l'état, ou le type de pensées, désirs qui sont impliqués ? Peut-on avoir une émotion sans l'éprouver ? Quel est le lien entre les sentiments et les processus physiologiques ? Le comportement extérieur joue-t-il un rôle essentiel ? Les émotions supposent-elles certaines cognitions ? Dans quelle mesure les émotions sont-elles intentionnelles, c'est-à-dire dirigées vers un objet ? Enfin, comment les émotions peuvent-elles être différenciées les unes des autres ? Comment sont-elles individuées ?

Ce paragraphe a pour but de rendre compte des multiples critères concurrents d'identité des émotions, suggérés dans le cadre de l'hypothèse des émotions comme évènements mentaux. Il est possible de distinguer trois conceptions : la conception subjectiviste, la conception réductionniste – conative ou cognitive –, et enfin la conception perceptuelle.

1.2.1 La conception subjectiviste

Les émotions sont des états psychologiques dont la spécificité est d'être essentiellement caractérisée par leurs propriétés phénoménales (ou qualia). Les émotions sont un genre de sensation, comme les sensations perceptuelles ou corporelles. Elles se distinguent des autres sensations par leur caractère qualitatif particulier. La différence entre plusieurs sortes d'émotion est également constituée par leurs caractères qualitatifs différents.

Les émotions sont donc subjectives et reflètent seulement la conscience particulière du sujet. Elles sont dépourvues de composant cognitif. Elles peuvent d'ailleurs nous tromper en nous conduisant à la formulation de jugements précipités et erronés. En effet, selon Solomon, le monde subjectif des émotions implique un point de vue, alors que le monde réel objectif est partout[459]. La subjectivité opère une sélection, qui est aussi projection. La perspective n'a donc rien à voir avec la question de la vérité et de l'objectivité. A la question posée dans l'*Euthyphron* « Est-ce que nous aimons x parce que x est aimable ? », la réponse est négative :

[459] Solomon, *The Passions*, p.56.

nous déclarons x comme étant aimable simplement parce que nous l'aimons. Les propriétés qui évoquent nos émotions ne sont dès lors rien d'autres que des projections de nos émotions elles-mêmes. Elles sont dépourvues de valeur cognitive en ce qu'elles ne nous révèlent rien du monde extérieur.

Les émotions, en tant que sensations, sont considérées comme ce qu'il y a de plus privé en nous : mon expérience affective de tristesse par exemple, exclut toute participation extérieure de l'environnement humain ou non. Les émotions constituent des épisodes intérieurs et intimes. Si elles reçoivent par la suite une socialisation qui les met en forme, il n'en reste pas moins que les occurrences émotionnelles subjectives précèdent logiquement (au moins) leurs conceptualisations et manifestations sociales.

De plus, le sujet a une autorité ultime à l'égard de ses émotions : il peut les dire ou les taire. Les émotions dépendent du sujet qui les ressent. Le sujet peut mentir à propos de ses émotions mais non se tromper.

Enfin, l'affectif s'oppose de manière franche au rationnel. Cette distinction radicale peut prendre deux formes :

> 1. Soit les émotions sont étrangères au domaine cognitif. Leur fonction serait simplement l'évocation, le jaillissement intérieur et spontané de sentiments. C'est en cela qu'elles se distinguent foncièrement de la fonction cognitive laquelle vise des assertions ayant une valeur de vérité. L'émotion, a-rationnelle, est hors du domaine de la connaissance et suppose même un désinvestissement cognitif de la part du sujet.
>
> 2. Soit l'affectivité constitue un obstacle à la connaissance du monde. Les passions, pareilles à des désordres naturels (inondation, tempête), mettent en tumulte l'esprit si elles ne sont pas maîtrisées ou éliminées. Le contrôle des émotions est dès lors considéré comme une

> transformation positive, d'où l'identification de la connaissance de soi à la capacité de manipuler, dévier, diriger ou éliminer ses passions[460].

En résumé, selon la conception subjective, les émotions sont des sentiments : elles sont identiques à des expériences introspectives caractérisées par une qualité et intensité de sensation. Il n'est donc pas possible d'être en colère et de ne pas le ressentir. L'individuation des multiples émotions dépend de cette qualité et intensité, c'est-à-dire d'un aspect phénoménal distinctif.

Pourtant, la réduction des émotions à des sensations souffre de multiples défaillances. Tout d'abord, la distinction des types d'émotions par les qualia s'avère insuffisante : la peur et la colère partagent les mêmes aspects phénoménaux, bien que ces émotions ne soient pas identiques. Cette théorie ne fournit donc pas de critère solide pour distinguer entre les différents types d'émotions.

De plus, l'assimilation des émotions aux sensations est incompatible avec l'évaluation rationnelle des émotions et leur justifiabilité. Les bases cognitives des émotions ne sont pas simplement des causes possibles de celles-ci : les émotions sont dites appropriées ou non en fonction de leurs bases cognitives (par exemple, la peur que j'éprouve à prendre un avion, moyen de transport que je sais être le plus sûr néanmoins) ; l'évaluation de ces dernières est partie intégrante de l'évaluation des émotions. Par ailleurs, l'identification des émotions à des sensations dépourvues de tout élément cognitif constitutif ne rend pas compte de l'intentionnalité des émotions, comme par exemple ma peur de prendre cet avion qui a pour objet formel : prendre cet avion.

Enfin, la conception subjectiviste dépend d'un modèle solipsiste de l'esprit : celui-ci est considéré comme isolé du monde et d'autrui. De là, il s'ensuit que les émotions sont seulement accessibles de l'intérieur par introspection : seul moi-même, je peux connaître mes émotions. Or, cette autorité présumée de la première personne est mise à mal par les phénomènes d'illusion de soi. Si nos émotions sont identifiées par ce que nous ressentons, et si ce que nous ressentons est déformé, caché, la possibilité d'une identification incorrecte de

[460] James, *Passion And Action*, p.13.

nos émotions n'est pas exclue. Par conséquent, la réduction de l'émotion à son aspect subjectif est inconsistante.

1.2.2 La conception réductioniste

Elle peut prendre deux formes : soit l'émotion est une espèce de croyance, soit elle est une espèce de désir. Les états cognitifs et conatifs ont une direction d'ajustement au monde inverse : se conformer à la réalité pour les croyances, et rendre la réalité conforme à eux-mêmes pour les désirs. Les croyances et désirs sont considérés comme les états psychologiques ultimes de l'esprit, les émotions étant réduites à l'un ou l'autre de ces constituants.

D'un côté, la réduction de l'émotion à une espèce de désir vient de la reconnaissance du caractère motivant des émotions. Par exemple, on dit que telle personne a tué telle autre personne par amour, par jalousie… Cette idée est notamment soutenue par Sartre, de manière assez originale, dans son *Esquisse d'une théorie des émotions*. La conscience émotionnelle n'est pas d'abord réflexive, en tant qu'elle est une conscience du monde : l'homme qui a peur, a peur de quelque chose avant d'avoir conscience qu'il a peur. Une émotion n'a toutefois pas pour finalité d'agir réellement sur son objet en tant que tel, mais elle vise à conférer à son objet une autre qualité. « Dans l'émotion c'est le corps qui, dirigé par la conscience, change ses rapports au monde pour que le monde change ses qualités »[461]. Par exemple, lorsque l'on ressent une peur passive, le palissement, la diminution des battements du cœur, l'évanouissement sont des manières de nier le danger. Le sens de la peur, « c'est une conscience qui vise à nier, à travers une conduite magique, un objet du monde extérieur et qui va jusqu'à s'anéantir, pour anéantir l'objet avec elle »[462]. A l'inverse, lorsque l'on ressent de la joie, les incantations comme la danse, le chant, etc., permettent de posséder d'un coup et symboliquement l'objet qu'on ne saurait posséder que par des conduites prudentes et progressives.

[461] Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p.43.
[462] Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p.46.

Toutes les émotions assurent donc la constitution d'un monde magique par l'utilisation du corps propre comme moyen d'incantation. Aussi, l'origine d'une émotion, c'est la dégradation spontanée de la conscience en face du monde : « quand la conscience se précipite dans le monde magique de l'émotion, elle s'y précipite toute entière en se dégradant ; elle est nouvelle conscience en face du monde nouveau (…). La conscience qui s'émeut ressemble à la conscience qui s'endort »[463]. Loin d'être un accident, l'émotion est un mode d'existence particulier de la conscience qui se veut stratégie intentionnelle : les émotions changent le monde non pas de manière réaliste, mais de manière magique.

D'un autre côté, l'idée selon laquelle les émotions sont une espèce de croyance fait écho à la réduction des émotions aux états conatifs. Cette hypothèse repose sur la considération de l'émotion comme information à propos du monde : les émotions constituent des réponses différentes à des états du monde différents. Elles possèdent un contenu cognitif sur le monde[464]. Cette théorie cognitive peut être défendue de deux manières. D'une part, il est possible de soutenir l'idée que les émotions ne sont rien de plus que les états cognitifs. Les émotions font partie des connaissances qui affectent ce que je veux et ce que je fais. De là, il s'ensuit que les émotions sont réduites à des jugements (évaluatifs ou non) : ma colère à l'encontre de quelqu'un est simplement le jugement que j'ai été offensé par cette personne.

D'autre part, on affirme que les émotions comportent nécessairement certains états cognitifs : elles impliquent l'occurrence d'états mentaux qui représentent les états de chose dans le monde. Ceux-ci, loin d'être reliés de manière contingente aux émotions (comme causes extérieures possibles des émotions), sont essentiels aux phénomènes émotionnels. Ainsi, la perception de l'objet d'une émotion s'avère une condition nécessaire de l'émotion elle-même : par exemple, pour avoir peur du lion qui s'approche de moi, je dois d'abord voir qu'un lion s'approche de moi. Mais la perception de l'objet n'est pas suffisante. Le deuxième élément cognitif constitutif de l'émotion est la reconnaissance d'une propriété particulière de l'objet perçu : pour avoir peur du lion qui s'approche de moi et que j'ai perçu, il faut aussi que je reconnaisse son caractère dangereux.

[463] Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p.53.
[464] « En général, une théorie cognitiviste de l'émotion est une théorie qui considère quelque aspect de la pensée, le plus souvent une croyance, central pour le concept d'émotion et au moins pour certains cognitivistes, essentiel pour distinguer les différentes émotions les unes des autres » Lyons, *Emotion*, p.33.

Dans ce cas (lorsque l'élément cognitif n'est pas identique mais nécessaire pour toute émotion), la thèse cognitive aboutit ainsi a de multiples variantes : les émotions sont un complexe de croyance et de désir, ou encore elles sont des jugements chargés d'affects, ou bien un complexe de croyance, de désir et de sensation. L'identification (la plus courante) des émotions à un complexe de croyance et de désir s'inscrit dans une tradition philosophique selon laquelle l'explication du comportement rationnel se fait en termes d'un ensemble restreint de types d'états mentaux qui causent l'action. Les effets des émotions sur la pensée et le comportement se fait via le désir et la croyance[465].

Ces deux stratégies cognitives ont pour point commun l'idée selon laquelle un type d'émotion se distingue d'autres types d'émotion par une attitude propositionnelle spécifique. Par exemple, la peur implique l'attitude propositionnelle : croire que quelqu'un est en danger. Une occurrence émotionnelle est une instance de la peur si elle implique la croyance que le danger est présent. Soit une relation d'identité, soit un lien essentiel, sont postulés avec les états cognitifs propositionnels.

La conception cognitiviste, à la différence de la conception subjectiviste, permet aussi de rendre compte de l'intentionnalité des émotions ainsi que de leur évaluation (la correction des émotions dépend de leur conformité à la réalité). Elle reste néanmoins confrontée à deux arguments critiques lesquels s'avèrent eux-mêmes, in fine, discutables.

En premier lieu, cette hypothèse impliquerait la négation de la possession des capacités émotionnelles aux êtres dépourvus de concepts : les animaux et enfants en bas âge sont exclus dans la mesure où les états cognitifs en question présupposent des capacités linguistes développées. Cependant, on peut supposer comme je le montrerai par la suite, des états cognitifs non doxastiques.

En second lieu, l'identification des émotions aux croyances ne rend pas compte du phénomène de l'inertie émotionnelle : certaines émotions persistent alors que les croyances d'abord impliquées, ont disparu. Toutefois, cette inertie émotionnelle peut elle-même être expliquée aisément en termes cognitifs, par incrustation par exemple. Prenons le cas suivant : Joëlle éprouve encore de la peur alors même qu'elle sait que l'homme qui est entré dans la

[465] Spicer, « Emotional Behaviour And The Scope Of Belief-Desire Explanation ».

maison n'est pas un cambrioleur mais son mari. Ainsi, la présence d'attitude propositionnelle n'est ni nécessaire ni suffisante pour la présence de l'émotion en question.

1.2.3 Conception perceptuelle

Les émotions sont un type de perception plutôt qu'une espèce de croyance ou un complexe de croyance-désir. Cette conception garantit le lien entre l'affectif et le cognitif : les émotions ont un contenu qui n'est pas d'ordre propositionnel mais analogique : « un contenu est analogique si et seulement s'il y a une dimension de variation de quelque magnitude perceptible telle que pour chaque paire de points sur cette dimension, il peut y avoir une différence correspondante dans le contenu »[466]. Ainsi, selon Tappolet, les émotions, tout comme les perceptions, s'expliquent de manière causale : la peur est un processus causé par un objet externe ayant, à ce qu'il semble, la propriété évaluative d'être effrayant ; de même, la sensation de rouge est causée par un objet extérieur ayant, à ce qu'il semble, la propriété d'être rouge.

C'est ainsi que l'on pense parfois les émotions comme non objectives : elles reflètent simplement l'état d'esprit de celui qui fait l'expérience du monde et donc ne co-varient pas avec une quelconque propriété objective du monde. Les émotions en tant que type de perception seraient confrontées à la suspicion générale : loin d'être des perceptions véridiques, ce sont des hallucinations. À l'inverse, si l'on considère la perception comme un mode approprié de connaissance du monde, l'objectivité des émotions est restaurée : une émotion peut être appropriée ou non par rapport à ce qu'est le monde. Ainsi, le rôle épistémique des émotions dépend d'une réflexion générale au sujet des rapports entre perception et cognition.

[466] Tappolet, *Émotions et valeurs*, p.162.

1.3 Un changement de perspective

La théorie générale des émotions comme évènements mentaux (qui subsume les conceptions subjective, réductrice ou perceptuelle) implique l'idée suivante : avoir un esprit, c'est être le siège de processus mentaux – qu'il soit inscrit oui ou non dans le système cérébral ou le corps en général, peu importe. La tristesse, la joie, l'indignation, la colère, etc., loin de s'attribuer à une personne complète concrète, renvoie à l'esprit de l'agent : c'est l'esprit de Michelle qui est triste à t_1, et c'est l'esprit de Michelle qui est en colère à t_2.

Or, une telle utilisation des termes affectifs (et psychologiques en général) s'avère extraordinaire, c'est-à-dire distincte fondamentalement de son usage ordinaire. En effet, les conditions de sens de l'attribution d'un verbe affectif ou d'un attribut émotionnel ("s'ennuyer", "être triste") impliquent l'être humain et non une partie ou un organe de celui-ci : « le glissement conceptuel qui fait passer de la personne à l'esprit, et de l'esprit au cerveau traduit une fois de plus un manque d'attention aux conditions de sens de l'assignation des statuts de tout et de partie aux réalités dont nous proposons des descriptions ou des analyses »[467]. La réduction viciée des émotions à un type d'événement mental change donc radicalement le problème.

Considérons l'exemple suivant : Pierre qui n'a pas vu son chien depuis deux heures est inquiet ; il le cherche dans la maison puis dehors ; il s'approche de la route, voit son chien inerte sur la chaussée ; terrifié par ce qu'il a vu, il court prendre le corps de son chien ; Pierre ressent une profonde tristesse mêlée de colère ; ses cris s'entremêlent à ses pleurs ininterrompus.

L'explication mécaniste donnée par les défenseurs d'une philosophie de l'esprit métonymique se résume ainsi[468] : telle occurrence émotionnelle comme événement mental – l'inquiétude, la terreur, la tristesse colérique – est la cause de l'action de Pierre – chercher le chien, courir, crier et pleurer. L'esprit, distinct du corps à une certaine causalité : les évènements mentaux sont des causes dont les comportements extérieurs sont des effets.

[467] Descombes, *La Denrée mentale*, p.248.
[468] Prendre la partie pour le tout.

Contre ce type d'explication, il paraît nécessaire de donner sens au discours ordinaire : il n'y a pas d'événement mental – telle ou telle émotion – distinct des actions elles-mêmes. Le projet d'importer un modèle mécaniste sur ce qu'est l'esprit s'avère indéfendable. Expliquer l'esprit, à proprement parler, c'est comprendre les actions de Pierre en en donnant les raisons. Or, il n'est pas possible de subsumer sous l'explication causale des actions – point de vue impersonnel –, l'explication rationnelle – point de vue personnel[469].

À la question « Pourquoi Pierre est-il à la fois triste et en colère? », on répondra que c'est parce que son chien, pour lequel il avait une grande affection, a été écrasé par un chauffard lequel ne s'est même pas arrêté. Ces raisons constituent aussi une justification du fait qu'il perçoit cette situation comme inacceptable et triste[470]. L'explication des actions humaines est téléologique à la différence de l'explication causale de la chute d'un corps par exemple. Dès lors, décrire une action est pareil que donner les raisons de cette action (émotions, désirs, croyances, perceptions…) : l'action humaine (être triste et en colère) ne peut être décrite comme action à la condition qu'on en donne les raisons (être triste et en colère parce que…).

La notion d'esprit, et ainsi les prédicats affectifs, sont utilisés en vue de la description du comportement de certains êtres, comportement supposé avoir un sens (être finalisé). Il est impossible d'expliquer le comportement de certains êtres sans attribuer des dispositions mentales (et non des états mentaux) : on ne peut le comprendre en termes de causes efficientes. Les émotions sont donc des capacités psychologiques attribuées à certains êtres, et en particulier aux hommes, pour donner sens à leurs actions.

[469] Cette idée est développée par Hornsby dans « Agency And Causal Explanation » : « les actions ne sont pas accessibles d'un point de vue impersonnel » (p.162). Elles ne sont pas des évènements. L'explication d'une action, loin d'être une explication causale, établit un ensemble de connexions intelligibles entre ce que l'agent perçoit, ressent, fait : elle n'est pas une réponse à la question « Pourquoi tel événement est apparu ? ».

[470] L'idée selon laquelle les mêmes raisons justifient l'expérience émotionnelle et la perception d'une situation comme ayant telle aspect sera développée dans la troisième partie.

1.4 Reconception des émotions : Une philosophie de l'esprit téléologique

La conception téléologique de l'esprit peut être résumée comme suit. La recherche scientifique montre que les conditions physiologiques des capacités mentales sont localisées dans le cerveau : hypothèse empirique et non philosophique de la manifestation de dispositions psychologiques par des symptômes cérébraux. Les dispositions mentales sont celles d'un homme situé dans un monde extérieur public, historique, social. Cette philosophie de l'esprit se situe donc hors de l'opposition habituelle entre le monisme (spiritualisme ou matérialisme) et le dualisme. Elle passe de la question « Quel est le rapport entre l'esprit et le corps ? », à la question « Comment les dispositions mentales et leurs occurrences sont elles individuées ? », d'où l'émergence de trois propositions fondamentales :

> 1. L'externalisme physique et social : le contenu conceptuel des états intentionnels – et par là des émotions – dépend des « pratiques sociales et normatives qui sont insérées dans un environnement physique »[471].
>
> 2. Le holisme sémantique : les relations inférentielles normatives entre états intentionnels sont constitutives. Une disposition mentale ou une occurrence mentale par définition n'est pas un état interne étroit, fermé sur lui-même.
>
> 3. Le holisme anthropologique : les états intentionnels sont fonction de l'histoire du sujet.

Ainsi, les émotions qu'une personne particulière ressent ne sont pas de simples états computationnels du cerveau. Elles ne peuvent pas être considérées de manière atomique – dépourvue de liens logiques avec les autres dispositions mentales (croire, savoir, percevoir, désirer…) – et isolée de l'environnement physique et social. Les émotions, en tant que type de

[471] Esfeld, *Philosophie de l'esprit*, p.127.

disposition mentale, surviennent de manière globale sur des états physiques et cérébraux – en ce qu'elles sont les émotions de telle être humain dont le critère d'identité personnelle est biologique – bien que leur spécification ne puisse se faire en termes physiques et computationnels (il n'y a pas de description physique de chaque occurrence émotionnelle). La notion de survenance, quoique paradoxale[472], met en évidence l'irréductibilité d'un ordre à un autre ordre[473]. Aussi, comme l'indique Wittgenstein, « il est bien possible que les glandes d'un homme attristé sécrètent autrement que celles d'un homme joyeux, et même que cette sécrétion soit la cause, ou l'une des causes de sa tristesse. Mais s'ensuit-il que la tristesse soit une sensation provoquée par cette sécrétion ? »[474].

1.4.1 L'esprit et le monde

Afin de développer cette reconception des émotions comme type de disposition mentale d'un être humain, il est nécessaire tout d'abord d'examiner de manière précise les trois propositions présentées ci-dessus sur lesquelles se fonde la conception des émotions qui sera défendue ici.

Une difficulté principale est au centre de l'analyse des états mentaux : d'une part, nous attribuons des états mentaux à autrui sur la base de son comportement extérieur, et d'autre part, nous nous attribuons des états mentaux sur la base de la connaissance immédiate, que nous semblons posséder. Mais alors comment les mêmes concepts mentaux peuvent être utilisé au travers de ces deux perspectives ? En réponse à cette difficulté, deux conceptions s'opposent :

A. L'internalisme qui affirme une ligne de partage entre le mental, intérieur, et le non mental, extérieur à l'esprit : les caractéristiques des états mentaux (subjectifs, conscients, intentionnels, rationnels, libres, dont on a un accès privilégié) s'opposent à celles des états physiques (objectifs, non conscients, non intentionnels, non rationnels, déterminés, dont on a

[472] Nous y reviendrons lors de l'analyse des propriétés expressives, mais on peut déjà souligner que le statut d'élément survenant hésite entre celui de surcroît – il possèderait alors une réalité propre – et celui de superflu – il constituerait seulement un épiphénomène.
[473] La notion de survenance globale traduit en termes contemporains la conception aristotélicienne de l'âme comme forme du corps vivant.
[474] Wittgenstein, *Fiches*, §171.

un accès public[475]). Les états mentaux sont internes ; ils sont ce qu'ils sont indépendamment des circonstances extérieures.

Ainsi, l'hypothèse cartésienne selon laquelle notre vie mentale intérieure resterait intacte alors que le monde autour de nous ne serait qu'une illusion, ou l'expérience de pensée contemporaine de cerveaux-dans-une-cuve (nous sommes des cerveaux dans une cuve, reliée à un ordinateur qui nous fournit toutes les informations sensorielles fausses sur notre environnement), supposent que l'individuation des contenus de pensée dépend de leur constitution interne – même s'ils peuvent posséder des causes externes. Le problème épistémologique insurmontable de l'internalisme est le suivant : quelles raisons avons-nous de croire que nos pensées à propos du monde correspondent avec ce dernier[476] ?

B. L'externalisme qui défend l'idée selon laquelle l'individuation des états mentaux dépend au moins en partie de l'environnement. Il n'est pas possible d'inférer le contenu d'une pensée à partir des traits intrinsèques. Puisque les contenus des états mentaux sont déterminés par l'environnement, le problème épistémologique de la correspondance de l'esprit et du monde ne se pose plus.

La position externaliste est développée notamment par Wittgenstein : il critique la psychologie en tant qu'elle adopte le paradigme de l'intériorité et présuppose l'introspection, le langage privé, le caractère privilégié de la première personne. « Il nous faut chercher à l'extérieur – à vrai dire dans la complexité des rapports entre nos jeux de langage et de ceux-ci avec notre forme de vie – les caractères de la vie intérieure que la psychologie introspectioniste recherche dans une improbable investigation mentale, et dans l'expression les manifestations de l'intériorité qu'un strict comportementalisme s'emploie à ignorer ou à réfuter. Tel est du moins le sens de l'indissociabilité de l'intérieur et de l'extérieur »[477].

[475] « L'intériorité et l'expression de l'intériorité occupent une place significative qui se manifeste aussi bien sur le terrain de la philosophie de l'esprit qu'en esthétique, et qui oppose généralement à "l'homme extérieur" un "homme intérieur" dont les seules ressources du langage, autant que les conditions qui en règlent le fonctionnement, ne semblent pas pouvoir rendre compte » Cometti, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, p.7.
[476] Comme l'indique Kenny dans *The Metaphysics Of Mind*, l'héritage cartésien constitue l'obstacle le plus important à une compréhension correcte de l'esprit humain.
[477] Cometti, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, p.115.

L'externalisme peut prendre deux formes non exclusives, complémentaires : l'externalisme physique et l'externalisme social. L'individuation des états mentaux d'une personne a pour condition nécessaire l'appartenance de cet individu à un environnement non humain et social (communauté d'interprètes, institutions, normes de rationalité...). Ainsi, le sujet percevant, agissant, réfléchissant n'est pas autonome relativement au monde extérieur et social : « l'esprit doit être placé dehors, dans les échanges entre les personnes, plutôt que dedans, dans un flux interne de représentations »[478].

L'attribution à quelqu'un d'une capacité mentale (par exemple, comprendre la musique classique) nécessite la référence au monde extérieur : elle implique logiquement la mention d'un ou plusieurs critères (lire une partition, déchiffrer au piano une partition, chanter un air de musique...). Le rapport entre la capacité et son exercice, loin d'être celui de cause à effet – l'exercice est alors considéré comme symptôme et non critère de la capacité –, est une relation interne logique : « l'attribut cognitif ne s'applique donc pas à quelque chose dans l'esprit dont nous pourrions observer les effets extérieurs, il s'applique à quelque chose qui se manifeste ou s'exprime directement dans un acte public »[479].

Par ailleurs, une philosophie de l'esprit inclut une analyse des normes, règles, et usages de la vie sociale. La vie mentale attribuée aux individus particuliers est irréductible à toute association conjonctive d'atomes psychiques internes. Une position externaliste sociale s'inscrit dans l'héritage durkheimien. La société manifeste une hyperspiritualité, une vie psychique d'un nouveau genre, laquelle est constituée notamment de représentations, idéaux, croyances collectives, dont s'imprègnent les consciences individuelles. C'est sous la forme de représentations inconscientes que les représentations collectives existent chez les individus. « L'ancien introspectionisme se contentait de décrire les phénomènes mentaux sans les expliquer ; la psychologie-physiologie les expliquait mais en laissant de côté, comme négligeables, leurs traits distinctifs, une troisième école est en train de se former qui entreprend de les expliquer en leur laissant leur spécificité. (...) Si l'on appelle « spiritualité » la propriété distinctive de la vie représentative chez l'individu, on devra dire de la vie sociale qu'elle se définit par une hyper spiritualité »[480].

[478] Descombes, *La Denrée mentale*, p.10.
[479] Descombes, *La Denrée mentale*, p.24-25.
[480] Durkheim, *Sociologie et philosophie*, p.45-48.

De cette conception défendue par Durkheim, il s'agit de préserver l'idée selon laquelle le monde social en général précède, rend possible l'attribution de capacités mentales aux individus particuliers. Par exemple, la maîtrise d'un concept F – défini par la règle R – par une personne S implique que S a la capacité d'appliquer F dans un nombre indéterminé de situations nouvelles. Or, qu'est-ce qui détermine l'application correcte de F dans une situation nouvelle ? Seules les pratiques sociales assurent qu'une distinction soit établie entre suivre R de manière correcte ou incorrecte, pour l'application de F.

La notion d'institution est au cœur d'une reconception de l'esprit. Mais qu'est-ce qu'une institution ? La définition courante des institutions est « l'ensemble des formes et structures sociales, telles qu'elles sont établies par la loi ou la coutume ». Searle s'est attaché à mettre en évidence trois éléments constitutifs de la structure logique du fait institutionnel[481] :

> 1. Les règles constitutives dont la forme logique est : « dans un contexte C, X compte comme Y ». Par exemple, dans un certain contexte, un bout de papier ayant telle et telle propriétés physiques compte comme 10 euros. Les règles sont dites constitutives, et pas simplement régulatives, en tant qu'elles créent un fait institutionnel nouveau.
>
> 2. Une intention collective, considérée comme une réalité primitive (non réductible à la combinaison d'intentions individuelles) est entendue au sens de plan partagé ayant un rôle déterminant.
>
> 3. Un contexte d'arrière-fond consiste en un réseau d'évidences, de représentations et de familiarités élémentaires.

Il est possible de proposer un nouveau modèle des institutions comme alternative à celui proposé par Searle. Tout d'abord, les pratiques sociales comprennent de manière implicite des normes (manières dont il est correct d'utiliser tel concept, type de circonstances dans lesquelles il est adéquat d'agir de telle ou telle façon, type de conséquences appropriées

[481] Searle, *La Construction de la réalité sociale*.

pour telle ou telle action...). Les normes sont essentiellement liées au passé, en tant que point de cristallisation d'apprentissages antérieurs, et au présent, en tant que support de nouveaux apprentissages. Les normes, présentées sous une forme déontique, sont instituées par des pratiques sociales (ou attitudes pratiques[482]). Le normatif ne se présente pas nécessairement sous la forme explicite de règles : les normes explicites présupposent des normes implicites imprégnées dans des pratiques. La référence à ce contexte pragmatique s'avère nécessaire afin d'éviter une régression à l'infini pour expliquer la distinction entre application correcte ou non des règles.

Ensuite, le fait institutionnel n'est pas uniquement imposé, mais entretient une interaction dynamique et temporelle avec les individus. Nous sommes caractérisés à la fois par des positions (engagements et droits) et des attitudes normatives (reconnaissance et attribution d'engagements)[483]. Cette distinction entre position et attitude normatives recouvre celle kantienne entre l'action selon une règle et l'action selon la représentation d'une règle[484].

Enfin, le contexte, loin de se réduire à un ensemble de représentations, est composé de pratiques, savoir-faire normatifs, lesquels guident et influent sur les règles. D'où résulte une conception pragmatique des normes. Les normes implicites dans les pratiques ne se réduisent pas à des régularités de comportement : la distinction entre une pratique correcte et incorrecte serait autrement perdue.

À partir de cette analyse du fait institutionnel, l'esprit peut être définit, de manière préliminaire, comme « la capacité au comportement symbolique constitué par les activités linguistiques, sociales, morales, économiques, scientifiques, culturelles et autre des êtres humains dans la société »[485]. Il s'agira ici de préciser et de développer cette reconception de l'esprit à partir d'un double décentrement[486]. Le premier décentrement consiste en l'affirmation de la procéduralisation de la raison : « quand elle se découvre limitée, pragmatique, et contextuée, la raison se fait procédurale »[487]. Cette approche est en rupture avec le rationalisme formaliste issu de Descartes et du positivisme – la raison, considérée comme centre de calcul, est gouvernée par un ensemble de règles formelles. Le deuxième

[482] Brandom, *Making It Explicit*, p.xiv.
[483] Brandom, *Making It Explicit*, p.33.
[484] Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, II, §12.
[485] Kenny, *The Metaphysics Of Mind*, p.20.
[486] De Munck, *L'institution sociale de l'esprit*.
[487] De Munck, *L'institution sociale de l'esprit*, p.6.

décentrement consiste en l'institution de l'esprit : « loin d'y voir [la notion d'esprit] seulement une capacité d'organismes individuels au prise avec leur environnement, [on] cherche à en faire apparaître la dimension collective et institutionnelle »[488].

1.4.2 La procéduralisation de la raison

Ce qui définit la raison, ce n'est pas une compétence décontextualisée, gouvernée par un ensemble de règles formelles. Le modèle de la règle, dont les deux variantes principales sont le projet d'une caractérisation des états mentaux en termes computationnels et la théorie du choix rationnel, est en effet insuffisant pour donner un modèle de la raison en général.

En quoi consiste ce modèle ? La théorie computationnelle affirme la réduction du cognitif au calcul symbolique : à partir d'un certain nombre de données d'entrée, la raison obtient certains résultats par une opération syntaxique (la manipulation des symboles ne tient pas compte de leur signification). « Si nous sommes capables de penser c'est que nous avons les moyens d'opérer selon des règles sur des symboles inscrits physiquement dans notre système cérébral. Dans le travail physique qui se fait, le sens des symboles n'est pris en compte et pourtant il est respecté »[489]. L'aspect formel, syntaxique est caractéristique de la pensée. Il suffit donc de calculer pour être considéré comme un système intelligent[490].

Ce modèle informatique de l'esprit comprend deux idées de base : l'esprit est analogue à un programme informatique et le cerveau au matériel d'un système computationel. La manipulation de formules par l'ordinateur correspond à la manipulation de représentations par l'esprit (la priorité est donc donnée au fait que les états mentaux représentent des objets ou états de chose). Ainsi, l'analogie de l'esprit et de l'ordinateur repose sur la conception de l'esprit comme siège de phénomènes mentaux mobilisant des représentations. Les symboles ou représentations dans l'esprit ont un triple statut : entités cognitives, entités physiques possédant une prise causale naturelle, entités syntaxiques (dont les relations correspondent à

[488] De Munck, *L'institution sociale de l'esprit*, p.6.
[489] Analyse de cetteoption par Descombes, *La Denrée mentale*, p.228.
[490] Turing, « Computing Machinery And Intelligence » : l'épreuve de Turing repose sur le principe « si x agit comme y et qu'il s'agisse d'une opération typique de y, alors x participe de la nature de y », et conclut que le calcul est caractéristique des systèmes intelligents.

un algorithme). Les procédures de la raison sont des processus internes dans l'esprit, qui ont pour résultat une synthèse effectuée par le cerveau.

La théorie du choix rationnel établit ce qu'est une décision rationnelle : « les individus choisissent rationnellement si, entre plusieurs perspectives d'action, ils choisissent celle qui a la plus grande utilité probable eu égard à leurs préférences »[491]. L'action rationnelle peut dès lors être réduite à trois éléments principaux :

1. Les individus ont des préférences.
2. Ces préférences induisent des plans d'action.
3. Ces plans d'action rencontrent des contraintes de situation : des contraintes présentes et futures qui conditionnent la réussite des plans ; des contraintes explicitées par leurs croyances.

L'esprit ou raison instrumentale est donc un centre de calcul qui doit associer les préférences, les croyances et les espérances d'utilité. Ramener la rationalité à une logique du calcul comporte néanmoins de nombreuses difficultés. D'une part, la théorie computationnelle de l'esprit est confrontée à plusieurs objections. Considérons l'expérience de pensée dite de la chambre chinoise proposée par Searle : un sujet remplaçant un ordinateur, enfermé dans une chambre, auquel on donne des feuilles portant des inscriptions – des idéogrammes chinois – dépourvues de signification pour le sujet, doit rendre des feuilles en appliquant un livre de règles (programme de conversation chinoise). La conclusion de Searle est qu'un système exemplifie un programme fournissant une simulation parfaite d'une capacité cognitive humaine – comprendre le chinois – alors que ce système n'a aucune compréhension du chinois : la syntaxe formelle du programme ne garantit pas par elle-même que le système soit intelligent. De là, il s'ensuit que la notion de "calcul" n'est pas coextensive à celle de "rationalité".

La rationalité n'est pas séparable de pratiques sociales et normatives consistant à s'engager au travers d'assertions et à justifier celles-ci. Rationalité et normativité sont donc intrinsèquement liées : être rationnel c'est être lié à des normes, être sous l'autorité des raisons. Nous sommes intégrés dans l'espace des raisons en donnant et demandant des raisons

[491] De Munck, *L'institution sociale de l'esprit*, p.17.

pour nos actions et nos croyances. Or, puisque nous sommes avant tout des être normatifs, la notion de raisonnement ou d'inférence – et non celle de représentation – s'avère centrale pour une conception de la raison. Loin d'être de simples spectateurs du monde, nous sommes engagés par nos croyances. La caractéristique de la pratique discursive est la production de contenus propositionnels, articulés de manière inférentielle (les propositions peuvent servir de prémisses et de conclusions à des inférences). La production d'assertion, acte de langage fondamental, met en évidence deux aspects fondamentaux : la responsabilité et l'autorité. En effet, considérer par un acte public, une proposition comme vraie, c'est s'engager vis-à-vis de cette assertion et rendre disponible cette proposition pour les autres, autoriser d'autres assertions.

Une autre difficulté importante est mise en évidence par Descombes[492] : la théorie computationnelle attribue l'action rationnelle à l'organe – le cerveau – et par là, ne rend pas compte, comme nous l'avons dit précédemment, des conditions de sens d'un verbe d'action (les actions s'attribuent de manière littérale à la personne et seulement de manière figurée, à une partie du tout).

Par ailleurs, la théorie du choix rationnel présuppose l'égoïsme et ne rend pas compte de la rationalité des engagements altruistes, communautaires. Cette conception repose aussi sur l'idée d'une raison illimitée, omnisciente, capable de chaînes de calcul infaillibles. Or, les hommes qui choisissent et agissent effectivement sont toujours d'une certaine façon, en situation d'incertitude en tant qu'ils ne possèdent pas la totalité des informations requises par cette théorie. Ainsi, ce qui fait qu'une action est rationnelle, c'est qu'elle entre dans un réseau de justifications, de raisons articulées de manière inférentielle : ce qui importe est la possibilité de reconstruire une inférence pratique explicitant les liens conceptuels entre les contenus des états mentaux de l'agent et son action.

Par conséquent, la rationalité ne peut être réduite ni à la compétence logique, ni à la prudence. La rationalité d'un processus ne consiste pas simplement dans le résultat, mais plutôt dans les procédures même d'élaboration du résultat. Les procédures de la raison découlent de l'interaction entre l'esprit et le monde. Le résultat du processus cognitif, loin

[492] Descombes, *La Denrée mentale*, p.246 et suivantes.

d'être une synthèse de l'esprit ou une intériorisation d'une extériorité, est l'établissement d'une forme de relation entre l'esprit et le monde.

1.4.3 L'institution de l'esprit

L'esprit ne consiste pas en une faculté, isolée de l'environnement extérieur et social, qui appliquerait à cet environnement sa légalité interne. « Il n'y a pas un dehors et un dedans, un organe spirituel dans un extérieur chaotique, un Moi-qui-pense dans un contexte uniforme et dénué d'universalité. Si la raison est une procédure discursive, l'esprit ne se tient pas face au monde, mais se mêle à lui, s'y mélange, et l'épouse, de sorte que l'un et l'autre se conditionnent réciproquement dans un échange sans fin. L'esprit est une intrication pragmatique avec le monde et autrui »[493].

La normativité (l'alignement par rapport à des normes) est constitutive de ce que nous sommes[494] : l'esprit se caractérise par ce qu'il nous donne des raisons de dire, de faire. La reconception de l'esprit comme institution, est en rupture avec le solipsisme de l'approche traditionnelle de l'esprit qui, dans un premier temps, sépare l'esprit du monde, et dans un second temps, construit leur relation comme une rencontre, voire comme un accident.

L'institution de l'esprit qui prend appui sur une analyse normative de le rationalité, se renforce avec l'analyse sémantique des concepts – l'un des critères du mental, en plus de la rationalité, est la signification[495] – laquelle pose la question du sens des mots. H.Putnam dans *Le Réalisme à visage humain*, met en évidence deux facteurs importants par rapport à la signification des termes : la contribution de l'environnement à la fixation de la référence et la division du travail linguistique.

En premier lieu, le contenu des concepts tient en partie de la nature de l'environnement, comme le montre l'expérience de pensée de la Terre jumelle. Il s'agit de supposer deux planètes : la nôtre Terre 1, et une autre planète Terre 2, avant 1750. Tout y est

[493] De Munck, *L'institution sociale de l'esprit*, p.9.
[494] Larmore, *Les Pratiques du moi*, p.135.
[495] « L'expression de la pensée dans le langage (...) n'est pas un simple indice de la vie mentale, le point de départ d'une induction, c'en est l'exemple paradigmatique » Descombes, *La Denrée mentale*, p.33.

semblable, excepté la structure moléculaire de l'eau : à T1, la structure moléculaire de l'eau est H_2O, et à T2, la structure moléculaire de l'eau est XYZ. Nos représentations sont phénoménalement identiques aux représentations des habitants de Terre jumelle : on se lave avec l'eau, on nage dans l'eau, etc. Cependant, la signification de la proposition « Ceci est de l'eau » énoncé par Oscar sur T1 n'est pas identique à la signification de la proposition « Ceci est de l'eau » énoncée par Oscar bis sur T2. La variation dans la constitution du monde a pour conséquence une variation de signification de ces deux propositions. La possession de deux états mentaux semblables n'implique donc pas l'identité de la signification des concepts : la signification d'un concept ne se réduit pas à un état mental interne de l'esprit de celui qui emploie ce concept.

La mise en évidence de la contribution de l'environnement physique pour fixer la signification s'inscrit en faux contre la conception mentaliste du langage. La thèse mentaliste défendue par Chomsky est en cela exemplaire[496] : une structure linguistique (ou grammaire universelle) innée (constituée d'un stock primitif de représentations sémantiques) caractérise l'esprit. Les significations des concepts, considérées comme des entités théoriques descriptibles scientifiquement, dépendent de ces représentations sémantiques innées et universelles : deux mots ont la même signification si et seulement s'ils sont définis par la même représentation mentale par les locuteurs. Le langage naturel, loin d'être essentiel à la pensée, constitue un simple véhicule pour sa communication.

Pourtant, comme le montre l'expérience de pensée ci-dessus, les problèmes de signification ne peuvent être assimilés à des problèmes de représentations mentales (descriptions que les locuteurs ont dans la tête). Ce que l'expérience de pensée Terre jumelle met en évidence, c'est que la similarité des descriptions de l'eau par les habitants de T1ou T2, la similarité des représentations mentales, et la similarité des descriptions des experts, n'impliquent pas la similarité de référence (étant donné les différences d'environnement extérieur). La signification est interactive : elle dépend de ce qui est dans notre environnement et de la manière dont nous interagissons avec cet environnement.

[496] Chomsky, *Réflexions sur le langage*, chap.1.

Ainsi, « la référence est partiellement fixée par l'environnement même. C'est le phénomène que j'ai appelé la contribution de l'environnement »[497]. La signification d'un concept comme "eau" implique notamment un critère indexical[498] – un exemple particulier que l'on pointe du doigt – qui est pris comme point de repère : lors de l'apprentissage d'un mot, l'attention est fixée sur un exemplaire. L'environnement joue donc un rôle dans la détermination du sens d'un terme. Néanmoins, la relation sémantique fondamentale ne consiste pas dans le rapport d'un mot et d'une partie du monde, mais dans le rapport des mots entre eux : « toute philosophie du langage qui refuse de définir la relation sémantique par une association dyadique entre le mot et la chose est holiste »[499].

La signification d'un concept est donnée par l'ensemble de ses occurrences dans le discours ainsi que par ses relations inférentielles avec les significations d'arrière-plan. Le holisme sémantique prend comme unité sémantique de base, le discours (et non le mot – atomisme sémantique – ou la phrase – molécularisme sémantique). L'atomisme sémantique soutient l'idée selon laquelle la relation de signification est une relation ponctuelle entre un symbole et un point du monde (les propriétés sémantiques du mot "chien" dépendent du rapport entre ce mot et les chiens). Il repose donc sur une conception platonicienne du langage : certaines expressions qui ont le statut d'atomes (non analysable en expressions plus simples), renvoient à des objets de la réalité extralinguistique, cette référence se faisant suivant des règles sémantiques invariantes. À l'inverse, selon la conception holiste, la réalité du langage est du côté de la totalité discursive, de l'ensemble des usages linguistiques normatifs et non du côté de mots isolés gouvernés par des règles explicites.

En second lieu, la signification des termes est déterminée par d'autres membres de la communauté linguistique et par là, ouverte à la découverte scientifique future : les termes sont des *notions à large spectre*[500]. En tant qu'ils ne sont pas univoques, les termes possèdent un champ sémantique large, et peuvent être utilisés dans des contextes multiples. Par exemple, la signification du concept "tigre" implique plus que la collection des tigres réels. La référence d'un concept est une condition nécessaire mais non suffisante de sa signification.

[497] H.Putnam, *Représentation et réalité*, p.68.
[498] Un index est un mot qui ne prend sens qu'en fonction du contexte d'énonciation.
[499] Descombes, *Les Institutions du sens*, p.98.
[500] H.Putnam, « Les voies de la raison ».

La signification du concept "tigre" suppose un certain savoir sur les tigres. La référence est dès lors liée au stéréotype – conjonction de caractéristiques ouvertes et non critérielles. 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. Le stéréotype "tigre" peut de plus être enrichi par le savoir des experts. Le stéréotype en tant que convention sociale, est une compétence laquelle dépend du contexte d'usage. Par exemple, l'idée que l'or est jaune est acceptable dans le commerce en bijouterie, quoiqu'elle soit scientifiquement fausse, l'or pur étant plutôt blanc. Comprendre un concept, c'est donc savoir l'utiliser de façon communicationnelle et pertinente contextuellement.

L'apprentissage de la signification des concepts est collective, sociale, intersubjective : « il ne peut pas y avoir sens pour un sujet s'il n'y a pas effectivement sens pour personne, signification sociale et institution de cette signification »[501]. Le sens des mots a un caractère institutionnel. Burge propose ainsi une expérience de pensée en faveur de l'externalisme social[502]. Considérons une même personne dans deux situations différentes :

> → Situation actuelle : Fred pense que le mot "arthrite" signifie "inflammation des os". Or, ce mot a pour signification actuelle "inflammation des articulations". Fred consulte un médecin et lui dit : « J'ai de l'arthrite au niveau de la cuisse ». Son docteur lui répond qu'on ne peut avoir de l'arthrite qu'au niveau des articulations. Ainsi, la proposition de Fred qu'il a de l'arthrite au niveau des cuisses est fausse.
>
> → Situation contrefactuelle : la situation est identique en tout point à la première. Seul l'usage du mot "arthrite" dans la communauté de langage à laquelle appartient Fred diffère : le mot réfère à la fois à l'inflammation des articulations et des os. Ainsi la proposition de Fred « j'ai de l'arthrite [ou "tharthrite" comme expression nouvelle dans la situation actuelle] au niveau de la cuisse » est vraie.

[501] Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, p.491.
[502] Burge, « L'individualisme et le mental ».

Cette expérience de pensée montre que les significations (et les contenus de croyance) dépendent de manière cruciale des pratiques linguistiques de la communauté dans laquelle le sujet est situé : « aucun phénomène mental intentionnel d'un homme n'est insulaire. Tout homme est une pièce du continent social »[503].

Cette idée est en rupture avec la conception individualiste traditionnelle du langage selon laquelle les concepts sont des entités immédiatement accessibles à l'esprit, et chaque locuteur possède "dans sa tête" le mécanisme de référence de tous les mots qu'il emploie. Or, connaître le sens d'une expression ne consiste pas à se trouver dans un état psychologique : « les individus sont certainement les auteurs des phrases qu'ils construisent mais ils ne sont pas les auteurs du sens de ces phrases »[504]. La division du travail linguistique ou la thèse externaliste sociale montre que le contenu des stéréotypes est flexible, malléable, révisable en fonction des connaissances acquises et susceptible de recevoir de nouvelles applications. Le langage est une forme d'activité coopérative sociale, et non une activité essentiellement individualiste.

La signification des concepts est normative, du fait que le langage soit régi par des normes institutionnalisées. On parle sans justification mais non à tord. Ce sont les normes implicites dans les pratiques sociales linguistiques qui le garantissent, et non des règles explicites (insuffisantes à elles seules). En effet, la capacité à appliquer correctement un concept suppose une règle définissant le concept. Or, l'énonciation de la règle ne garantit pas l'application correcte de la règle. Suivre correctement une règle suppose l'imitation pratique de ceux qui possèdent déjà le concept (et appliquent correctement la règle) : « nous ne maîtrisons un concept qu'en nous modelant sur autrui »[505]. Ainsi, les interactions sociales permettant la distinction entre le fait de suivre correctement ou non une règle, constituent une condition nécessaire pour la maîtrise des concepts.

Pour conclure, les concepts du sujet ne sont ni indépendants de ceux d'autres sujets, ni du monde. L'analyse sémantique de la signification des termes met en évidence l'interaction de l'esprit avec le monde et la société, et par là, la dimension institutionnelle de l'esprit. En effet, la signification des mots (et par là même, les contenus de pensée de l'agent) dépend de

[503] Burge, « L'individualisme et le mental ».
[504] Descombes, *Les Institutions du sens*, p.333.
[505] Larmore, *Les Pratiques du moi*, p.55.

la situation naturelle et sociale dans laquelle ils sont utilisés par tel agent. La distinction entre intension primaire et intension secondaire recouvre celle entre externalisme social et externalisme physique. L'intension secondaire d'un concept est son référent dans le monde réel : le concept est en ce sens, un désignateur rigide (par exemple, notre concept "eau" n'a pas de référent sur terre jumelle). L'externalisme physique a pour but de montrer que les états mentaux internes ne fixent pas l'intension secondaire du concept. L'intension primaire d'un concept (ou stéréotype) est le rôle inférentiel du concept dans un langage donné. L'externalisme social vise à nier l'idée selon laquelle l'intension primaire est fixée par les états mentaux internes.

L'institution de l'esprit soutenue par la thèse externaliste physique et sociale des significations, s'oppose à l'internalisme. « Selon l'internalisme à propos de l'esprit, la nature mentale d'une personne ou d'un animal sont telles qu'il n'y a pas de relation nécessaire ou profondément individuante entre le fait qu'un individu soit dans ces types d'états et la nature des environnements physique et social de l'individu »[506]. Les conditions d'individuation des états mentaux (et des concepts) respectent l'axiome du solipsisme. À l'inverse, l'externalisme soutient l'idée selon laquelle les facteurs externes déterminent les conditions d'individuation des états mentaux et des significations.

L'argumentation en faveur de la procéduralisation de la raison et de l'institution de l'esprit donne forme à une nouvelle approche de l'esprit : l'esprit n'est pas à lui-même son propre lieu ; il n'est ni isolé du monde et d'autrui, ni absorbé par eux, mais en intrication avec eux. Cette reconception de l'esprit constitue la base sur laquelle repose l'analyse de la nature et du statut des émotions qui va suivre.

[506] Edwards, *Externalism In The Philosophy Of Mind*, p.63-64.

1.5 Les émotions comme dispositions mentales d'un être humain

Seule une perspective personnelle (à la première ou troisième personne) – c'est-à-dire impliquant une personne située dans le monde, capable de raisonnement théorique et pratique, de sentiment, etc. – permet de rendre compte des dispositions émotionnelles[507]. La position impersonnelle des sciences empiriques, reprise par la théorie générale des émotions comme évènements mentaux, est incorrecte pour l'explication des actions émotionnelles. En effet, « notre pensée quotidienne ordinaire et notre discours sur les émotions et expériences émotionnelles sont essentiellement à partir d'un point de vue personnel »[508]. Or, le but d'une compréhension rigoureuse des émotions est de dégager la signification de notre pensée et de notre discours ordinaire sur les émotions.

Le point de départ de cette investigation à propos des expériences émotionnelles est donc celui du sens commun. Quelques idées importantes constituent la base de notre compréhension ordinaire des émotions :

> 1. L'intentionnalité des émotions : Pierre est triste d'avoir perdu son chien.
> 2. L'intelligibilité des émotions : si Pierre est triste explique-t-il à ses amis, c'est parce qu'il a perdu son chien, et qu'il avait beaucoup d'affection pour lui.
> 3. La normativité des émotions : lorsque l'on perd un être qui nous est cher, il est approprié de ressentir de la tristesse.
> 4. La sensibilité des émotions : Pierre ressent de la tristesse ; avoir le sentiment d'être triste quand on est triste est inéliminable de l'expérience émotionnelle.

[507] Goldie, *The Emotions*, introduction.
[508] Goldie, *The Emotions*, p.2.

Il s'agira d'étudier chacun de ces aspects en fonction de la philosophie de l'esprit explicitée dans les pages précédentes. Commençons par examiner l'idée de l'expérience émotionnelle comme sentiment.

1.5.1 L'expérience émotionnelle comme sentiment

Il importe de distinguer les sentiments corporels (les frissons par exemple) de l'expérience émotionnelle[509]. Celle-ci est un sentiment dirigé vers un objet. L'intentionnalité caractéristique des émotions est inséparable du sentiment éprouvé par l'agent. Ainsi, l'expérience émotionnelle de Pierre – avoir peur du lion devant lui –, implique que Pierre, et non une partie de lui, éprouve cette peur. Cette expérience est liée logiquement au fait que Pierre perçoit ce lion comme dangereux.

Il faut noter que l'expérience émotionnelle comme sentiment n'est pas toujours consciente : il est possible que je sois jalouse d'une amie de mon mari sans le réaliser. L'expérience émotionnelle de x comme y n'est pas identique au fait de penser à x comme y[510]. De là, s'explique l'impénétrabilité cognitive possible de l'expérience émotionnelle : Jérôme sait que ce lion n'est pas dangereux – il a été dressé pour les spectacles de cirque – mais continue à avoir peur.

L'attribution à quelqu'un de capacités et dispositions émotionnelles (par exemple, aimer) implique logiquement la mention d'un ou plusieurs critères (aider la personne que l'on aime, être à son écoute, être profondément triste si on la perd…) : l'attribution de cette capacité d'aimer à une personne S implique que S est disposé à agir de telle et telle façon dans un nombre indéterminé de situations nouvelles ; cette attribution implique des pratiques sociales comprenant implicitement des normes irréductibles à des régularités de comportement. Le rapport entre cette capacité et son expression est un rapport logique et non de causalité : l'attribution de dispositions émotionnelles s'applique à quelqu'un qui s'exprime

[509] Cette distinction ne repose pas sur des traits intrinsèques comme le supposerait une conception internaliste, mais est à rechercher dans les relations complexes de nos jeux de langage et nos formes de vie.
[510] Goldie donne à ce sujet un exemple pertinent (*The Emotions*, p.61) : à l'intérieur d'un zoo, je regarde un gorille et pense qu'il est dangereux sans ressentir de la peur – les conditions de sécurité étant apparemment réunies – ; mais quand je m'aperçois que la porte de la cage n'est pas bien fermée, j'éprouve émotionnellement que le gorille est dangereux.

publiquement. L'affirmation de la *sensibilité* émotionnelle n'implique donc pas l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur.

1.5.2 L'intentionnalité des émotions

L'expérience émotionnelle est un sentiment dirigé vers un objet, c'est-à-dire un sentiment pourvu d'intentionnalité. Cet objet peut prendre de multiples formes d'où la tentative d'une typologie des objets des émotions proposée par De Sousa[511]. Il distingue six types d'objets possibles :

> 1. La cible, l'objectif ("The target") : un particulier actuel auquel l'émotion est reliée. « L'objectif d'une émotion est un objet réel vers lequel l'émotion est dirigée »[512]. Par exemple, Wendy n'aime pas Bernie.
>
> 2. Les propriétés de convergence ("The focal properties") : les aspects motivants sous certaines conditions – la propriété de convergence doit s'inscrire dans une justification intelligible minimale de l'émotion. Pour qu'une propriété de convergence soit un aspect motivant, elle doit être une propriété actuelle de la cible[513].
> De plus, les aspects motivants doivent constituer des rationalisations intelligibles de l'émotion[514]. « Les émotions ayant des cibles impliquent de manière typique un point de focalisation de l'attention qui est l'appréhension de quelque propriété de convergence (réelle ou illusoire) de la cible »[515]. Par exemple, Wendy n'aime pas Bernie dont les goûts musicaux sont vulgaires.

[511] De Sousa, *The Rationality Of Emotion*, p.107-108.
[512] De Sousa, *The Rationality Of Emotion*, p.116.
[513] De Sousa, *The Rationality Of Emotion*, p.120.
[514] De Sousa, *The Rationality Of Emotion*, p.118.
[515] De Sousa, *The Rationality Of Emotion*, p.116-117.

3. La cause : elle se distingue de l'aspect motivant. Par exemple, Wendy n'aime pas Bernie dont les goûts musicaux sont vulgaires, à cause de sa voix, laquelle lui rappelle celle de sa grand-mère détestée.

4. Le but ("The aim") : le rôle motivationnel des émotions définit leur but caractéristique comme des contraintes au sujet du caractère de chaque émotion spécifique.

5. L'objet propositionnel : par exemple, Wendy est triste que (p) son chien soit perdu. Mais est-ce que (p) doit être actuellement vrai pour que l'émotion soit correctement attribuée ? Il semble que non, comme le montre de manière paradigmatique l'expérience d'émotions au sujet des fictions.

6. L'objet formel : il détermine le caractère et les conditions de rectitude d'un type d'émotion. L'objet formel est une propriété seconde en tant qu'elle survient sur d'autres propriétés [516]. Par exemple, Wendy a peur d'un chien terrifiant en vertu de son caractère dangereux.

Cette intentionnalité est inséparable du sentiment. Elle est d'ailleurs irréductible à l'intentionnalité des croyances ou désirs. L'identification plus ou moins fine de l'objet d'une émotion permet de capturer ce qui est ressenti et par là de différencier un expérience émotionnelle (avoir peur d'être perdu dans la forêt) et une humeur (rester anxieux le lendemain). L'intentionnalité des émotions n'implique pas que l'émotion porte sur une attitude propositionnelle, mais seulement qu'elle porte sur au moins l'un des types d'objets analysés ci-dessus.

[516] De Sousa, *The Rationality Of Emotion*, p.122.

1.5.3 L'intelligibilité des émotions

Les émotions sont des *formes de vie complètes* [517] mettant en évidence l'indissociabilité de l'intérieur et de l'extérieur. L'expérience émotionnelle, en tant que type de comportement humain appelle une explication par les raisons, qui lui donne sens. 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 fausse 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 par telle personne[518]. Elle comprend une séquence structurée d'actions, de traits de caractère, de croyances, d'évènements, d'humeurs, rapportée à partir d'un point de vue personnel (à la première ou troisième personne), de manière plus ou moins détaillée. Ainsi, David Lodge dans *La Chute du British Museum*[519] décrit ce que ressent Adam Appleby au réveil :

> « Pour son malheur, dès qu'Adam Appleby s'éveillait, sa conscience était immédiatement submergée par toutes les choses auxquelles il voulait le moins songer. Les autres hommes, croyait-il, accueillaient chaque nouvelle aube, l'esprit et le cœur réconfortés, pleins d'optimisme et de détermination ; ou bien ils passaient, indolents, la première heure de la journée dans un état d'engourdissement bienheureux, incapables d'avoir la moindre pensée, agréable ou désagréable. Mais tapies telles des harpies autour de son lit, des pensées déplaisantes guettaient l'heure où Adam entrouvrait les paupières. A ce moment-là il était contraint, tel un homme qui se noie, de passer en revue toute sa vie en un instant, partagé entre les regrets du passé et les craintes de l'avenir. C'est ainsi que lorsqu'il ouvrit les yeux un matin de novembre et les fixa, encore tout voilés, sur la rose mal en point – trois vertical, six horizontal – du papier peint en face de son lit, Adam se rappela simultanément qu'il était âgé de vingt-cinq ans et en aurait bientôt vingt-six, était étudiant chercheur avec une thèse en préparation qu'il avait peu de chances d'achever en cette troisième et dernière année de sa bourse, dont le

[517] De Sousa, *The Rationality Of Emotions*, p.72.
[518] Goldie, *The Emotions*, p.4 -5.
[519] Lodge, *La Chute du British Museum*, p. 21-22.

> montant avait laissé place à un énorme découvert, qu'il était marié, père de trois enfants en très bas âge – l'un d'eux avait donné des signes d'une éruption cutanée alarmante la veille au soir –, que son nom était ridicule, qu'il avait mal à la jambe, que son scooter délabré avait refusé de démarrer la veille au matin et sans nul doute refuserait de démarrer ce matin, qu'il avait raté de peu la mention très bien à cause d'une mauvaise copie de moyen-anglais, qu'il avait mal à la jambe, qu'à l'école primaire il s'était révélé un tel expert au jeu de « celui qui pisse le plus haut sur le mur » des cabinets des garçons dans la cour, qu'il avait mouillé la barrette du curé qui se trouvait à ce moment-là inspecter la récréation de l'autre côté du mur, qu'il avait oublié de réserver des livres au British Museum pour les lire ce matin, qu'il avait mal à la jambe, que les règles de sa femme avaient trois jours de retard et qu'il avait mal à la jambe. »

L'expérience émotionnelle de regret mêlé de crainte, éprouvée par Adam, 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 évènements, des humeurs, des traits de caractère et 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.

Par conséquent, les concepts des émotions renvoient à une structure paradigmatique ou *scénario paradigme*[520]. Par exemple, le concept de peur comprend des expressions faciales, des changements corporels, des actions, des éléments cognitifs paradigmatiques de la peur. Ce qui est paradigmatique d'un type d'émotion auquel renvoie le concept n'est toutefois pas identique aux occurrences émotionnelles : les concepts d'émotion sont des notions à large spectre dont la signification est liée au stéréotype (caractéristiques ouvertes et non critérielles). L'apprentissage des scénarios paradigmes est intersubjective et sociale ; il se constitue progressivement, se consolide, s'affine, est révisé par les histoires, l'art, la culture, la littérature…

En effet, le contenu d'un concept d'émotion peut être modifié en fonction des connaissances acquises, ou susceptible de nouvelles applications ; il peut devenir obsolète si

[520] « Nous sommes familiers avec le vocabulaire des émotions par associations avec des scénarios paradigmes », De Sousa, *The Rationality Of Emotions*, p.182.

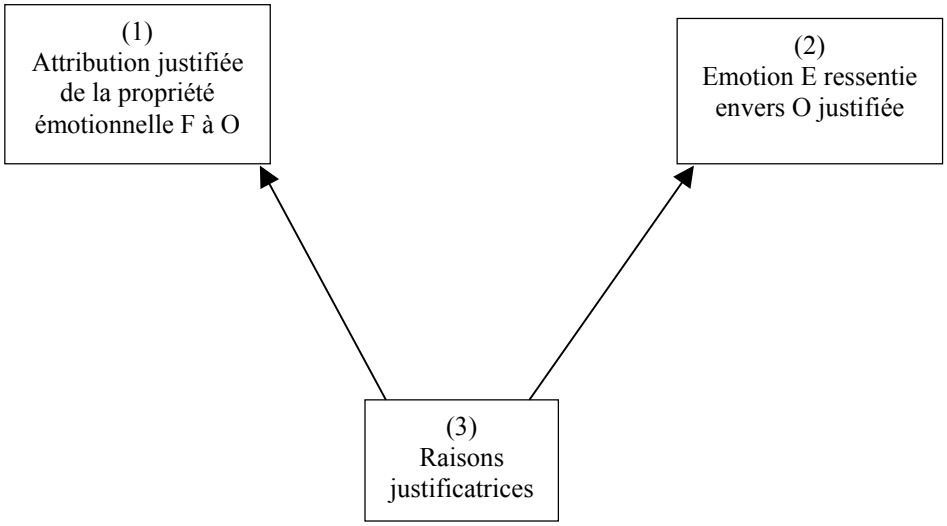
la situation décrite par le scénario est comprise dans un scénario plus large. En résumé, la signification d'un concept émotionnel dépend de ses relations avec les autres concepts émotionnels, la réalité du langage étant du côté de la totalité discursive : une révision du scénario paradigmatique d'un concept implique la révision plus ou moins importante des autres scénarios. Ainsi, la signification des concepts émotionnels dépend elle aussi de l'environnement physique et social, des pratiques linguistiques de la communauté dans laquelle le sujet est situé.

En ce qui concerne le sentiment d'autorité à la première personne à l'égard des émotions, celui-ci est naturel en tant qu'il correspond à la grammaire même du terme "émotion". L'impression du caractère interne des émotions vient de l'apprentissage d'un jeu de langage propre à une communauté linguistique, et non d'une définition ostensive privée des émotions traduite dans une langue commune. D'autre part, acquérir la connaissance de ses propres émotions est une disposition conceptuelle qui suppose la maîtrise de concepts comme ceux de croyance, de pensée, d'émotion, de soi : « ce n'est pas l'idée d'homme intérieur qui est dénuée de sens, mais les explications philosophiques, qui déplacent la notion d'intériorité de l'univers des échanges humains, où elle trouve sa signification, vers un prétendu *monde intérieur* »[521].

La notion d'intelligibilité des émotions est plus large que celle de rationalité stricte. Mais cela implique-t-il que les émotions sont dépourvues de toute rationalité (rappelons que celle-ci ne peut être réduite à une logique de calcul) ? À cette question, il faut répondre par la négative : souvent nos émotions sont l'appréhension d'une certaine sorte de propriétés réelles, les propriétés affectives ou émotionnelles [522]. En effet, quand nous répondons émotionnellement à l'environnement extérieur, nous le percevons comme ayant telle propriété émotionnelle. 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 d'un type de propriétés réelles du monde : le niveau affectif de la réalité. 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.

[521] Pouivet, « Wittgenstein, l'homme intérieur et la métaphysique de l'âme », p.894-895.
[522] Dans les chapitres suivants, il s'agira de défendre la réalité de ces propriétés lorsqu'elles sont attribuées à la musique. Mais cette argumentation peut être élargie à l'ensemble des propriétés affectives du monde.

Ainsi, nos émotions sont parfois liées logiquement à des jugements perceptuels corrects. Comme le précise 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 R_1 à R_n qui justifient l'attribution de F à O seront les mêmes que celles qui justifient E – chaque relatum étant normatif »[523]. Ce qui fait qu'une expérience émotionnelle est rationnelle, c'est qu'elle entre dans un réseau de justifications, de raisons articulées de manière inférentielle.



Par exemple, les raisons qui justifient l'attribution de l'aspect d'être dégoûtant à un morceau de viande avariée sont aussi les raisons qui justifient mon dégoût à cette occasion. La perception de la propriété d'être dégoûtante ne justifie pas le dégoût ressenti ; de même le dégoût ressenti ne justifie pas la perception de ce morceau de viande comme étant dégoûtant. Considérer qu'une occurrence émotionnelle est rationnelle, c'est donc s'engager vis-à-vis de cette expérience en pouvant la justifier, l'insérer dans un réseau de raisons.

[523] Goldie, « Emotion, Reason, And Virtue », p.254.

1.5.4 La normativité des émotions

Un lien conceptuel relie la pensée (connaissance, perception, croyance…) de x comme y à la réponse émotionnelle ayant pour objet x comme y. Ainsi, ce qui est effrayant est relié à une sorte particulière d'expérience émotionnelle : la peur. 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…) : elle se constitue en rapport avec nos intérêts et valeurs.

Les prédicats "être dangereux", "être triste", "être effrayant", etc., renvoient à des propriétés affectives dont la reconnaissance *appelle* une certaine réponse émotionnelle de la part du sujet : percevoir un lion comme dangereux mérite l'expérience émotionnelle de la peur, laquelle implique des disposions à l'action, des sentiments, des pensées, etc. Comme l'indique McDowell, la peur ne peut être expliquée de manière causale comme « conséquence d'un processus mécanique (…) déclenché par un spécimen de chose objectivement effrayant ». En effet, « nous rendons compte de la peur en la considérant comme une réaction à des objets qui méritent une telle réaction »[524]. Dès lors, ne pas ressentir de peur en face d'un lion perçu comme dangereux *manque* ce qui est appelé par la situation.

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 normatif 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 la réalité affective correctement.

[524] McDowell, « Valeurs et qualités secondes », p.263-264.

La normativité des émotions a pour conséquence la possibilité de les éduquer. Cette éducation sentimentale consiste à avoir les émotions appropriées dans les conditions appropriées. Elle porte donc sur les dispositions émotionnelles : l'occurrence d'une expérience émotionnelle inappropriée est consistante avec une disposition émotionnelle appropriée. L'éducation des émotions fait partie intégrante de l'éducation morale[525]. En effet, lorsque nous nous demandons quelle sorte de personne nous devrions être, cette question en inclut deux autres : quelle sorte de caractère et quelles sortes de dispositions émotionnelles nous devrions avoir. Nos émotions sont donc l'objet d'un jugement de valeur : elles sont considérées comme raisonnables, appropriées, admirables, ou au contraire inappropriées, moralement condamnables.

L'éducation de nos émotions par le biais d'une transformation de nos dispositions émotionnelles suppose leur plasticité. Un certain nombre de suggestions ont été faites en vue de cette éducation : prendre conscience du caractère non raisonnable de nos réactions émotionnelles, modifier nos jugements de valeur, observer et imiter le comportement émotionnel d'un homme vertueux, fréquenter des œuvres d'art pour cultiver notre sensibilité émotionnelle[526]. Le problème principal posé par l'éducation des dispositions émotionnelles vient du holisme des émotions : il est impossible de modifier certaines dispositions sans que cela ait un impact sur l'ensemble des émotions. Il convient dès lors, de préciser le degré d'interdépendance de nos capacités émotionnelles.

1.5.5 Vision synoptique

L'examen de la nature des émotions a permis de clarifier leur statut ontologique et épistémologique, en vue d'une meilleure compréhension du rapport entre la musique, les propriétés expressives et les émotions musicales. D'une part, les émotions sont des dispositions psychologiques humaines. Leur spécificité tient à ce que ce sont des sentiments intentionnels, dirigés vers un objet (ce dernier n'est pas nécessairement un objet propositionnel). Comme tout autre comportement humain, les émotions requièrent une

[525] Avec Aristote (*Éthique à Nicomaque*, 1160b 21-23), l'éducation morale est largement une affaire d'éducation des capacités émotionnelles.
[526] L'idée selon laquelle l'éducation sentimentale par la musique joue un rôle substantiel pour notre développement moral sera analysée à la fin de la deuxième partie, ainsi que dans la conclusion.

explication rationnelle complexe et narrative (et pas simplement mécanique, causale). Les concepts émotionnels sont des notions à large spectre qui recouvrent un scénario paradigme (conjonctions de caractéristiques ouvertes et non critérielles). D'autre part, les émotions ne s'opposent pas à la connaissance : elles peuvent permettre l'appréhension de propriétés réelles du monde. Elles sont aussi sujettes à une évaluation rationnelle : leur valeur de vérité ou plus exactement d'ajustement[527] est fonction de la saisie ou non d'une propriété réelle.

C'est à l'aune de cette analyse générale des émotions qu'il est maintenant possible d'envisager le problème de l'expression musicale des émotions (et ensuite dans la troisième partie, celui du rôle des émotions en vue de la compréhension musicale).

2. Sémantique des énoncés esthétiques affectifs

L'expression des émotions constitue une manière de fonctionner esthétiquement pour une œuvre musicale même si cela n'est pas un fonctionnement unique ni essentiel : les œuvres musicales peuvent actualiser d'autres propriétés esthétiques (représenter, exemplifier...) et il n'est pas nécessaire, du point de vue définitionnel, pour une œuvre musicale qu'elle exprime des émotions. L'étude de l'expression musicale des émotions proposée ici s'élaborera autour de deux axes de recherche : la clarification du statut ontologique des propriétés expressives au travers d'une étude générale des positions réalistes et anti-réalistes à l'égard des propriétés expressives, et l'analyse de la possibilité et de la nature de l'expression musicale des émotions en tant que type spécifique de fonctionnement esthétique.

En effet, il est nécessaire dans un premier temps, de s'interroger quant à la réalité ou non des propriétés expressives. L'utilisation de prédicats esthétiques affectifs est très courante : les œuvres musicales sont qualifiées de joyeuses, tristes, mélancoliques ; certaines mélodies sont dites exprimées l'attente désespérée, la colère contenue ; certains rythmes, une gaieté frivole ou un désespoir secret… Mais cette manière de parler de la musique réfère-t-elle à quelque chose dans le monde ? Autrement dit, les propriétés expressives auxquelles renvoient les prédicats esthétiques affectifs existent-elles oui ou non ?

[527] Cette notion sera largement développée dans la troisième partie.

Pour répondre à cette question ontologique, considérons plus avant les prédicats émotionnels. C'est en fonction du contexte dans lequel le mot figure que nous déterminons quelle sorte de prédicat est utilisé : les prédicats affectifs (attribution d'émotions à des objets, personnes ou situations) s'appliquent aussi bien dans le domaine esthétique pour qualifier telle œuvre d'art, que dans le domaine psychologique ou dans le domaine moral ; dans le champ esthétique, on parlera de propriétés esthétiques affectives ou propriétés expressives comme référent supposé de ces prédicats affectifs.

Les prédicats affectifs présentent certaines caractéristiques[528]. Ils s'articulent souvent par opposition ("triste" s'oppose à "joyeux", "ennuyeux" à "amusant", "colérique" à "calme"), et admettent des degrés (un film peut être plus ou moins effrayant). Certains prédicats sont plus spécifiques que d'autres (le terme "joie frivole" tombe sous le concept général "joie"). Enfin, les énoncés affectifs semblent présupposer l'existence de propriétés affectives. En effet, la phrase « Cet enfant est triste », à supposer qu'elle soit vraie, a pour forme logique : « Il existe au moins un x tel qu'il est vrai de x qu'il possède la propriété F ». La forme logique de la phrase suppose une quantification existentielle sur les valeurs des variables x et F. La question ontologique est la suivante : est-il possible qu'il n'y ait rien de tel que les propriétés affectives ? Ou bien faut-il supposer qu'il existe des propriétés affectives comme la propriété d'être triste ? La réflexion au sujet de l'expression musicale des émotions s'inscrit à l'intérieur de cette problématique : il s'agit de savoir si les énoncés esthétiques affectifs du type « Le *Prélude n°2 opus 28* de Chopin exprime la colère » ont une fonction descriptive, et si oui, qu'est-ce qui les rend vrais ?

Lorsqu'un sujet S dit que telle œuvre musicale OM a-t-elle propriété expressive, cherche-t-il à décrire l'œuvre à l'aide de cet énoncé ? Ce type d'énoncé peut-il être vrai au même titre que les énoncés factuels comme « L'exécution de cette œuvre musicale dure 3 minutes 40 » ? Les énoncés esthétiques en général n'ont-ils pas plutôt le même statut que les interjections comme « Hourra ! », en tant qu'ils consisteraient en de simples expressions d'attitudes subjectives ? Deux hypothèses s'affrontent donc au sujet du statut des énoncés esthétiques affectifs :

[528] Tappolet, *Émotions et valeurs*, p.17-37.

1. L'hypothèse non descriptiviste selon laquelle ces énoncés n'ont aucune fonction descriptive : ils ne disent rien à propos des œuvres musicales.

2. L'hypothèse descriptiviste d'après laquelle ces énoncés possèdent de véritables conditions de vérité : ils sont vrais si et seulement si les propriétés expressives qu'ils attribuent aux œuvres musicales les caractérisent réellement.

Il s'agira ici de contester la première hypothèse en faveur de la seconde : les énoncés esthétiques affectifs, s'ils sont vrais, rendent compte du fait que telle œuvre musicale possède telle propriété expressive. Cette idée s'articulera autour de deux étapes : d'une part, la mise en évidence des contradictions indépassables de la négation de la fonction descriptive des énoncés esthétiques affectifs et d'autre part, la mise en évidence de la cohérence d'une certaine version du descriptivisme[529].

2.1 L'hypothèse non descriptiviste

Selon cette hypothèse, quand un sujet S dit « Le *Prélude n°2 opus 28* de Chopin exprime la colère », cet énoncé ne décrit pas l'œuvre musicale et ne lui prédique pas une propriété. Ce type d'énoncé ne peut être vrai à la différence des énoncés factuels. Un énoncé esthétique ne dit rien à propos du monde. Cette idée selon laquelle les énoncés esthétiques ne possèdent pas de contenu propositionnel (rapportant un état de chose) peut être défendue de deux manières différentes : soit par la conception émotiviste[530], soit par la conception prescriptiviste[531].

[529] Pour une vison synoptique des différentes conceptions présentées dans les paragraphes suivants, voir le schéma G, p.300.
[530] La théorie de l'émotivisme en éthique est développée notamment par C.Stevenson. Le problème de la signification des énoncés éthiques du type « Ceci est bien » est remplacé par la question « Quelle sorte d'état d'esprit est évoquée par les énoncés éthiques ? ».
[531] La conception prescriptiviste en éthique est défendue par Hare : « les jugements moraux sont prescriptifs, et avoir une préférence c'est accepter une prescription » *Moral Thinking*, p.91.

Selon la première conception, la forme syntaxique des énoncés esthétiques masque leur véritable fonction : leur première fonction est d'exprimer une (ou des) émotion(s) – considérée(s) comme un état mental non cognitif – et parfois aussi d'exciter des émotions similaires chez les autres. Les énoncés esthétiques n'ont pas de conditions de vérité. Ils ne décrivent pas un aspect de l'œuvre musicale[532]. Et lorsqu'un émotiviste dit qu'un énoncé esthétique exprime une attitude émotionnelle, il veut dire par là que cet énoncé *exprime* une attitude sans *dire* qu'il a cette attitude. Autrement dit, le mode de l'expression se distingue de celui de la description.

Ainsi, Blackburn distingue la description des choses à partir des énoncés factuels naturels, de leur évaluation – comprise en un sens large – en terme de ce qui est bien, mauvais, amusant, courageux, délicat[533]… Les énoncés esthétiques, loin de décrire l'œuvre musicale, sont plutôt la voix de nos états d'esprit[534]. Ainsi, la proposition « Ce prélude de Chopin exprime la colère » est l'excitation de la colère à l'écoute du prélude chez le locuteur. Cette émotion est un événement mental dépourvu de tout élément cognitif.

Selon la deuxième conception, un énoncé esthétique prescrit, commande, oblige une certaine attitude ou sentiment vis-à-vis de l'œuvre musicale : l'énoncé esthétique, déclaratif en apparence, exprime en réalité une préférence à vocation universelle qui prend la forme d'un impératif. Sa fonction est de prescrire un "comment sentir" par rapport à telle œuvre musicale.

Cette analyse dite "normative-expressive" est développée par Gibbard[535] : dire qu'une œuvre musicale est effrayante ce n'est pas affirmer un fait, mais accepter les normes prescrites dans une telle situation, c'est-à-dire la peur de la part de l'agent. Les normes constituent un système de permissions et d'exigences. Les jugements esthétiques affectifs ont donc en commun avec les impératifs, la propriété d'être prescriptifs : l'énoncé « Cette œuvre musicale exprime la colère » est une prescription d'agir d'une certaine façon.

[532] Blackburn, *Ruling Passions*, p.49.
[533] Blackburn, *Ruling Passions*, p.49.
[534] C.Stevenson a proposé de distinguer pour les prédicats éthiques un sens primaire purement évaluatif et un sens secondaire descriptif, le sens primaire constituant la véritable fonction des prédicats éthiques.
[535] Gibbard, *Sagesse des choix, justesse des sentiments*.

L'argument principal en faveur du prescriptivisme est le suivant :

(i) Le descriptivisme mène au relativisme car la signification des termes affectifs varie d'une personne à l'autre, d'une société à l'autre, d'un moment à l'autre (ce ne sont pas des désignateurs rigides).
(ii) Or, le relativisme doit être exclu.
(iii) Donc, la conception descriptiviste est fausse : elle doit être abandonnée en faveur du prescriptivisme[536].

Ces deux hypothèses admettent que les énoncés esthétiques ont une force, mais divergent quant à la spécification de cette force : fonction émotionnelle ou fonction prescriptive (dimension perlocutionnaire ou illocutionnaire de l'acte de langage). L'hypothèse non descriptiviste met l'accent sur l'illusion descriptiviste véhiculée par les énoncés esthétiques affectifs : à ce qu'il semble ces énoncés ont la même forme logique que les énoncés factuels ; or, ils ont pour caractéristique essentielle de ne pas être des assertions factuelles ; c'est en cela que réside la spécificité des énoncés esthétiques. Toute tentative de dégager un contenu propositionnel constitutif de la signification essentielle de ces énoncés est donc condamnée d'avance[537].

De la thèse non descriptiviste découle quatre propositions. Tout d'abord, les affirmations esthétiques, indépendamment de la possibilité d'un composant conceptuel accidentel, ont une influence émotionnelle. Elles ont une forme de magnétisme lequel ne dépend pas du contenu descriptif possible : les concepts esthétiques affectifs sont des stimuli ayant la disposition causale d'évoquer ou d'exciter des émotions[538].

Ensuite, les désaccords esthétiques ne sont pas des désaccords à propos de l'identité de telle œuvre musicale et des propriétés qu'elle possède : ce sont des désaccords d'attitude non cognitive (prescrite ou non) à l'égard de cette œuvre musicale[539]. Ainsi, aucune proposition affective constitutive du conflit n'est incorrecte : ces types de jugements, en tant qu'attitudes non cognitives, ne se contredisent pas.

[536] Virvidakis « Hare et la métaéthique contemporaine », p.102.
[537] Il est possible selon cette hypothèse, d'admettre qu'un composant descriptif puisse être tiré à partir des énoncés axiologiques. Mais alors, ce contenu propositionnel n'est pas essentiel à la signification de l'énoncé et doit donc être mis entre parenthèse.
[538] Adams, « Word Magic And Logical Analysis In The Field Of Ethics ».
[539] Dreier, « Transforming Expressivism », p.563.

Par conséquent, la résolution d'un désaccord esthétique consiste non pas en l'échange et l'examen d'arguments, mais en une procédure visant à effectuer un changement d'attitude pour l'une ou l'autre personne impliquée dans le conflit. Le but d'une discussion esthétique n'est pas de savoir quelle description de l'œuvre musicale est correcte, ni quelle attitude par rapport à l'œuvre est appropriée, mais de modifier l'attitude d'autrui. Enfin, les raisons cognitives apportées – par exemple, la tonalité de cette œuvre musicale est sol majeur, elle a un tempo rapide, etc. – sont reliées causalement et non logiquement aux jugements esthétiques[540]. Elles ne rendent donc pas ces jugements plus ou moins corrects.

Cependant, l'hypothèse non descriptiviste repose sur une sémantique et une épistémologie indéfendables : l'affirmation d'un dualisme sémantique entre les énoncés factuels et les énoncés esthétiques qui prend appui sur la réduction des propriétés réelles aux propriétés physiques[541], l'affirmation que les jugements esthétiques ne peuvent être erronés (puisqu'il est toujours approprié pour quelqu'un du point de vue sémantique d'affirmer un jugement esthétique à chaque fois qu'il veut exprimer une attitude non cognitive – émotion ou prescription d'une émotion – d'où le problème du relativisme), la séparation des dimensions perlocutionnaire et illocutionnaire d'un acte de langage vis-à-vis de sa fonction locutoire[542], et enfin, l'identification des émotions à des évènements mentaux privés dépourvus de tout contenu cognitif[543].

De plus, les conclusions auxquelles aboutit cette hypothèse s'avèrent aussi fragiles que ses prémisses. En premier lieu, l'explication rationnelle ne doit pas être confondue avec l'explication causale : les raisons avancées pour consolider, justifier, réviser un jugement esthétique affectif ne sont pas des causes de ce jugement. L'explication rationnelle ne peut être assimilée à l'explication causale. Affirmer que telle œuvre musicale exprime telle

[540] C.Stevenson, « The Emotive Conception Of Ethics And Its Cognitive Implications », p.303.

[541] La critique de la réduction des propriétés réelles aux propriétés physiques sera l'objet du chapitre suivant. Plusieurs traits dans notre manière de parler assument l'idée selon laquelle les énoncés esthétiques peuvent être l'objet d'une véritable évaluation quant à leur valeur de vérité. En effet, il est clair que l'on considère nos propres énoncés esthétiques ainsi que ceux des autres comme ayant pour but de rapporter des faits. Ainsi, le contraste entre les énoncés factuels et les énoncés esthétiques ne peut pas être décrit à partir de la supposition que seuls les énoncés factuels prétendent être évalués quant à leur valeur de vérité. Le non descriptiviste doit expliquer pourquoi les énoncés esthétiques ressemblent autant aux énoncés factuels et par là, offrir une explication qui rende compte d'une autre manière de la différence entre énoncés esthétiques et factuels. En l'absence d'une telle explication, la thèse non descriptiviste est dépourvue de fondement.

[542] Glossop, dans son article « A Dilemna For Stevenson's Ethical Theory », met en évidence l'inconsistance de la théorie sémantique de Stevenson : la signification émotive d'un mot axiologique dépend de sa signification descriptive ; elle est acquise à travers l'histoire de l'usage du mot lequel est fonction de sa signification descriptive.

[543] Voir le premier chapitre de cette partie pour l'analyse critique de cette conception erronée.

émotion, c'est s'engager envers cette affirmation. C'est donc pouvoir donner des raisons liées logiquement à ce jugement : « l'esthétique n'est pas une poubelle pour toutes les préférences arbitraires et inexplicables. Les personnes dont les préférences sont esthétiques donnent des raisons, et des raisons esthétiques pour justifier leurs préférences »[544]. Il est donc possible de donner des raisons reliées logiquement aux jugements esthétiques.

En second lieu, si les jugements esthétiques ne possèdent pas de manière essentielle, un contenu propositionnel, comment expliquer leur surface propositionnelle apparente ? A la différence de l'expression « Hourra ! », la phrase « Le *Prélude n°2 opus 28* de Chopin exprime la colère » peut prendre la forme interrogative, négative ou conditionnelle. Considérons le raisonnement suivant :

(i) Si le *Prélude n°2 opus 28* de Chopin exprime la colère, alors il n'exprime pas la joie.
(ii) Le *Prélude n°2 opus 28* de Chopin exprime la colère.
(iii) Donc, il n'exprime pas la joie.

Le problème qui se pose au défenseur de la conception non descriptiviste est qu'il admet une différence de statut entre les prémisses (i) et (ii)[545] : (ii) devrait fonctionner comme l'excitation d'une attitude – être en colère – et non comme l'assertion d'une proposition ; (i) par contre, ne suppose pas l'excitation d'une attitude envers l'œuvre musicale. Cela met en cause la validité du raisonnement, laquelle repose sur le principe – explicité par Frege – de l'identité des propositions au conditionnel ou assertées. Or, comme le démontre Sinnott-Armstrong[546], la conception non descriptiviste, malgré ses nombreuses tentatives, ne peut résoudre complètement le "problème Frege-Geach" sans reconnaître aux propositions affectives des conditions de vérité maximales : elles ont pour fonction de décrire des faits.

[544] Zemach, *La Beauté réelle*, p.41.
[545] Cette objection est développée par Geach, « Assertion ».
[546] Sinnott-Armstrong, « Expressivism And Embodding ».

2.2 L'hypothèse descriptiviste

Toutefois, un énoncé esthétique peut être dit descriptif sans que cela implique le réalisme (esthétique ou non). Cette idée repose sur une conception minimaliste de la vérité : la vérité n'est pas une propriété du porteur de vérité. Le prédicat « est vrai » s'inscrit dans le dispositif logique de l'assentiment : un porteur de vérité est vrai seulement s'il est relié de manière appropriée au langage. Ainsi, la proposition « Il est vrai que ce prélude de Chopin exprime la colère » ne signifie rien de plus que « Ce prélude de Chopin exprime la colère ». La fonction du prédicat « vrai » n'est pas la description d'une phrase mais l'assertion.

Contre cette théorie déflationniste de la vérité qui rend impossible les inférences[547] (affirmer la vérité de P1 et de P2 et donc de Pn) et est fondamentalement incohérente[548] (elle suppose la distinction entre les propositions qui sont ou ne sont pas vraies de manière robuste), nous adopterons une théorie correspondantiste de la vérité : la proposition, « que P », est vraie dans la mesure où cette proposition correspond au fait que P. Ainsi, l'énoncé esthétique affectif du type « Ce *Prélude* de Chopin exprime la colère » a un contenu propositionnel : il décrit un objet, cette œuvre musicale qui possède telle propriété. Reste à savoir quel type de propriété est possédé par cette œuvre musicale.

Ainsi, deux questions se posent : 1) Un énoncé esthétique peut-il être vrai ? et 2) Si oui, quelles sont ses conditions de vérité ? La première question aboutit à une alternative : la théorie dite de l'erreur selon laquelle tous les énoncés esthétiques sont faux, à laquelle s'oppose l'idée selon laquelle les énoncés esthétiques peuvent être vrais ou faux. S'il est admis qu'un jugement esthétique peut être vrai, il n'en reste pas moins plusieurs possibilités concurrentes au sujet de ce qui le rend vrai : une conjonction de propriétés naturelles, ou bien une propriété esthétique intrinsèque, ou encore une propriété esthétique extrinsèque ? Il s'agira ici de défendre une certaine version du descriptivisme admettant la réalité des propriétés esthétiques extrinsèques.

[547] Schmitt, *Theories Of Truth*, p.22.
[548] Dillard, « Radical Anti-Deflationism ».

2.2.1 Descriptivisme et non réalisme esthétique

L'idée selon laquelle les jugements esthétiques ont un contenu propositionnel, corrélée à une théorie robuste de la vérité, n'implique pas la reconnaissance de la réalité des propriétés expressives. La négation du réalisme à l'égard des propriétés expressives peut prendre trois formes différentes :

1. Une théorie de l'erreur générale : tous les énoncés esthétiques affectifs sont faux. En effet, ce type d'énoncé attribue aux œuvres musicales des propriétés esthétiques. Or, ces propriétés n'existent pas : seules les propriétés physiques sont réelles. Donc, tous les énoncés esthétiques sont faux. Les discussions esthétiques à propos des propriétés expressives de l'œuvre – par exemple, savoir si le *Prélude n°2 opus 28* de Chopin exprime la colère ou l'allégresse – s'avèrent stériles, inutiles, vaines : elles devraient être éliminées au profit d'une analyse restreinte des propriétés physiques de l'œuvre.

2. Une théorie réductrice physicaliste : certains énoncés esthétiques sont vrais. Mais quelles sont les conditions de vérité de ce type d'énoncés ? Ce sont des propriétés physiques qui rendent vrais ces énoncés. Effectivement, la propriété expressive "exprimer la colère" est réductible à un ensemble disjoint de propriétés physiques. Ainsi, l'attribution d'une propriété esthétique en général est équivalente à l'attribution d'une (ou de plusieurs) propriété(s) physique(s). Les énoncés esthétiques ne véhiculent pas une information propre au sujet de l'identité de l'œuvre musicale ; ils peuvent être remplacés par des énoncés attribuant à l'œuvre musicale les propriétés physiques correspondantes.

3. Une théorie subjectiviste et relativiste : tous les énoncés esthétiques sont vrais. Ce type d'énoncé consiste à attribuer une propriété phénoménale et subjective à l'œuvre musicale : le prédicat esthétique dénote la manière dont l'œuvre musicale nous apparaît. Ainsi,

> l'énoncé esthétique affectif du type « OM est A » où OM est une œuvre musicale, et A un prédicat affectif, signifie que OM a la propriété de causer une expérience émotionnelle A chez un auditeur. La proposition revient donc finalement à attribuer au spectateur, et non à l'œuvre musicale, la propriété affective : le véritable objet de cet énoncé n'est pas l'œuvre musicale mais le spectateur de cette œuvre musicale.

Le subjectivisme se distingue de la conception non descriptiviste émotive : il admet que l'énoncé esthétique affectif a une fonction descriptive. Par contre, la conception subjectiviste considère que l'objet réel de la description est l'émotion ressentie par le spectateur : la propriété affective qualifie d'abord le spectateur et indirectement l'œuvre. L'énoncé « OM est A » doit être traduit par l'énoncé « S ressent A avec OM » : la propriété expressive attribuée à l'œuvre musicale est la propriété psychologique attribuée au spectateur. Cette idée repose sur une certaine conception de l'expression musicale entendue au sens d'excitation émotionnelle[549]. Ainsi, la proposition « Ce prélude de Chopin exprime la colère » est vraie si et seulement si un spectateur, à la suite ou pendant l'écoute de cette œuvre, éprouve de la colère. Mais, finalement, tout énoncé esthétique est nécessairement vrai du fait qu'il est incorrigible : selon cette perspective, l'autorité de la première personne est indépassable. Par conséquent, l'argumentation et le désaccord esthétique sont simulés et la signification des prédicats esthétiques s'avère être privée.

Les implications du subjectivisme mettent en évidence le caractère auto-contradictoire de cette conception. Le but du relativisme est de rendre compte du désaccord esthétique radical. Or, le relativisme implique que le désaccord esthétique est conceptuellement impossible du fait de la négation de toute signification publique des prédicats esthétiques affectifs.

Pour finir, on peut remarquer que la validité de ces trois théories repose sur un présupposé ontologique contestable : le monisme physicaliste d'après lequel seules les propriétés physiques sont des propriétés réelles et objectives. Or, ce présupposé qui a fait

[549] L'analyse critique de cette option sera faite dans le chapitre cinq de cette deuxième partie.

l'objet d'un examen critique dans le chapitre précédent à propos des propriétés psychologiques, est contestable, comme je le montrerai plus explicitement au chapitre suivant.

2.2.2 Descriptivisme et réalisme esthétique

La thèse qu'il s'agira de défendre ici combine à la fois le descriptivisme sous une certaine forme et leréalisme esthétique. Suivant l'hypothèse descriptiviste, les énoncés esthétiques affectifs ont un contenu propositionnel, et peuvent par là être vrais ou faux. Il est possible de justifier un jugement esthétique, mais aussi de le réviser en fonction de l'articulation d'un ensemble de raisons. Le désaccord esthétique – partiel et non radical – à propos des propriétés expressives d'une œuvre musicale est donc possible : il s'agit d'avancer un certain nombre d'arguments pour le résoudre. Une proposition esthétique affective peut s'avérer après examen de l'œuvre, incorrecte, correcte, ou plus ou moins correcte.

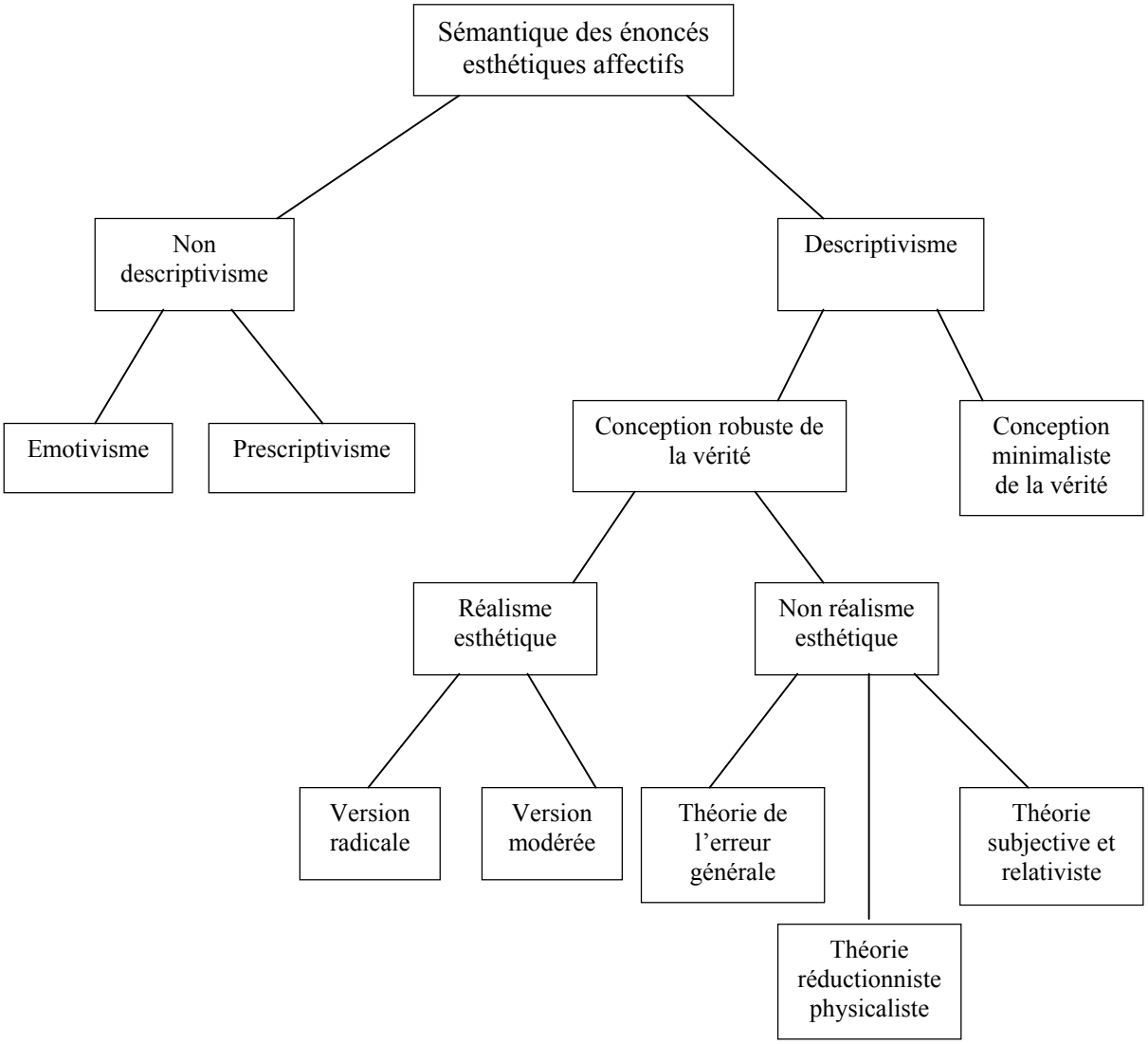
Le réalisme esthétique peut être défini de manière générale comme la thèse affirmant l'existence de propriétés esthétiques (les propriétés affectives comme "être effrayant", les propriétés évaluatives comme "être génial"…). Ces propriétés sont irréductibles aux propriétés physiques. Le réalisme esthétique peut prendre plusieurs formes suivant deux variables : le (ou les) type(s) de propriétés esthétiques admises et le mode d'être de ces propriétés. Soit la proposition vraie « Ce *Prélude* de Chopin exprime la colère ». Qu'est-ce qui la rend vraie ? Deux analyses concurrentes s'opposent à ce sujet.

> A. Réalisme esthétique radical : La proposition « Ce prélude de Chopin exprime la colère » revient à attribuer à l'œuvre musicale, et non à l'auditeur, une propriété expressive. Les propriétés expressives comme "exprimer la colère", sont des propriétés intrinsèques, non relationnelles, indépendantes. Pourquoi revendiquer le caractère intrinsèque des propriétés expressives ? Le réalisme esthétique radical souhaite défendre la réalité des propriétés esthétiques affectives. Or, selon cette conception, seules les propriétés intrinsèques sont des propriétés réelles. Donc, les propriétés expressives doivent être des propriétés intrinsèques.

B. Le réalisme esthétique modéré : La proposition « Ce prélude de Chopin exprime la colère » affirme que cette œuvre musicale, et non l'auditeur, possède une propriété affective. Les propriétés expressives sont des propriétés réelles et extrinsèques, c'est-à-dire relationnelles. La deuxième prémisse sur laquelle repose la conception précédente est remise en cause : les propriétés intrinsèques ne sont pas les seules propriétés réelles. Le but du chapitre suivant sera d'argumenter en faveur de cette version du réalisme esthétique.

2.2.3 Vision synoptique

Schéma G : Réalisme et anti-réalisme



3. Réalisme et anti- réalisme esthétique

Les variétés de physicalisme et de non physicalisme constituent des réponses concurrentes à un problème général : les vérifacteurs des descriptions du monde. Pour décrire le monde, on utilise plusieurs prédicats apparemment distincts comme "carré", "identique", "rouge", "raciste", "froid"... Or, on considère le plus souvent que les propriétés auxquelles renvoie ce vocabulaire sont réelles. Le problème est de donner une analyse générale plausible des relations entre ces multiples descriptions et ce qu'est le monde. Partons d'une conception réaliste en faveur des propriétés comme constituants fondamentaux de la réalité : dans l'inventaire du monde, il y a des propriétés[550]. De là, plusieurs questions se posent :

> 1) Devons-nous considérer les propriétés comme des universaux, c'est-à-dire affirmer que différents particuliers possèdent la même propriété, le terme "même" étant entendu au sens strict ? Ou devons-nous soutenir la particularité des propriétés : chaque particulier a ses propres propriétés qu'aucun autre particulier ne peut avoir ?
>
> 2) Le *domaine* des propriétés est-il riche ou au contraire parcimonieux ? Faut-il faire correspondre à chaque prédicat une propriété ? Peut-on admettre des propriétés non naturelles ? Les propriétés extrinsèques sont-elles réelles ? Les propriétés non exemplifiées existent-elles ?
>
> 3) Quel type de propriété doit-on admettre ? Dans quelle mesure peut-on distinguer les propriétés réelles des simili-propriétés ? Sur quoi se base cette différenciation ?

550 Rappelons que le réalisme vis-à-vis des propriétés s'oppose au nominalisme – de classe, de ressemblance… – et notamment au conceptualisme linguistique selon lequel "nous avons un accès indépendant non linguistique aux objets et aux faits (…) mais nous n'avons pas un tel accès aux propriétés. Les propriétés ne sont rien d'autre que des concepts compris à travers une opération essentiellement linguistique : l'extraction de prédicats (simples ou complexes) à partir de phrases", Dokic, « L'invisibilité des propriétés : Défense d'un conceptualisme post-frégéen ».

Le problème qui sera traité ici et qui recouvre de manière directe ou non ces multiples interrogations, sera celui de déterminer si oui ou non le réalisme esthétique – en faveur des propriétés expressives notamment – est une conception cohérente ayant un contenu informatif important. Il est courant d'attribuer aux œuvres musicales des propriétés expressives comme exprimer l'espoir, la colère... Cette manière de parler correspond-elle à quelque chose dans la réalité : les propriétés esthétiques sont-elles réelles ? Ne seraient-elles pas plutôt des propriétés inauthentiques, autrement dit, des simili-propriétés dépourvues de toute réalité ?

La position anti-réaliste consiste à nier la réalité des propriétés esthétiques. La meilleure explication des divergences ou convergences des croyances scientifiques fait appel à l'existence d'une réalité physique indépendante, alors que la meilleure explication des divergences ou convergences des croyances esthétiques peut faire l'économie de l'hypothèse de l'existence de propriétés esthétiques. La thèse anti-réaliste peut prendre deux formes : soit l'élimination des propriétés esthétiques, soit la réduction des propriétés esthétiques à d'autres types de propriétés. En ce sens, nous devons et pouvons nous passer des propriétés esthétiques. Ce qui rend vrai un énoncé esthétique n'est pas la possession de telle propriété esthétique par l'œuvre musicale : celle-ci ne rend pas compte de la signification de l'énoncé esthétique. Aucune œuvre musicale n'est donc réellement romantique, mélancolique, etc. Par exemple, *Baby It's Cold Outside*, interprété par Ray Charles et Nina Simone, n'exprime pas réellement le désir amoureux dans toute son ambiguïté.

À l'inverse, la position réaliste soutient l'idée selon laquelle les propriétés esthétiques sont réelles : *Baby It's Cold Outside* possède véritablement la propriété d'exprimer le désir amoureux. Cette conception est défendue suivant deux versions : une version radicale – les propriétés esthétiques sont des propriétés réelles et intrinsèques –, une version modérée – les propriétés esthétiques sont des propriétés réelles et extrinsèques. Dans les deux cas, les propriétés esthétiques sont possédées par les entités auxquelles on les attribue correctement.

Le conflit entre la position non réaliste et réaliste repose sur une divergence fondamentale : la conception du critère d'existence pour les propriétés. En effet, la stratégie anti-réaliste prend appui sur un critère causal d'existence d'après lequel la quantification sur les propriétés s'avère indispensable seulement dans des contextes causaux, critère d'existence contesté par la conception réaliste.

(i) Pour affirmer l'existence d'une propriété, il est nécessaire et suffisant qu'elle s'inscrive dans des interactions causales.
(ii) Or, les propriétés esthétiques, à la condition qu'elles soient irréductibles aux propriétés physiques, sont causalement inertes.
(iii) Il est donc ontologiquement extravagant et inconsistant d'admettre des propriétés esthétiques.

Cette conception physicaliste qui défend une forme locale d'anti-réalisme a pour conséquence d'éliminer toutes les propriétés esthétiques irréductibles aux propriétés physiques, et par là, de considérer finalement toute discussion à propos des propriétés esthétiques des œuvres musicales comme vaines, stériles et inutiles.

Contre l'anti-réalisme, la stratégie réaliste esthétique conteste la validité du critère causal d'existence des propriétés.

(i) Les propriétés de manière générale, sont acceptées pour rendre compte d'un point de vue sémantique, de l'applicabilité des termes généraux, mais aussi des phénomènes épistémologiques comme l'identification ou la classification de nouvelles entités, et enfin dans le domaine ontologique, de la récurrence, ressemblance objective ou identité de nature.
(ii) Or, les propriétés esthétiques joue un rôle explicatif considérable et irremplaçable dans ces trois domaines.
(iii) Donc, il est nécessaire d'admettre la réalité des propriétés esthétiques.

Le but de cette réflexion, loin de constituer une métaphysique complète des propriétés, est plutôt de mettre en évidence la cohérence et les mérites d'une approche réaliste à l'égard des propriétés esthétiques. Pour cela, il s'agira d'examiner la conception anti-réaliste afin de mettre en évidence l'incohérence du physicalisme généralisé (thèse selon laquelle seules les propriétés physiques sont réelles). De là, un nouveau critère d'existence des propriétés sera proposé permettant la reconception du statut des propriétés esthétiques.

3.1 Analyse critique de l'anti-réalisme esthétique

L'anti-réalisme à l'égard des propriétés esthétiques peut être défendu de deux manières différentes : l'élimination ou la réduction des propriétés esthétiques.

3.1.1 La stratégie par élimination

Selon cette stratégie, les propriétés esthétiques sont éliminées au profit des propriétés physiques : les propriétés esthétiques comme"être belle", "exprimer la colère" ou "être une œuvre romantique", sont de simples projections de l'esprit. En effet, seules les propriétés physiques existent réellement. La conséquence de la considération des propriétés esthétiques comme simili-propriétés est l'élimination de nos discussions esthétiques ou au moins la reconnaissance de leur stérilité pour savoir quelque chose à propos de l'œuvre musicale considérée à laquelle on attribue une propriété esthétique.

Ainsi, l'*Oratorio de Noël* de J-S. Bach se réduira à peu de choses. Il est inutile pour comprendre cette œuvre de dire qu'elle possède une couleur musicale populaire et conjugue à la fois une exubérance sans retenue et une foi ardente. Il suffit de dire qu'elle est composée de six pièces avec telle formation instrumentale (quatuor à cordes, flûtes, etc.), avec telle tonalité (ré majeur pour les première, troisième et sixième pièces)... Les propriétés esthétiques ne sont donc pas des propriétés authentiques de l'œuvre musicale : elles dépendent de l'expérience que nous faisons des œuvres musicales auxquelles nous les attribuons. En aucun cas, elles ne sont des propriétés de ces objets. La proposition « L'*Oratorio de Noël* de Bach exprime une foi ardente » est une attribution illusoire d'une propriété esthétique à l'œuvre musicale. C'est simplement une manière de parler de nos propres expériences et non de l'œuvre elle-même. Les propriétés esthétiques dénuées de toute réalité sont subjectives.

L'attribution erronée de propriétés exprimées par des prédicats esthétiques est réductible à des usages sociaux, c'est-à-dire à l'apprentissage du vocabulaire esthétique dans une communauté linguistique particulière, et est par là, relative : elle ne signifie rien au sujet des œuvres musicales elles-mêmes, mais seulement au sujet de la relation que nous

entretenons avec elles. Dès lors, rien dans la réalité ne légitime l'attribution de tel prédicat esthétique plutôt que tel autre. Seule la fréquence de la projection d'un prédicat par rapport à un autre rend compte de telle attribution et non d'une autre[551].

Ainsi, Genette défend l'idée selon laquelle les propriétés esthétiques sont subjectives et relatives[552]. En effet, même si les jugements esthétiques ont un contenu propositionnel, cela n'implique pas que les propriétés esthétiques sont des propriétés objectives et intrinsèques. Le jugement esthétique fonctionne comme une description d'attitude(s) non cognitive(s) du locuteur (admiration, colère, tristesse, enthousiasme, désapprobation...). L'attribution de telle propriété esthétique à une œuvre musicale dépend simplement du jugement du locuteur. Ainsi, lorsqu'une personne trouve que telle œuvre musicale est simple et gracieuse, il n'attend d'aucune épreuve objective la confirmation de son jugement. Moyennant quoi, si une autre personne soutient que cette œuvre musicale n'est nullement simple et gracieuse, mais plutôt maniérée, les deux avis resteront face à face sans que rien ne puisse les départager. Dès lors, « le jugement esthétique est sans appel, c'est-à-dire autonome et souverain »[553], du fait de son caractère subjectif. Autrement dit, il est dépourvu de sens de dire que tel sentiment est faux, erroné.

Mais alors, comment comprendre l'apparence objective des jugements esthétiques ? Le contenu de l'appréciation esthétique (le caractère gracieux de telle œuvre), qui n'a pas d'existence objective, est le résultat d'une objectivation erronée de l'appréciation : « l'appréciation esthétique est un fait subjectif réel dont le contenu objectivé (le prédicat d'appréciation) est, comme tel, illusoire »[554]. Ainsi, l'objet de l'appréciation (telle œuvre musicale) ainsi que l'appréciation esthétique sont réelles ; par contre, les qualités esthétiques sont dépourvues de toute réalité. La possibilité d'un accord des jugements esthétiques est une éventualité qui tient au hasard et à l'acculturation.

Le subjectivisme a pour conséquence nécessaire la relativité du jugement esthétique. La prétention erronée à l'universalité du jugement esthétique, vient de la croyance fausse en l'existence de la propriété attribuée : la tendance naturelle à l'objectivation du jugement esthétique, *comme si* la relation esthétique dépendait entièrement de l'œuvre, aboutit à une

[551] Voir « La nouvelle énigme de l'induction » proposée par Goodman dans *Faits, fictions et prédictions*.
[552] Genette, *L'œuvre de l'art*.
[553] Genette, *L'œuvre de l'art*, p.77.
[554] Genette, *L'œuvre de l'art*, p81.

illusion esthétique généralisée. Cette objectivation illusoire tient au caractère spécifique de la relation esthétique : c'est « une relation de fascination, où le sujet tend à s'oublier lui-même et donc à tout rapporter à l'objet »[555]. Le sujet de cette relation ne se rend donc pas compte de la subjectivité de son jugement : quand il dit « C'est beau », il ne veut pas dire « J'aime ça ». Seul le méta-esthéticien subjectiviste peut rendre compte des conditions de signification véritables des jugements esthétiques : « C'est beau » signifie « J'aime ça »[556]. Par conséquent, « on peut et on doit être subjectiviste "en théorie", c'est-à-dire quand il s'agit de décrire de l'extérieur l'appréciation esthétique, mais on ne peut l'être en pratique, c'est-à-dire lorsqu'on est soi-même engagé dans l'acte d'appréciation, par définition objectiviste »[557].

Cependant, plusieurs objections peuvent être faites à l'encontre de la conception "hyperkantienne" défendue par Genette[558]. D'une part, aucune justification n'est apportée en faveur de l'idée selon laquelle la relation esthétique, à la différence de la perception ordinaire, est une relation de fascination, et par là, constitutivement illusoire : comment rendre compte du fait de percevoir un tableau et de le voir comme beau, si ce n'est en dédoublant, de manière arbitraire l'acte perceptif en une relation neutre et une relation de fascination. D'autre part, qu'est-ce qui justifie l'irrationalité supposée du jugement esthétique, et par là, son opposition au jugement scientifique ? Seul un préjugé en faveur des dichotomies suivantes affectif-cognitif, esthétique-scientifique, subjectif-objectif, etc., garantit l'absence de rationalité du jugement esthétique. Or, ce présupposé est difficilement tenable.

Ainsi, la conception anti-réaliste éliminativiste vis-à-vis des propriétés esthétiques dont la conception subjectiviste découle, souffrent de difficultés indépassables. Tout d'abord, elle repose sur des réductions contestables. Que l'attribution de propriétés esthétiques à une œuvre musicale repose sur la maîtrise d'un jeu de langage particulier n'implique pas la non réalité des propriétés esthétiques. Au contraire, le repérage des propriétés esthétiques suppose l'apprentissage et la maîtrise du vocabulaire esthétique. Il y a interdépendance entre la capacité linguistique – maîtrise des prédicats esthétiques – et l'identification des propriétés esthétiques. De plus, l'idée selon laquelle les propriétés réelles sont nécessairement intrinsèques est intenable : la reconnaissance du caractère extrinsèque d'une propriété n'implique pas la négation de sa réalité. Ainsi, la distinction entre les propriétés réelles et les

[555] Genette, *L'œuvre de l'art*, p.89.
[556] Genette, *L'œuvre de l'art*, p.106.
[557] Genette, *L'œuvre de l'art*, p.117.
[558] Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre de l'art*, p.124-125.

simili-propriétés ne coïncide pas avec la distinction entre les propriétés intrinsèques et les propriétés extrinsèques[559].

D'autre part, cette version anti-réaliste est fondamentalement contradictoire. En effet, comme je l'ai déjà indiqué, la motivation principale en faveur de l'élimination des propriétés esthétiques consiste en l'explication des désaccords esthétiques : à la différence des attributions physiques qui posent peu de problème épistémologique – par exemple, « L'exécution enregistrée de cette œuvre musicale dure 3 minutes 30 » –, les jugements esthétiques sont sujets à des controverses qui semblent illimitées. Or, l'élimination des propriétés esthétiques conduit à nier les désaccords esthétiques : ceux-ci sont vides de sens en tant qu'ils n'ont pas d'objet, ne portent sur rien.

La stratégie éliminativiste semble donc peu convaincante. Pour autant, l'anti-réalisme peut être défendu d'une autre manière par la stratégie réductionniste. En quoi consiste cette position ? Permet-elle d'éviter les difficultés propres à la stratégie éliminativiste ? En bref, l'anti-réalisme sous sa version descriptiviste réductionniste est-il en meilleure posture que les autres options contestant la réalité des propriétés esthétiques ?

3.1.2 La stratégie par réduction

La stratégie réductionniste consiste à reconnaître la réalité des propriétés esthétiques via les propriétés physiques : les propriétés esthétiques sont réelles en tant que réductibles, identiques à un ensemble de propriétés physiques. Cette identité peut être établie au niveau des types de propriété ou des occurrences de propriété. Par conséquent, toutes les propriétés esthétiques irréductibles à des propriétés physiques n'existent pas. L'argument en faveur de cette hypothèse physicaliste peut être reconstruit ainsi :

(i) Un jugement esthétique est vrai si et seulement si l'objet en question possède effectivement une propriété esthétique.
(ii) Or, seules les propriétés physiques sont réelles.

[559] Voir Fransecotti, « How To Define Intrinsic Properties ». Je reviendrai sur la distinction des propriétés intrinsèques et extrinsèques dans le chapitre suivant.

(iii) Donc, un jugement esthétique est vrai si et seulement si l'objet en question possède effectivement une propriété esthétique identique à une propriété physique ou un ensemble de propriétés physiques.

La conclusion dépend de la validité de la prémisse (ii), c'est-à-dire de la réduction des propriétés réelles aux propriétés physiques.

En ce sens, Shoemaker met en évidence l'idée selon laquelle la notion de propriété doit être expliquée en termes de causalité: « nos intuitions à l'égard des propriétés qui sont ou ne sont pas authentiques sont intimement reliées à nos intuitions à l'égard des changements qui sont ou ne sont pas authentiques. Une propriété est authentique si et seulement si son acquisition ou sa perte pour une chose constitue un changement authentique pour cette chose »[560]. Ainsi, parmi les simili-propriétés, on peut ranger les propriétés comme "être vleu", les propriétés historiques, les propriétés relationnelles… Seule la notion de causalité permet de différencier les changements réels des changements apparents. Les propriétés sont des ensembles de pouvoirs causaux : elles impliquent des effets sur les choses matérielles. Ce qui fait qu'une propriété est telle propriété, c'est-à-dire ce qui détermine son identité, ce sont ses potentialités causales[561].

Les propriétés réelles sont identiques aux propriétés causalement pertinentes. Mais qu'entend-on par là ? Une analyse dite essentielle et naturaliste peut être donnée[562] : si c et e sont des évènements, et F est une propriété, alors le fait que c possède F est causalement pertinent par rapport à e si et seulement si (1) c est une cause de e, (2) c possède de manière essentielle F et (3) F est une propriété naturelle[563]. Mais y a-t-il un critère pour reconnaître le caractère naturel d'une propriété ?

Une condition suffisante pour que F soit une propriété naturelle est son inscription dans des lois causales. Ainsi, la proposition « a et b sont du même type » veut dire qu'il y a quelque propriété naturelle instanciée à la fois par a et b. Le jugement « a est F » est vrai si et seulement si F est une propriété naturelle possédée par a. La valeur de vérité de tout jugement

[560] Voir Shoemaker, « Causality And Properties ». Cette thèse est un héritage de l'analyse des propriétés par Locke.
[561] Shoemaker, « Causality And Properties », p.234-235.
[562] Braun, « Causally Relevant Properties ».
[563] Le fait d'être naturel est une propriété de second ordre essentielle à toutes les propriétés réelles.

est donc indépendante de toute classification humaine. Les propriétés authentiques ont deux caractéristiques essentielles : celles d'être naturelles et intrinsèques. Le réalisme des propriétés s'avère donc sélectif et minimaliste. Ce doit être un réalisme scientifique a posteriori combiné au physicalisme[564] : l'inventaire complet des propriétés réelles est établi par la physique (achevée), la physique étant la science des lois de la nature dont les relata sont les propriétés naturelles.

Le réalisme scientifique associé au physicalisme requiert que si les propriétés esthétiques sont réelles, alors elles ne sont rien d'autre que les propriétés physiques de base ; elles sont réductibles à ces dernières. Afin de considérer la consistance de la stratégie par réduction, il importe d'examiner en elle-même la notion de réduction : en quoi consiste la réduction des propriétés esthétiques ?

La première façon de comprendre la notion de réduction est la suivante : la réduction est garantie par la relation de survenance forte des propriétés esthétiques sur les propriétés physiques. La survenance forte implique qu'il ne peut y avoir de différence au niveau des propriétés survenantes (propriétés esthétiques) sans une différence au niveau des propriétés de base (propriétés physiques) : un ensemble de propriétés A survient sur un ensemble de propriétés B dans la mesure où il ne peut y avoir de différence au niveau de A sans une différence au niveau de B, c'est-à-dire si et seulement si une différence au niveau des propriétés A requiert une différence au niveau des propriétés B[565].

Considérons par exemple, le final de la *Symphonie n°92 en sol majeur* de Haydn. Ce final très expressif, est plein d'humour. Cette propriété expressive se réduit à un ensemble complexe de propriétés basiques de l'œuvre : les séquences sonores qui ont un profil populaire et sont construites de manière contrapuntique, l'enchaînement des phrases par tuilage (ms.130-167), le recours fréquent à la syncope (ms.98), le resserrement des valeurs rythmiques, l'instrumentation originale – comme par exemple, l'accompagnement du thème principal par les cors en sauts d'octave... Si l'instrumentation avait été différente, ce final n'aurait pas eu pour propriété expressive d'être humoristique : ce caractère expressif survient sur un ensemble de propriétés de base physiques ou réductibles à des propriétés physiques. Toutefois, suffit-il de dire que les propriétés esthétiques surviennent sur les propriétés

[564] D.Armstrong, « Properties », p.167.
[565] Ainsi, la survenance a une force modale.

physiques pour que cela implique leur réduction ? Non, car comme l'indique Horgan[566], la thèse de la survenance physique est consistante avec l'émergentisme, c'est-à-dire avec une conception non réductrice à l'égard des propriétés esthétiques : de la survenance de la propriété d'être humoristique (A) sur un ensemble de propriétés de base physiques (B), on ne peut pas conclure à la réduction de A à B (bien que la réduction requiert la survenance). En effet, la réduction implique l'identité des propriétés (l'identité des propriétés esthétiques aux propriétés physiques) ; et même la survenance liée à une nécessité logique ne suffit pas pour la réduction des propriétés esthétiques.

Pour sauver la naturalisation des propriétés esthétiques, une autre contrainte est introduite : la contrainte de réduction explicative : la réduction des propriétés esthétiques aux propriétés physiques consiste en l'explication des propriétés supérieures en termes des propriétés inférieures, c'est-à-dire en l'analyse physique des propriétés esthétiques[567]. Autrement dit, la réduction est l'explication d'un ensemble de propriétés d'un ordre supérieur (A) par un ensemble de propriétés basiques (B). La dérivation de A à partir de B requiert deux conditions formelles : la connectabilité et la dérivabilité[568]. Ainsi, le défenseur de l'anti-réalisme par rapport aux propriétés esthétiques doit établir des lois-ponts explicatives qui expriment une relation d'identité.

Mais cette réduction n'est pas exempte de difficultés du fait de limites singulières[569] : l'idée que les descriptions non physiques (et en particulier esthétiques pour le cas qui nous préoccupe) pourraient (et devraient) être remplacées par des descriptions physiques est problématique. Il est possible que les descriptions esthétiques aient un rôle explicatif nouveau et donc que les propriétés d'ordre supérieur (A) ne soient pas complètement explicables en termes de propriétés de base. En ce sens, l'ensemble des propriétés physiques (B) peut être déficient du point de vue explicatif : une compréhension pleine et entière de l'œuvre musicale requiert de se référer à un ensemble de propriétés esthétiques. En effet, si l'on prend en compte nos pratiques ordinaires, on remarque que l'attribution d'une propriété esthétique n'est pas réductible du point de vue explicatif à l'attribution d'un ensemble de propriétés

[566] Horgan, « From Supervenience To Superdupervenience : Meeting The Demands Of A Material World ».
[567] Horgan, « From Supervenience To Superdupervenience : Meeting The Demands Of A Material World », p.580.
[568] Nagel, *The Structure Of Science*, p.353-354.
[569] Berry, « Singular Limits ».

physiques : l'attribution de la propriété d'être humoristique au final de la *Symphonie* de Haydn permet de clarifier la spécificité de ce final et cela de manière irremplaçable.

Néanmoins, la notion de réduction peut être analysée d'une autre manière, en termes d'identité causale : une propriété est réalisée par une propriété basique si et seulement si l'ensemble des pouvoirs causaux potentiels de la propriété d'ordre supérieur est un sous-ensemble des pouvoirs causaux potentiels de la propriété basique. Chaque pouvoir causal associé à la propriété survenante doit être identique numériquement à un pouvoir causal de la propriété de base (ou d'un ensemble de propriétés de base)[570]. Donc, la réduction de A à B est possible car l'extension de A est identique à l'extension de B. Soit une classe de propriétés (A) ontologiquement réductible à une autre classe de propriétés (B). La réductibilité de A à B a pour condition nécessaire la co-extension : si une classe A est réductible à une classe B, alors l'extension de A doit être identique à l'extension de B. Ainsi, pour deux termes a et b, une réduction ontologique requiert que les propriétés désignées par a et b soient les mêmes.

Mais la condition de co-extension ne constitue pas une condition suffisante pour une réduction ontologique des propriétés esthétiques : alors que la réduction ontologique est une assertion sur ce qui est réellement et sur ce qui n'est pas, la relation de co-extension, en tant que relation symétrique, n'implique pas de différence de statut : à supposer que a et b respectent la condition de co-extension, comment déterminer qui de a ou de b est le terme réduit ou réducteur ? C'est donc souvent un préjugé en faveur du physicalisme qui permet de fixer les propriétés physiques de base, préjugé combiné avec l'idée de réalisabilité multiple[571].

La condition de survenance, associée à la condition de co-extension, permettrait d'échapper à cette difficulté. Si une classe A est réductible à une classe B, alors toutes les propriétés de la classe A surviennent sur les propriétés de la classe B. La relation de survenance, asymétrique, implique la dépendance des propriétés survenantes vis-à-vis des propriétés de base : celles-ci déterminent les propriétés survenantes.

Cependant, la relation de survenance ontologique qui implique la distinction des propriétés survenantes vis-à-vis des propriétés de base est incompatible avec l'idée de réduction ontologique. La relation de survenance épistémologique ou logique n'implique

[570] Wilson, « How Superduper Does A Physicalist Supervenience Need To Be ? », p.42.
[571] Plusieurs propriétés physiques différentes peuvent être identiques à la même propriété non physique.

quant à elle, aucune réduction ontologique. En outre, la notion de réduction ontologique suppose deux affirmations contradictoires : 1) dire que deux entités sont identiques (identité type-type ou identité token-token) : les propriétés esthétiques sont identiques aux propriétés physiques, et 2) dire que l'une de ces entités existe et pas l'autre : seules les propriétés physiques sont réelles.

Enfin, la dernière option pour l'anti-réaliste réductionniste est de concevoir la réduction comme une relation entre le tout et ses parties. La réduction est une relation de composition laquelle n'est pas symétrique : les parties du tout sont plus fondamentales que le tout ; le tout peut être réduit à ses parties. Cette option défend une conception méréologique de la composition laquelle suppose l'extensionalisme et l'atomisme méréologique[572]. Mais deux objections distinctes à l'encontre de cette solution émergent. Premièrement, la thèse de l'innocence ontologique de la composition selon laquelle le tout est identique à ses parties peut être remise en cause : une structure ne peut être réduite à ce qui la constitue. Deuxièmement, cette option repose sur une confusion entre une entité réelle et une entité fondamentale (c'est-à-dire une entité basique qui est ontologiquement indépendante par rapport à une autre entité du même type qu'elle). Par exemple, une propriété physique est fondamentale car elle a pour condition d'existence de survenir sur des propriétés physiques. Mais ce qui est réel n'est pas nécessairement fondamental : une entité réelle peut dépendre ontologiquement d'une entité fondamentale ; et la dépendance ontologique n'est pas suffisante pour la réduction ontologique.

En conclusion, le physicalisme, sous sa forme éliminativiste ou réductionniste, s'avère donc après analyse, incohérent, à tout le moins pour l'étude du statut des propriétés esthétiques.

[572] Pour une analyse critique de cette théorie, voir le deuxième chapitre de la première partie à propos de la structure musicale.

3.2 Une stratégie économique non réductionniste

L'échec du physicalisme sous ses deux formes impose la révision du critère d'existence des propriétés : si la contrainte causale d'après laquelle la quantification sur les propriétés est indispensable seulement dans les contextes causaux, n'est ni une condition suffisante, ni une condition nécessaire pour la réalité des propriétés, comment déterminer les types de propriété réelle ?

Une métaphysique des propriétés, en tant que théorie *métaphysique*, a pour visée principale de décrire les propriétés et espèces de propriété qu'il y a, et de fournir une analyse conceptuelle utile des concepts ordinaires, analyse contrainte par les croyances du sens commun (équilibre réfléchi entre l'analyse et les croyances)[573]. Selon Armstrong, nous n'avons pas de raison de croire en l'existence des entités (et notamment des propriétés) causalement inertes, car celles-ci n'effectueraient aucun travail explicatif. Or, même Armstrong reconnaît que l'explication causale n'est pas le seul type d'explication valide : c'est une inférence à la meilleure explication des faits de ressemblance, de l'identité de nature qui pose l'existence des universaux. Cette explication métaphysique, bien que non causale, est une raison de croire en l'existence des universaux.

Finalement, le critère explicatif – c'est-à-dire l'inférence à la meilleure explication – se substitue au critère causal. Ainsi, suivant les domaines de réflexion, il est possible d'admettre différents types de propriété. En épistémologie, les propriétés expliquent notre capacité à classer, reconnaître les nouvelles entités[574]. En métaphysique, les propriétés expliquent l'identité de nature ainsi que la récurrence et le changement qualitatif. En philosophie du langage, les propriétés expliquent comment des termes généraux peuvent s'appliquer à différents individus (en prenant en compte les conventions linguistiques). Dès lors, la reconnaissance d'un pluralisme épistémologique implique un pluralisme ontologique au niveau des types de propriété admis.

[573] Oliver, « The Metaphysics Of Properties ».
[574] « Celui qui possède l'universel connaît aussi le particulier » Aristote, *Seconds analytiques*, II, 19.

À partir de là, il s'agit de défendre une stratégie économique non réductionniste laquelle repose sur les principes suivants :

1. Le principe de l'instanciation : seules les propriétés qui sont instanciées par des particuliers existent[575].

2. Le critère d'existence : seules les propriétés qui découlent de l'inférence à la meilleure explication dans le domaine concerné, existent.

3. Le critère d'identité à gros grains : les propriétés ne sont pas individuées aussi finement que les expressions linguistiques qui les dénotent. A chaque prédicat ou terme général ne correspond pas une propriété.

Avons-nous de bonnes raisons de croire en l'existence des propriétés esthétiques ? Et si oui, lesquelles ? À la première question, je réponds de manière positive : le réalisme esthétique constitue l'explication la plus cohérente de la pensée et du discours esthétique ordinaire. En effet, un premier argument négatif va dans ce sens : l'hypothèse concurrente anti-réaliste dont les principales formes sont le non descriptivisme – les énoncés esthétiques n'ont pas de contenu propositionnel –, la théorie de l'erreur massive – tous les énoncés esthétiques sont faux –, le relativisme – la signification des prédicats non physiques varie d'une personne à l'autre, d'une culture à l'autre… –, le subjectivisme – les propriétés esthétiques sont simplement des projections de l'esprit, distinctes de ce que sont les choses réellement –, le physicalisme réductionniste – les propriétés esthétiques en tant que propriétés physiques sont réelles –, rencontrent de nombreuses difficultés, comme l'ont montré les chapitres précédents.

Par ailleurs, plusieurs raisons positives en faveur du réalisme esthétique peuvent être avancées. Tout d'abord, les énoncés esthétiques ont une forme propositionnelle et s'inscrivent dans des raisonnements inférentiels, peuvent être affirmés, niés ou mis en question. Leur forme, identique aux énoncés scientifiques, suppose qu'ils aient une fonction descriptive.

[575] « L'universel n'est pas une chose qui existe en dehors des cas particuliers » Aristote, *Seconds analytiques*, I, 24.

Ainsi, le réalisme esthétique qui implique le descriptivisme, donne sens au discours esthétique ordinaire.

De plus, la théorie réaliste est une stratégie cohérente pour rendre compte de la normativité des jugements esthétiques[576]. Les notions de correction et de vérité sont impliquées dans les jugements esthétiques ordinaires : deux jugements esthétiques contraires ne peuvent être tous les deux vrais ; un jugement esthétique peut être erroné. Par exemple, il n'est pas possible de dire à propos des mesures 245-249 de *Farben* de Schönberg que ce moment représente un tourbillon et qu'il ne le représente pas. Le second jugement esthétique qui nie cecaractère représentatif est faux.

Par ailleurs, les désaccords esthétiques, semblables aux disputes scientifiques, admettent une résolution véritable : des arguments pro et contra sont avancés afin de justifier ou de contredire tel ou tel jugement esthétique. En faveur du premier jugement sur *Farben*, plusieurs points peuvent être avancés : la pièce peut être analysée comme un choral à cinq voix partant et aboutissant au même accord ; c'est une vaste oscillation autour de la note la. Les mesures 245-249 manifestent une grande précipatation au niveau mélodique, harmonique, des ponctuations (répétition de questions dépourvues de réponses) et du rythme instrumental. D'où une sorte de tourbillon mis en valeur par la variation des intensités (soufflet entre *ppp* et *mp*), deux interventions à la harpe délimitant ce moment. Dans ces mesures, s'établit une série de timbres : chaque hauteurest attaquée par un seul instrument à la fois ; cette série va être répétée dans un ordre rétrograde (ms.247-248), dans son ordre primitif (ms.249). Les timbres sont combinés suivant une logique de répartition équitable laquelle engendre le crescendo ms.249, crescendo qui est le résultat de la variation de densité instrumentale. Chaque formation instrumentale ne cesse de s'affirmer dans ce moment pour aussitôt se retirer derrière une autre qui la suit.

Ainsi, cet exemple montre que la question de savoir si telle œuvre musicale a telle propriété esthétique ou non, a le même degré d'authenticité que la question de savoir si la théorie de l'évolution est plus acceptable que le créationnisme. Pour le réalisme esthétique, les jugements esthétiques sont vrais en vertu de faits esthétiques (tel particulier possède telle

576 Hume tente de combiner le cognitivisme – normativité des jugements esthétiques – et l'anti-réalisme dans « La norme du goût ». Nous analyserons cette position dans la troisième partie.

propriété esthétique) qu'ils représentent. Ils sont faux s'ils échouent dans la représentation de faits esthétiques.

En outre, le réalisme esthétique, à la différence du physicalisme, est compatible avec la thèse (défendue dans la première partie) de l'identité stratifiée des œuvres musicales : la possibilité de deux œuvres musicales, identiques à l'égard des propriétés physiques mais différentes vis-à-vis des propriétés esthétiques, remet en cause la réduction des propriétés esthétiques aux propriétés physiques. Les propriétés esthétiques d'une œuvre musicale ne sont pas identiques aux propriétés physiques intrinsèques. L'indiscernabilité de deux œuvres vis-à-vis de leur base physique n'implique pas leur indiscernabilité esthétique. Autrement dit, les descriptions esthétiques par rapport aux descriptions non esthétiques sont spécifiques. Si l'on substitue un prédicat physique (ou un ensemble de prédicats physiques) à un prédicat esthétique, la signification du second n'est pas conservée. Les deux types d'attribution n'ont pas la même extension : il n'existe pas de conditions physico-phénoménales suffisantes pour l'attribution des prédicats esthétiques. Ainsi, alors qu'une même analyse des propriétés physico-phénoménales des deux Aria qui ouvrent et ferment les *Variations Goldberg* de Bach peut être donnée, ces deux pièces diffèrent du point de vue de leur contenu esthétique : l'Aria qui ouvre les Variations exprime une douceur simple et l'Aria qui ferme les Variations, une sérénité profonde. Ainsi, seul le réalisme esthétique permet de rendre compte de l'apport explicatif irréductible des jugements esthétiques.

Pour résumer, la conception réaliste non réductionniste vis-à-vis des propriétés esthétiques s'articule autour de trois propositions :

1. La valeur de vérité d'un énoncé esthétique dépend de la possession ou non de la propriété esthétique attribuée au particulier considéré.

2. Les propriétés esthétiques sont réelles. Elles expliquent le caractère descriptif et normatif des jugements esthétiques. Elles donnent sens aux discussions esthétiques. Elles évitent l'opposition arbitraire supposée par l'anti-réalisme, entre les discours esthétique et scientifique.

3. Les propriétés esthétiques ne sont pas réductibles aux propriétés physiques.

Le réalisme se distingue à la fois du dualisme – affirmation de l'existence de deux réalités incommensurables – et du naturalisme (ou physicalisme) – élimination progressive de l'ensemble des descriptions qui n'appartiennent pas à celles que les sciences naturelles ou physiques sont disposées à admettre. Contre le dualisme, le réalisme n'exclut pas la possibilité d'établir certaines relations de dépendance des propriétés esthétiques vis-à-vis des propriétés physiques. Contre le naturalisme, le réalisme affirme que les descriptions esthétiques ont, *en tant que telles*, un intérêt explicatif évident et irremplaçable. Le réalisme évite à la fois une épistémologie très appauvrie (description physique du monde) et une ontologie problématique (deux réalités indépendantes l'une de l'autre). En effet, affirmer l'irréductibilité des propriétés esthétiques aux propriétés physiques ne signifie pas exclure toute relation de dépendance des premières par rapport à l'objet concret via ses propriétés physiques.

De là, plusieurs interrogations se posent. Quelle est la relation entre les propriétés esthétiques et les propriétés non esthétiques des œuvres musicales ? Si les propriétés esthétiques ne sont pas réductibles aux propriétés non esthétiques, cela implique-t-il le caractère flottant des propriétés esthétiques – au sens de suppression de toute attache vis-à-vis des propriétés non esthétiques – ? Si non, comment concevoir le lien non réducteur entre ces types de propriété ? Le chapitre suivant sera consacré à l'analyse de ces questions au travers de l'étude du rapport entre les propriétés esthétiques et non esthétiques d'une œuvre musicale.

4. Propriétés esthétiques et propriétés non esthétiques

4.1 Le principe de l'instanciation

La stratégie réaliste défendue ici repose sur trois principes : le principe de l'instanciation, le critère explicatif d'existence, le critère d'identité à gros grains. Avant d'examiner le rapport entre les propriétés esthétiques et non esthétiques, il paraît important de revenir de manière plus précise sur le principe de l'instanciation des propriétés, lequel considère d'une certain façon la relation entre l'objet et la propriété (esthétique ou non) possédée par l'objet : pour chaque propriété P, il existe au moins un particulier x tel qu'il est P. La théorie réaliste à l'égard des propriétés peut prendre deux formes[577]. Selon le réalisme transcendant, x a la propriété P si et seulement si x a une relation adéquate à l'universel transcendant P : l'existence d'une propriété ne dépend en rien de celle d'un objet tombant sous elle. Selon le réalisme immanent, x a la propriété P si et seulement si x est caractérisé essentiellement ou accidentellement par P : les propriétés dépendent ontologiquement d'un particulier et le particulier dépend sémantiquement de ses propriétés.

Le réalisme transcendant est défendu notamment par Russell[578] – de 1905 à 1918. L'analyse logique délivre les constituants ultimes du monde : il y a deux sortes d'atomes logiques, les universaux qui ont pour mode d'être la subsistance et sont indépendants des particuliers, et les particuliers qui ont pour mode d'être l'existence. Les universaux (relation et propriété) qui subsistent indépendamment du fait que nous les connaissons ou pas, ont un mode d'être différents des particuliers. L'atomisme logique implique donc d'abord le

[577] La controverse actuelle à propos de la nature des propriétés implique l'universalisme – les propriétés sont des universaux susceptibles d'être partagés par plusieurs objets – et le tropisme – les propriétés sont des entités particulières d'une nature différente des objets. Il s'agira ici de se situer en faveur de l'universalisme. Pour une critique convaincante du tropisme, voir Levinson, « Il n'y a pas de tropes ». La théorie des tropes selon laquelle les propriétés sont des attributs ni partagés ni partageables tend à chosifier les propriétés, à leur accorder des caractéristiques spatiales et temporelles qui à proprement parler, n'appartiennent qu'aux objets particuliers qui possèdent ces attributs.

[578] Les trois références les plus importantes sont : « Réalisme analytique », *Problèmes de Philosophie* (chap.9), et « La philosophie de l'atomisme logique ».

pluralisme (opposé au monisme) selon lequel dans le monde, plusieurs entités séparées sont, et ensuite, le réalisme par rapport aux propriétés (universaux monadiques).

Le réalisme transcendant est confronté à deux problèmes. D'une part, cette conception accepte la réalité des propriétés non instanciées, c'est-à-dire non possédées par des particuliers. De là, il s'ensuit l'hypothèse très problématique d'un monde où ces propriétés sont, de manière séparée, ainsi que la supposition d'un accès cognitif spécifique à ces propriétés non instanciées. D'autre part, le lien relationnel supposé entre un particulier et la propriété exemplifiée par ce particulier conduit à une régression à l'infini. La distinction réelle d'un objet et de sa propriété implique une relation entre eux. Cette relation réelle doit être conçue comme un troisième élément, c'est-à-dire comme distincte à la fois de l'objet et de sa propriété. Or, postuler une relation d'exemplification au premier niveau revient à en postuler deux au niveau immédiatement supérieur et ainsi à l'infini.

À l'inverse, le réalisme immanent non relationnel esquisse une ontologie particulière : les propriétés sont des manières d'être de l'objet auquel elles sont attribuées correctement. L'incomplétude des propriétés est mise en évidence. La dépendance ontologique des propriétés rend compte de deux possibilités : la possibilité pour un même objet d'avoir plusieurs propriétés (x est F et x est G) et la possibilité pour plusieurs objets de posséder la même propriété (x est F et y est G).

Ainsi, Armstrong[579] défend de manière exemplaire, trois thèses. Tout d'abord, il refuse le nominalisme : il y a des universaux à la fois monadiques et polyadiques, c'est-à-dire des propriétés et des relations qui existent indépendamment de l'esprit. De plus, il rejette le réalisme transcendant : tout universel monadique réel est une propriété d'un particulier et tout universel polyadique est une relation entre des particuliers. Les propriétés sont donc inséparables des particuliers, même si elles ne sont pas instanciées (ou possédées par un particulier) maintenant. Enfin, il affirme un réalisme non relationnel : le rapport entre un universel et un particulier n'est pas un lien relationnel. La propriété est une manière d'être du particulier, le particulier instancie la propriété. Le langage nous conduit à une conception relationnelle erronée entre les particuliers et les universaux.

[579] D.Armstrong, *Universals And Scientific Realism*.

En résumé, la conception réaliste défendue ici est la suivante : d'une part, les particuliers concrets sont les constituants ultimes du monde ; d'autre part, les propriétés n'existent pas indépendamment des particuliers. Cette conception réaliste se distingue donc à la fois de la théorie idéaliste – l'œuvre musicale est un objet idéal – et de la théorie présentationnelle – une œuvre musicale est un ensemble de propriétés immédiatement perçues. Il s'agit de défendre l'idée selon laquelle une œuvre musicale est une entité physique concrète et particulière, sans compromettre aucune des attributions communes (et notamment esthétiques) que l'on fait à leur propos[580].

Ainsi, étant donné que les *propriétés* esthétiques ne sont pas indépendantes ontologiquement des particuliers, elles n'introduisent pas de différence ontologique : « une description du monde qui ferait l'impasse sur toutes les propriétés esthétiques passerait sous silence des manières d'être des objets du monde mais pourrait porter sur tout ce qui existe. Elle laisserait de côté des manières d'exister des choses qui nous entourent mais aucune des choses qui nous entourent. Quand nous attribuons à quelque chose des propriétés esthétiques, nous n'ajoutons rien à l'ensemble des choses que nous connaissons, nous ajoutons simplement une description (correcte ou non) des choses du monde »[581]. Les propriétés esthétiques sont des propriétés réelles des objets qui les possèdent. Mais elles n'existent pas indépendamment de ces objets.

[580] Alcaraz, « Indiscernible Properties, Discernible Artworks », p.137.
[581] Pouivet, *L'ontologie de l'œuvre d'art*, p.152.

4.2 Analyse relationnelle des propriétés esthétiques

Une objection à l'encontre de la réalité des propriétés est pourtant souvent avancée :

(i) Les propriétés esthétiques sont des propriétés relationnelles, c'est-à-dire extrinsèques.
(ii) Or, seules les propriétés intrinsèques existent.
(iii) Donc, les propriétés esthétiques sont des simili-propriétés.

Pour échapper à cette objection, il y a deux manières de procéder : soit on conteste la prémisse (i) en affirmant que les propriétés esthétiques sont des propriétés intrinsèques, soit on révise la prémisse (ii) en montrant la réalité des propriétés extrinsèques. C'est cette seconde option qui sera ici suivie.

L'ensemble des propriétés réelles n'est pas équivalent à l'ensemble des propriétés intrinsèques réelles : une propriété réelle n'est pas nécessairement intrinsèque. Les propriétés esthétiques, loin d'être des propriétés intrinsèques des objets, sont des propriétés relationnelles, extrinsèques. Mais qu'entend-on par propriété intrinsèque et extrinsèque ? Les propriétés extrinsèques sont-elles déficientes d'un point de vue ontologique vis-à-vis des propriétés intrinsèques ? Admettre l'idée selon laquelle les propriétés extrinsèques sont relationnelles, n'est-ce pas remettre en cause le réalisme ?

Considérons tout d'abord la distinction entre propriété intrinsèque et propriété extrinsèque. Une propriété intrinsèque est une propriété interne : le fait qu'un objet la possède dépend entièrement de ce que l'objet est en lui-même et de rien d'autre. Pour savoir si un objet x a la propriété F intrinsèquement ou pas, deux questions se posent[582] : x possède-t-il F uniquement en vertu de ce qu'est x ? x possède-t-il F en vertu au moins partiellement, de la manière dont x est relié à d'autres entités ? Kim définit ainsi une propriété intrinsèque[583] :

[582] Francescotti, « How To Define Intrinsic Properties ».
[583] Kim, « Psychophysical Supervenience ».

> (Df) F est une propriété intrinsèque d'une entité x si et seulement si x peut avoir F dans une condition d'isolement entier (aucun objet contingent distinct ne coexiste à x).

À cela, Lewis objecte que l'isolement n'est pas une propriété intrinsèque. Ainsi, une propriété intrinsèque peut être possédée par l'objet qu'il soit isolé ou non, mais ce n'est pas l'isolement de l'objet qui fait qu'il possède cette propriété intrinsèque[584]. Par contraste, une propriété extrinsèque est une propriété non intrinsèque : x a la propriété G en vertu de la relation R que x a avec quelque entité distincte.

Toute analyse correcte des propriétés esthétiques doit les révéler comme ultimement relationnelle : les propriétés esthétiques, loin d'être des propriétés intrinsèques, sont des propriétés relationnelles, extrinsèques[585]. Les termes de la relation sont les suivants : les propriétés physico-phénoménales de l'œuvre et une personne ayant certaines dispositions – tissu de croyances, d'émotions à propos de l'œuvre en question… – dans des conditions standard d'observation (ces conditions sont relatives à la sorte d'œuvre en question). Une œuvre musicale possède une propriété esthétique PE si l'œuvre musicale est entendue comme possédant PE, par un auditeur (actuel ou hypothétique) situé dans des conditions d'observation adéquate. Les conditions standard d'observation de base garantissent la perception correcte des propriétés physico-phénoménales. Les conditions standard d'observation épistémique – ensemble de concepts, catégories et connaissance historique, jeux de langage, modèles de perception, bagage culturel… – sont nécessaires pour le repérage des propriétés esthétiques. Les propriétés esthétiques supposent pour être identifiées un spectateur – au moins potentiel – lequel ne peut incarné un point de vue de nulle part, en tant qu'il est ancré dans une culture.

La maîtrise des prédicats esthétiques permet d'entendre une œuvre musicale comme possédant telle et telle propriétés esthétiques. Les catégories esthétiques font partie d'une forme de vie : « afin d'y voir clair en ce qui concerne les mots esthétiques, vous avez à décrire des façons de vivre »[586]. Comprendre une œuvre musicale, c'est l'*entendre comme* une valse ou une sonate, ayant une structure classique ou baroque, exprimant la peur ou la surprise… Il

[584] Langton & D.Lewis, « Comment définir l'intrinsèque ? ».
[585] Levinson, « Being Realistic About Æsthetic Properties ».
[586] Wittgenstein, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, n°35, p.32.

n'y a pas d'opposition entre une écoute purement auditive et une interprétation qui viendrait s'ajouter après coup à l'audition : entendre une œuvre musicale, c'est l'entendre comme telle et telle. La compréhension implique la maîtrise d'une série de techniques soumises à des critères publics : « la compréhension de la musique est chez l'homme une manifestation de la vie en général. Comment devrions-nous la décrire à quelqu'un ? Il faudrait avant tout décrire la musique… Et même lui apprendre à comprendre la poésie ou la peinture peut faire partie de la compréhension de la musique »[587]. Celui qui comprend une œuvre musicale réagit différemment de celui qui ne comprend pas. C'est ce comportement qui constitue un critère de la compréhension.

On peut ainsi tenter de caractériser les capacités cognitives nécessaires à la compréhension esthétique de l'œuvre : une sensibilité discriminante aussi élevée que possible, une pratique musicale, une connaissance de l'art, une expérience ample et réfléchie d'œuvres d'art, une compétence aiguë d'analyse des œuvres musicales, et une volonté de réfléchir[588]. Ces conditions d'observation assureraient l'impartialité esthétique de l'auditeur. Mais qu'entend-on par "impartialité esthétique" ? Et pourquoi parler d'impartialité *esthétique* ? La notion d'impartialité en général peut être définie de manière négative comme suit : un "juge" impartial est simplement un juge pour lequel un certain type de considérations n'a aucune influence. La notion d'impartialité esthétique insiste sur le fait que cette impartialité se rapporte au domaine esthétique, c'est-à-dire à l'analyse des propriétés esthétiques. L'impartialité esthétique n'implique nullement que l'auditeur adopte une position impersonnelle et/ou indifférente. Au contraire, afin de comprendre une œuvre musicale et ses propriétés esthétiques, il importe d'avoir des dispositions à percevoir, ressentir et juger de manière appropriée : en aucun cas, l'observateur ne met entre parenthèse son individualité, ses traits de caractères ainsi que ses émotions ; par contre, ces derniers font l'objet d'une éducation permanente en vue de leur rectitude.

Néanmoins, chacun de ces critères peut être suspendu ou réévalué. Par exemple, la connaissance de l'histoire de l'art peut être plus ou moins importante suivant les œuvres musicales. L'appréhension des propriétés esthétiques suppose-t-elle un savoir exhaustif de l'histoire de l'art ? Quelle est la limite inférieure minimale de connaissance ? Alors que pour une œuvre musicale de masse comme *My Way* (*Comme d'habitude* en français), la

[587] Wittgenstein, *Remarques mêlées*.
[588] Taylor, article non publié, p.108-109.

connaissance de l'histoire de l'art n'est pas requise, cette connaissance s'avère indispensable pour appréhender une œuvre musicale comme le *Quatuor n°4* de Lucian Metianu laquelle contient de manière implicite plusieurs références stylistiques : les tentatives stochastiques construites par Xenakis dans les années 60, le diatonisme caractéristique du langage tonal classique, le minimalisme dans les moyens d'exécution expérimenté par Morton Feldman ou Steve Reich, l'emploi des harmoniques naturelles propre au mouvement spectral. La différence entre ces deux œuvres montre bien que la détermination des conditions standard d'observation épistémique, essentielles pour la reconnaissance des propriétés esthétiques pose problème. Il est en effet difficile de fixer de manière générale ce qui est requis pour garantir la perception des propriétés esthétiques.

Or, comme l'indique Firth[589] – à propos des propriétés éthiques –, il est possible d'accepter la forme générale de l'analyse relationnelle de certaines propriétés sans s'accorder sur les caractéristiques de l'observation dite "idéale" ou standard. L'idée principale à retenir est la suivante : un observateur, grâce à un apprentissage adéquat, perçoit ou discerne clairement et de manière fine, ce que l'œuvre musicale *demande*, *appelle* du point de vue esthétique. L'éducation nous permet de donner par rapport à telle ou telle œuvre musicale la réponse appropriée, c'est-à-dire la réponse que cette œuvre mérite.

Les disputes esthétiques peuvent donc être résolues de manière rationnelle, même s'il est loin d'être facile de mettre fin à un désaccord esthétique. Le discours esthétique, pareil en cela au discours scientifique, repose sur des inférences à la meilleure explication. Les raisons sont articulées logiquement pour justifier tel raisonnement attribuant une propriété expressive à une œuvre musicale. La détermination de la valeur de vérité d'un jugement esthétique ne passe pas par contre par la recherche de preuves extérieures causales, ni par l'appel à des principes généraux[590]. Il s'agit de voir si :

1. les raisons sont consistantes du point de vue logique,
2. les raisons sont suffisamment exhaustives ou s'il manque un élément important pouvant modifier considérablement le jugement,
3. les raisons sont claires et non ambiguës.

[589] Firth, « Ethical Absolutism And The Ideal Observer ».
[590] Voir les pages suivantes.

Mais la fiabilité du processus de raisonnement dépend avant tout de la fiabilité du "juge", fiabilité qui repose sur le caractère vertueux de ses dispositions émotionnelles, perceptuelles et décisionnelles[591].

De cette indétermination relative à l'égard des conditions standard d'observation découle d'une part la difficulté de garantir l'attribution des propriétés esthétiques, et d'autre part, la différence – intuitive – de statut épistémologique des propriétés esthétiques vis-à-vis des propriétés physico-phénoménales : l'attribution de ces dernières est plus aisée que pour les premières. La difficulté de fixer les conditions standard d'observation des propriétés esthétiques explique aussi la complexité des désaccords esthétiques.

La reconnaissance du statut extrinsèque des propriétés esthétiques implique-t-il finalement une forme cachée d'anti-réalisme ? Dans quelle mesure le caractère relationnel des propriétés esthétiques met-il à mal le réalisme ? Selon Tappolet, la conception dispositionaliste est par principe anti-réaliste[592]. Relier la possession par une œuvre musicale d'une propriété esthétique à un observateur, revient à considérer la propriété esthétique comme une pure projection de l'esprit, c'est-à-dire comme un produit d'attitudes extériorisées. À l'encontre de cette conclusion, il est possible de préciser ce que l'on entend par propriété objective ou non subjective[593]. Le fait pour une œuvre musicale d'être telle qu'elle est entendue comme étant triste, est indépendant du fait qu'elle soit réellement entendue comme triste à quelqu'un à une occasion particulière. La connexion conceptuelle entre la propriété d'exprimer la tristesse et celle d'être appréhendé comme triste n'implique pas la dépendance de la propriété expressive vis-à-vis de l'expérience elle-même.

Ainsi, le vocabulaire de l'objectivité et de la subjectivité doit être révisé. Une propriété d'une œuvre est dite "objective" si le fait qu'une œuvre musicale possède telle propriété peut être compris d'une autre manière qu'en termes de disposition à donner naissance à une certaine expérience chez un auditeur. Une propriété est dite "subjective" en ce sens qu'elle ne peut être comprise adéquatement qu'en relation à quelque expérience. Cette distinction objectif/subjectif ne coïncide nullement avec la distinction réelle/non réelle. Elle recouvre la distinction entre l'objectivité forte – indépendance à l'égard de toute réaction de sujets – et

[591] J'y reviendrai longuement dans la troisième partie.
[592] Tappolet, *Émotions et valeurs*, chap.2.
[593] McDowell, « Valeurs et qualités secondes ».

l'objectivité faible – indépendance à l'égard des réactions particulières de sujets[594]. Les propriétés esthétiques ne sont donc pas subjectives au sens de projection subjective mais simplement au sens où elles impliquent logiquement un certain type d'expérience[595].

La coïncidence supposée entre la distinction objectif/subjectif et réel/non réel repose sur une théorie contestable d'un jugement vrai selon laquelle celui qui émet le jugement ne contribue en rien au jugement. Du fait qu'une propriété a une relation à nos sentiments ou croyances, il ne suit pas qu'elle ne puisse pas être objective au sens de réelle. Elle ne cesse pas d'exister lorsqu'on cesse de la percevoir à un moment particulier. Du fait que les propriétés esthétiques ne peuvent nous apparaître que dans des conditions standard d'observation, il ne résulte pas qu'elles n'aient aucune réalité. L'analyse relationnelle des propriétés esthétiques ne remet donc pas en cause leur réalité[596] : comme toute propriété observable, les propriétés esthétiques supposent des conditions standard d'observation. Enfin, l'approche relationnelle des propriétés esthétiques a l'avantage d'expliquer notamment qu'une réaction de tristesse fondée rationnellement sur la perception de la caractéristique expressive de tristesse de l'œuvre musicale puisse être considérée comme une forme de connaissance à part entière du fait que cette œuvre musicale exprime la tristesse[597].

Le réalisme soutenu ici est donc un réalisme modéré qui se distingue à la fois du réalisme radical et de l'anti-réalisme[598] :

> 1. Thèse anti-réaliste : les propriétés esthétiques n'existent pas indépendamment de nous. Elles sont subjectives en tant que projections de certains états mentaux particuliers des sujets.
>
> 2. Thèse réaliste radicale : les propriétés esthétiques sont des caractéristiques réelles des objets. Elles n'entretiennent pas un rapport de connexion à l'égard d'un observateur. Il est possible qu'il existe des propriétés esthétiques transcendantes par rapport à notre capacité de les reconnaître.

[594] Ogien, *Le Réalisme moral*, p.200.
[595] Ogien, *Le Réalisme moral*, p.253.
[596] P.Pettit, « Realism And Response Dependance » ; Zemach, *La Beauté réelle*, p.79.
[597] Cette idée sera analysée dans la troisième partie.
[598] Pouivet, « Réalisme et anti-réalisme dans l'attribution des propriétés esthétiques ».

3. Thèse réaliste modérée : les propriétés esthétiques sont des caractéristiques réelles – mais non séparées – des objets. Les propriétés esthétiques ne peuvent transcender nos capacités de reconnaissance. Les conditions standard d'observation des propriétés esthétiques ne sont pas aisément déterminables.

4.3 Survenance et émergence

L'irréductibilité des propriétés esthétiques par rapport aux propriétés non esthétiques n'implique pas l'absence de tout rapport entre les deux sortes de propriété. Si aucun lien n'est admis entre les propriétés esthétiques et les propriétés non esthétiques, alors les propriétés esthétiques ne peuvent être des propriétés d'objet. Il est possible de distinguer cinq positions à l'égard du rapport entre propriétés esthétiques et propriétés non esthétiques[599].

Suivant la thèse réductionniste, on peut donner des définitions strictes des attributs esthétiques en termes non esthétiques, c'est-à-dire mettre en évidence les conditions nécessaires et suffisantes pour toute attribution esthétique. Par exemple, la caractéristique d'être triste pour une œuvre musicale est attribuée si elle a un tempo lent, une tonalité mineure, certaines progressions harmoniques, des cadences rompues…

D'autre part, les propriétés esthétiques sont fixées par les propriétés non esthétiques lesquelles sont identifiées le plus souvent aux propriétés physico-phénoménales : toute différence esthétique est en fait une différence non esthétique. Le versant ontologique de la thèse réductionniste n'implique pas la thèse sémantique. Une position courante est de dire que les prédicats esthétiques et non esthétiques, même s'ils ont la même dénotation, n'ont pas le même sens (mode de donation de l'objet)[600].

[599] Ces différentes positions sont mises en évidence par Levinson, « La survenance esthétique », *Music, Art And Metaphysics.*
[600] La distinction entre sens et dénotation est établie par Frege dans « Sens et dénotation ».

La conception réductionniste, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, rencontre deux difficultés principales : la spécificité des descriptions esthétiques par rapport aux descriptions non esthétiques – si l'on opère une substitution d'un prédicat physico-phénoménal à un prédicat esthétique émotionnel par exemple, la signification du second n'est pas conservée –, et la non adéquation extensionnelle entre les deux types d'attributions – les propriétés esthétiques sont irréductibles aux propriétés non esthétiques.

À la différence de la thèse réductionniste, la conception dite des "conditions directrices positives" soutient qu'il existe des conditions physico-phénoménales suffisantes pour l'attribution des prédicats esthétiques. La possession par une œuvre musicale d'un groupe de traits physiques et structuraux implique logiquement l'applicabilité d'un prédicat esthétique. Il y aurait dès lors des règles en vertu desquelles la présence de certains traits non esthétiques cause nécessairement la possession d'un trait esthétique. Toute différence non esthétique implique une différence esthétique ; toute différence esthétique implique une différence non esthétique. Ces implications sont nécessaires et gouvernées par des règles générales : de la présence de telle propriété non esthétique, on peut en déduire la présence de telle propriété esthétique et inversement.

Ainsi, Cooke propose certains liens récurrents et nécessaires entre des propriétés physico-phénoménales et des propriétés esthétiques : « nous avons postulé que le fait d'atteindre la tonalité, c'est exprimer une émotion ouverte ; nous savons que, en parlant techniquement, la tonique est le point de repos à partir duquel chacun se pose et retourne ; que la note dominante est la note intermédiaire vers laquelle on se pose et se retourne ; et nous avons établi que la tierce majeure est la note du plaisir, de la joie. Tout cela suggère que d'aller de la tonique à la dominante en passant par la tierce majeure (…) exprime une émotion de joie assurée, active, ouverte. Les compositeurs ont en fait utilisé, de manière persistante la phrase pour ce but »[601]. Les concepts esthétiques pourraient être classés parmi les concepts pour lesquels il y a des conditions d'applicabilité déterminées : « il existe un nombre de traits pertinents A, B, C, D, E tel que la présence de quelques groupes ou combinaisons de ces traits suffit pour l'application du concept »[602].

[601] Cooke, *The Language Of Music*, p.115.
[602] Sibley, « Les concepts esthétiques », p.44.

Cependant, loin d'être régis par des conditions suffisantes d'applicabilité, les concepts esthétiques sont irréductibles à un ensemble de propriétés physico-phénoménales, en tant qu'elles ne sont pas des propriétés régionales. Le rapport entre les propriétés esthétiques et les propriétés non esthétiques n'est pas un rapport de cause à effet exprimé par une loi générale nécessaire : « nous ne pouvons faire aucun énoncé général de la forme : si le vase est rose pâle, un peu courbe, légèrement marbré et ainsi de suite, il sera délicat, ne pourra être que délicat »[603].

Comparons les ouvertures des deux œuvres musicales suivantes, la *Sonatine* de Kuhlau et le *Concerto n°21* de Mozart[604].

> 1. La *Sonatine* de Kuhlau : dès les premières mesures, l'harmonie est installée : la tonalité do majeur est affirmée. Le thème constitué des huit premières mesures s'articulent autour de l'arpège : do-mi-sol. Cette sonatine révèle une carrure classique, supposant la symétrie (les thèmes et les motifs sont développées par paires de mesure). Elle repose sur un enchaînement harmonique classique : les fonctions de tonique (I) et de dominante (V) articulent le discours musical.
>
> 2. Le *Concerto n°21* de Mozart : ce concerto, œuvre classique, s'articule harmoniquement autour des fonctions de tonique (I) et de dominante (V). Le matériau thématique très économique est constitué des notes do-mi-sol. La tonalité do majeur est affirmée dès le début de l'œuvre.

Une même analyse globale des propriétés structurelles des deux œuvres musicales peut être donnée : tonalité do majeur, carrure classique, thème économique (do-mi-sol), enchaînement harmonique autour des fonctions de tonique et de dominante. Néanmoins, ces deux œuvres musicales diffèrent du point de vue de leur contenu esthétique : la sonatine commence de manière douce et charmante alors que le concerto pose dès le début une atmosphère majestueuse, assurée et solennelle.

---

[603] Sibley, « Les concepts esthétiques », p.45.
[604] Voir les partitions en annexe n°4 et 5.

Ainsi, cet exemple montre que les propriétés esthétiques et les propriétés non esthétiques d'une œuvre musicale ne peuvent être envisagées de manière cohérente comme les relata de lois générales : « il n'y a pas de traits non esthétiques qui servent en n'importe quelles circonstances de conditions logiquement suffisantes pour l'application de termes esthétiques »[605]. On ne peut établir de règles générales permettant de prédire l'instanciation d'une propriété esthétique[606].

Une autre hypothèse, celle dite des "conditions directrices négatives", met en évidence l'idée selon laquelle certaines descriptions structurales sont incompatibles logiquement avec certaines descriptions esthétiques, bien que les premières ne soient jamais suffisantes pour assurer l'applicabilité d'une description esthétique. Par conséquent, le principe de cohérence guide l'attribution des prédicats esthétiques aux œuvres musicales.

L'hypothèse de la cohérence (ou au moins de la non incompatibilité) au niveau de l'attribution des prédicats esthétiques et non esthétiques est compatible avec la thèse de l'émergence d'après laquelle les propriétés esthétiques sont ontologiquement distinctes des propriétés non esthétiques : les propriétés esthétiques émanent des propriétés non esthétiques sans être identiques à elles. De la combinaison de ces deux idées découle la thèse de la survenance :

1. Les propriétés esthétiques sont des propriétés d'objets et dépendent donc des propriétés non esthétiques des objets.

2. Les propriétés sont irréductibles aux propriétés non esthétiques, et elles émergent à partir de ces dernières.

3. La présence ou l'absence de certains traits esthétiques co-varie avec la présence ou l'absence de traits non esthétiques.

[605] Sibley, « Les concepts esthétiques », p.44.
[606] Zangwill, « Supervenience Unthwarted : Rejoinder To Wicks ».

La défense de l'hypothèse de la survenance des propriétés esthétiques sur les propriétés non esthétiques suppose tout d'abord la clarification de ce qu'on entend par propriété non esthétique, et ensuite l'examen de la spécificité de la relation qu'est la survenance.

Dans la première partie, il a été avancé que deux œuvres musicales ayant les mêmes propriétés physiques intrinsèques peuvent avoir un contenu esthétique distinct. Cela ne remet-il pas en cause la survenance des propriétés esthétiques sur les propriétés non esthétiques ? Non, il ne s'agit pas de renoncer à la survenance des propriétés esthétiques sur les propriétés non esthétiques mais simplement de reconsidérer la base de survenance. Les propriétés de base ne se réduisent pas aux propriétés structurales. Elles peuvent être des propriétés physiques (durer 3 minutes), des propriétés structurelles phénoménales (harmonie, timbre, mélodie…), des propriétés contextuelles (être composé par Mozart, être lié au mouvement romantique…), des propriétés non notationnelles (paroles d'un opéra, titre de l'œuvre…). Les propriétés non esthétiques, spécifiques et complexes, comprennent donc des propriétés relationnelles[607]. Les propriétés esthétiques surviennent sur ces propriétés non esthétiques de base, via un ensemble de connaissances, croyances, d'émotions, d'intérêts, d'expérience perceptuelle (croire que x est une œuvre musicale, entendre le concerto de Mozart comme une œuvre classique…).

Dire que les propriétés esthétiques surviennent sur les propriétés non esthétiques d'une œuvre musicale, c'est d'une part affirmer que les propriétés esthétiques dépendent ontologiquement des propriétés non esthétiques et d'autre part, souligner qu'elles ne s'y réduisent pas. Soit l'ensemble des propriétés esthétiques (PE) d'une œuvre musicale (OM) et l'ensemble des propriétés non esthétiques (PNE) de cette œuvre. Si (PE) survient sur (PNE) alors (1) toute différence au niveau de (PNE) implique une différence au niveau de (PE) et (2) toute différence au niveau de (PE) implique une différence au niveau de (PNE).

[607] L'hypothèse de Zangwill – *The Metaphysics Of Beauty* – selon laquelle la beauté survient sur les propriétés non esthétiques (physiques et sensorielles) intrinsèques est par là intenable.

La définition de la survenance forte proposée par Kim[608] et qui implique que les propriétés survenantes ne sont rien d'autre que les propriétés subvenantes, fait ici l'objet d'une reconception. Il est impossible de déterminer un ensemble de conditions positives suffisantes, c'est-à-dire un ensemble de propriétés subvenantes à partir duquel on puisse prédire l'instanciation d'une propriété esthétique. C'est donc une survenance globale non réductionniste qui est défendue. Il ne s'agit en aucun cas de fixer des propriétés subvenantes comme conditions suffisantes pour la réalisation d'une propriété esthétique.

La survenance des propriétés esthétiques sur les propriétés non esthétiques implique la co-variation des propriétés esthétiques et des propriétés non esthétiques, ce qui ne veut pas dire par exemple qu'une différence du point de vue de la structure sonore implique une différence esthétique : les propriétés non esthétiques ne se réduisent pas aux propriétés structurelles. Ainsi, deux œuvres musicales ayant deux structures sonores différentes peuvent toutes deux avoir pour propriété esthétique d'exprimer la joie. Et inversement, le fait que deux œuvres musicales possèdent une structure sonore identique n'implique pas une identité du point de vue du contenu esthétique. Dès lors, la même propriété esthétique peut être réalisée de plusieurs manières[609] : une propriété survenante (l'expression de l'amour par exemple) peut être dépendante de bases subvenantes distinctes : les chansons d'amour inconditionnel des troubadours, les *Ballades* de Chopin qui expriment les tourments de l'amour, l'amour courtois d'*El grillo* de Josquin Desprez, l'amour coquin de *Chi la gagliarda* de Baldanare Donati, l'amour romanesque de *Quell'augellin* de Monteverdi, l'amour sensuel exprimé dans les tangos d'Astor Piazzola, les musiques de film de Bollywood, les chants d'amour des Pygmées accompagnés par la harpe-cithare bogongo, l'amour déçu chanté par un joueur de sanza, les incantations des griotes maliennes comme Nahawa Doumbia, Oumou Sangaré ou Rokia Traoré, les mélodies sucrées qui accompagnent la série télévisée Santa Barbara…

Par ailleurs, les propriétés esthétiques, qui dépendent des propriétés non esthétiques, ne s'y réduisent pas : ce sont des propriétés émergentes. Une propriété émergente n'est pas une propriété régionale. Par qualité régionale, on doit entendre une qualité qu'un complexe possède comme résultant des caractères des parties perceptibles et de leurs relations. L'émergence des propriétés esthétiques implique de renoncer au minimalisme ontologique

[608] « L'ensemble des propriétés A survient de manière forte sur l'ensemble des propriétés B si et seulement si nécessairement, pour tout objet x et toute propriété F dans A si x a F alors il existe une propriété G dans B tel que x a G et nécessairement si quelque y a G, il a F » Kim, *Supervenience And Mind*, p.65.
[609] Bender, « Supervenience And The Justification Of Æsthetic Judgement ».

selon lequel une propriété non fondamentale est un agrégat des constituants ultimes (physiques et intrinsèques du monde) du monde. Les propriétés émergentes sont une espèce nouvelle de propriétés qualitativement différentes des propriétés desquelles elles émergent. Elles ne peuvent pas être possédées à un niveau inférieur en tant qu'elles résultent d'une interaction essentielle entre propriétés subvenantes. Les propriétés émergentes ne sont donc pas mystérieuses ou flottantes, puisqu'elles ne sont pas sans rapport avec les propriétés de base[610]. Ainsi, prendre en compte l'émergence des propriétés esthétiques, c'est rendre compte du caractère non exhaustif et non suffisant de la base.

Les propriétés esthétiques dépendent des propriétés non esthétiques (via un tissu de croyances, d'émotions…) : si quelque chose possède une propriété esthétique, alors il possède des propriétés non esthétiques. De là, il s'ensuit que pour modifier les propriétés esthétiques d'une œuvre, il est nécessaire de modifier les propriétés non esthétiques de cette œuvre. Toutefois, les conditions d'occurrence des propriétés esthétiques se distinguent des conditions d'application des prédicats esthétiques. Les descriptions esthétiques ne peuvent pas être remplacées par des descriptions non esthétiques : elles ont un apport conceptuel irréductible. Néanmoins, la justification des descriptions esthétiques repose en partie sur l'articulation de descriptions non esthétiques pertinentes.

Qu'est-ce qu'une description non-esthétique pertinente ? Une description non esthétique est pertinente si elle rend raison du jugement esthétique[611] : « la sorte d'explication que l'on cherche lorsqu'on reste perplexe devant une impression esthétique n'est pas une explication causale, n'est pas une explication corroborée par l'expérience ou par la statistique des manières que l'homme a de réagir »[612]. Certaines descriptions non esthétiques sont soit mises entre parenthèse – elles n'entrent pas dans l'explication rationnelle du jugement esthétique –, soit exclues – elles sont incompatibles avec le jugement esthétique[613]. La justification d'un jugement esthétique peut s'articuler autour de descriptions non esthétiques positives – avoir telle tonalité, tel tempo… – et de descriptions pertinentes négatives – ne pas avoir un rythme saccadé, ne pas avoir de multiples modulations harmoniques... Une révision

[610] Humphreys, « Emergence, Not Supervenience ».
[611] L'explication rationnelle n'est pas une explication causale comme nous l'avons montré dans le premier chapitre de cette deuxième partie.
[612] Wittgenstein, *Leçons et conversations*, p.51.
[613] Bender parle lui, de propriétés inactives et de propriétés défaitrices.

du jugement esthétique s'avère nécessaire si aucune description non esthétique ne rend raison de la description esthétique.

En résumé, la théorie réaliste modérée vis-à-vis des propriétés esthétiques défendue ici est la suivante :

1. Les propriétés esthétiques se distinguent des propriétés non esthétiques.

2. Les propriétés esthétiques dépendent réellement des propriétés non esthétiques via des réactions d'êtres d'une certaine espèce possédant certaines dispositions dans des conditions standard d'observation.

3. Les propriétés esthétiques co-varient avec les propriétés non esthétiques.

4. Le rapport entre les propriétés esthétiques et les propriétés non esthétiques n'est pas gouverné par des conditions de base : la présence d'une propriété non esthétique ou d'une conjonction de propriétés non esthétiques n'implique pas nécessairement la présence d'une propriété esthétique. La survenance des propriétés esthétiques sur des propriétés non esthétiques n'implique donc pas la possibilité de déterminer des causes nécessaires et/ou suffisantes pour la possession d'une propriété esthétique.

5. Par conséquent, la connaissance des propriétés esthétiques repose fondamentalement sur l'expérience perceptuelle : entendre l'œuvre musicale comme telle et telle, c'est-à-dire comme possédant telle et telle propriété esthétique. L'identification d'une œuvre musicale est à la base une affaire de perception, de sensibilité aux aspects spécifiques de l'œuvre : elle n'est pas de type déductif (application de règles générales à des cas particuliers). Un jugement approprié dans tel ou tel cas particulier peut servir d'arrière-plan pour d'autre jugements, mais non de principe général valant quel que soient les circonstances. La

> perception, entendue en un sens large, inclut les réactions émotionnelles, ainsi que les habitudes de discriminations, les capacités de discernement acquises par l'éducation[614]. L'accès cognitif aux propriétés esthétiques n'est donc pas exclusivement de type propositionnel.

La survenance des propriétés esthétiques sur des propriétés non esthétiques ne signifient pas que les propriétés esthétiques ne peuvent être perçues, appréhendées directement : l'accès cognitif aux propriétés esthétiques ne consiste pas en la perception directe de traits phénoménaux lesquels seraient ensuite interprétés afin de déterminer un contenu expressif. Néanmoins, l'appréhension des propriétés esthétiques d'une œuvre musicale, étant donné leur survenance médiatisée sur les propriétés non esthétiques, pose des difficultés épistémologiques, d'où l'idée courante selon laquelle le jugement esthétique est peu fiable, voire subjectif. De la complexité de l'identification des propriétés esthétiques de l'œuvre découle la croyance fausse selon laquelle les propriétés esthétiques ne sont pas réelles. Ainsi, la conception soutenue ici permet d'une part de soutenir la réalité des propriétés esthétiques, et d'autre part, d'expliquer l'opinion courante anti-réaliste.

Le statut ontologique des propriétés expressives en tant que type particulier de propriétés esthétiques étant clarifié, il est possible d'examiner de manière précise ce en quoi consistent exactement ces propriétés. Qu'est-ce que l'expression musicale des émotions ? À quoi bon attribuer des propriétés expressives à la musique ? N'est-il pas d'ailleurs contradictoire de dire d'une œuvre musicale, un objet inanimé, non sensible, qu'elle est triste, gaie, pleine d'espoir... ? L'attribution de propriétés expressives à la musique ne serait-elle pas en fin de compte une simple manière de parler de la musique de façon non appropriée, ce qui impliquerait un traitement spécifique des propriétés expressives : à la différence des autres propriétés esthétiques, les propriétés expressives ne seraient pas réellement possédées par les œuvres musicales auxquelles on les attribue couramment. L'ensemble de ces problèmes constituera le fil directeur du chapitre suivant.

[614] Cette idée sera analysée dans la troisième partie, l'expérience musicale étant comprise comme un type deperception aspectuelle.

5. Musique et propriétés expressives

5.1 Introduction

Il est courant d'attribuer aux œuvres musicales des propriétés expressives (ou esthétiques affectives). Ainsi, comment ne pas parler du caractère expressif de *Strange Fruit*, interprété par Billie Holiday, écrit et composé par Abel Meeropol ? Cette chanson qui dénonce de manière directe et incisive les lynchages courament pratiqués dans le sud des Etats-Unis à cette époque exprime une rage sourde se développant au fur et à mesure, douloureuse à entendre, une protestation puissante d'une intensité dramatique exceptionnelle[615]. Lorsque Billie Holiday interprète cette chanson pour la première fois au Café Society en 1939, le décor est particulier : le noir complet mise à part un spot éclairant le visage de la chanteuse, le service interrompu et un piano pour seul accompagnement. Immobile, les premières syllabes de la chanson sont "assénées" lentement pour finir comme un cri déterminé et perçant. L'impact sur l'audience est tel qu'un silence pesant à la fin de la chanson s'installe pour laisser finalement place à des applaudissements nerveux et frénétiques.

L'enjeu central, si l'on prend appui sur ce cas particulier, est de savoir si les propriétés expressives appartiennent réellement à l'œuvre, ou si, à la différence des autres propriétés esthétiques, ce ne sont pas des propriétés authentiques. Autrement dit, cette œuvre qu'est *Strange Fruit* peut-elle exprimer cette rage sourde et cette protestation déterminée ? Apparemment, oui : on a plutôt tendance à répondre de manière positive à cette question. Mais n'est-ce pas plutôt seulement les paroles de la musique, ou bien le compositeur, ou encore la chanteuse qui exprime ces émotions et non l'œuvre elle-même ?

Lorsqu'on adopte un point de vue historique, on est frappé de ce que l'esthétique musicale semble avoir oscillé depuis l'antiquité entre des conceptions de la musique privilégiant l'autonomie de la musique au sens où elle serait pure, dépourvue de toute

[615] Voir annexe n°6 pour les paroles de cette chanson.

référence extérieure, et des conceptions mettant en évidence les significations extrinsèques des œuvres musicales, et notamment le rapport entre la musique et les émotions

En ce sens, selon la conception platonicienne, chaque mode (ou harmonie), en vertu de sa nature mimétique, est doué d'un *éthos*, c'est-à-dire d'un effet spécifique sur l'âme humaine. Le mode lydien (les lydiennes mixte et aigue) qui s'accommode avec la plainte, le désœuvrement, la mollesse doit être proscrit pour l'éducation des guerriers de la Cité juste : « ces harmonies là [les harmonies plaintives] sont à retrancher n'est-ce pas ? Car elles sont inutiles aux femmes honnêtes, et à plus forte raison aux hommes »[616]. Le mode ionien, propre aux fêtes et banquets doit lui aussi être exclu en tant qu'impropre à l'éducation des guerriers parce que dépourvu de caractère moral. L'harmonie phrygienne qui provoque l'enthousiasme et représente la résolution, ainsi que l'harmonie dorienne laquelle exprime la violence, la virilité sont conservées en vue de la formation des guerriers : « ces deux harmonies, la violente et la volontaire, qui imiteront avec le plus de beauté les accents des malheureux, des heureux, des sages et des braves, celles-là, laisse-les »[617]. Suit le choix adéquat des instruments (lyre, cithare, syrinx) et des rythmes : « nous ne devons pas les rechercher variés, ni formant des mesures de toute sorte, mais discerner ceux qui expriment une vie réglée et courageuse »[618].

De même, Aristote insiste sur le caractère expressif des harmonies : par exemple, il dit que « sous l'influence de la lydienne mixte, l'âme s'attriste et se resserre »[619]. Mais si certains modes s'avèrent impropres à l'éducation, ils peuvent néanmoins avoir d'autres fonctions comme la distraction : « chacun trouve du plaisir dans ce qui est conforme à sa nature ; c'est pourquoi il faut donner licence aux artistes d'user de tel genre de musique pour telle classe d'auditeurs »[620]. Ainsi, le mode lydien relâché aux modulations molles et douces convient aux enfants et personnes âgées.

À la Renaissance, l'étude des "affetti", c'est-à-dire des effets émotionnels de la musique sur l'esprit humain, constitue un axe privilégié de l'examen de la spécificité de la musique. Ainsi, « parce qu'elle est considérée comme impropre à l'expression simple des

[616] Platon, *République*, III 398b-399a.
[617] Platon, *République*, III, 399a-399d.
[618] Platon, *République*, III, 399a-399d.
[619] Aristote, *Politique*, Θ, 5.1340b.
[620] Aristote, *Politique*, Θ, 7.1342a25 et suivantes.

sentiments, la polyphonie dominante au 15ème siècle est de plus en plus critiquée au cours du 16ème siècle. On lui oppose la monodie accompagnée qui permet de mettre en valeur le contenu émotionnel de ce que véhicule la parole chantée »[621].

Enfin, les penseurs de l'époque classique et romantique mettent en évidence le pouvoir expressif spécifique de la musique : « ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin ces sons à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions »[622].

Contre cette tradition de pensée, il s'agit pour certains d'insister sur l'autonomie de la musique, c'est-à-dire l'absence de signification musicale : « la forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai fond de la musique, elle est la musique même »[623]. La musique, loin d'être un moyen pour l'expression des sentiments, n'a pas d'autre finalité qu'elle-même. De là, naît le formalisme musical, caractéristique de la musique contemporaine occidentale. Ainsi, Varèse affirme : « ma musique ne peut, je crois, exprimer autre chose qu'elle-même »[624], ou Stravinsky : « je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique »[625].

Le problème central qui occupera ce dernier chapitre, et qui prend ancrage dans ce contexte historique présenté brièvement ci-dessus, est celui de l'expression musicale des émotions. Bien que la signification d'une œuvre musicale ne consiste pas seulement (ni nécessairement) dans son contenu émotionnel, l'expression de l'émotion par une œuvre musicale constitue un cas paradigmatique par rapport au problème de la signification musicale. L'expression émotionnelle par une œuvre musicale est elle possible ? Et si oui, en quoi consiste-t-elle ? Telles sont les deux questions au cœur de ce problème.

Il s'agit donc de s'interroger sur la rationalité de la caractérisation des œuvres musicales en termes émotionnels. Certaines œuvres musicales sont décrites de manière émotionnelle. Mais est-ce que la musique peut exprimer des émotions même sans l'aide de

[621] Nattiez, « La signification musicale », p.260.
[622] Du Bos, *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, p.435-436.
[623] Hanslick, *Du beau dans la musique*, p.135.
[624] Varèse, *Écrits*, p.41.
[625] Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, p.63.

mots ? Y a-t-il un lien entre l'expression musicale des émotions et l'expression humaine des émotions ? Comment expliquer que l'on puisse attribuer une émotion à un objet non sensible ? Comme l'indique Matravers, la nature problématique du lien entre art et émotion a pour source la signification des termes émotionnels : « tous nos usages du mot remontent, sont reliés à la situation paradigme d'une manière ou d'une autre »[626]. Pour comprendre un mot, on se réfère aux cas centraux de ses usages : pour utiliser un mot, il faut le joindre à ces cas paradigmes. Mais comment savoir si notre usage des termes émotionnels pour les œuvres musicales est lié ou non aux cas centraux ? La question est double :

> A. L'application des termes émotionnels aux œuvres musicales est-elle possible ? Peut-on dire, par exemple, d'une œuvre musicale qu'elle est triste, alors que le terme "triste" s'applique communément aux êtres humains?
>
> B. Si cela est possible, alors sur quoi se fonde cette application des termes émotionnels aux œuvres musicales ? Pourquoi peut-on dire d'une œuvre musicale qu'elle est triste ? Quelle est la justification de ce jugement ? L'expression musicale d'une émotion se distingue de la description verbale, c'est-à-dire de la signification linguistique : « il n'est donc pas utile de comparer la musique aux langues naturelles à l'égard de sa signification »[627]. La musique ne satisfait pas les conditions nécessaires pour être capable d'affirmations signifiantes comme le langage. D'où la question : comment décrire correctement l'expression musicale des émotions ?

Commençons par analyser le terme "expression". Il est d'une part utilisé dans divers contextes et avec des intentions précises au cours de l'histoire de l'art, comme le montre le courant expressionniste[628] supposé désigner tout ce qui s'est fait de nouveau de 1910 à 1925. D'autre part, l'usage de ce terme c'est répandu à partir du relâchement du lien entre l'art et la représentation. Enfin, ce terme est utilisé dans le langage courant et philosophique de

[626] Matravers, *Art And Emotion*, p.5.
[627] S.Davies, *Musical Meaning And Expression*, p.48.
[628] Peichstein déclare en faveur de ce courant : « ce que peint le peintre, c'est ce qu'il regarde en ses sens les plus intimes, l'expression de son être ; tout ce qui est transitoire n'est pour lui qu'image symbolique ; il joue, lui, sa vie ; ce que l'extérieur imprime en lui, il l'exprime de l'intérieur. Il porte ses visions, ses vues intérieures et il est porté par elles » Cometti, *Art, représentation, expression*, p.51.

manières diverses[629] : l'action et l'expérience[630], la cause, la corrélation, l'effet, l'imitation, la caractérisation, la libération, l'explication, la clarification, la création, la communication, la symbolisation, l'exemplification, et le fait de présenter de manière métaphorique, telles sont les multiples acceptions de la notion d'expression. Plutôt que d'analyser de manière exhaustive chacune de ses possibilités, une sélection des quatre sens les plus importants en ce qui concerne le problème de l'expression musicale des émotions peut être établie.

→ Exprimer et s'exprimer :

L'identification courante des deux termes concoure à mettre au centre du processus artistique le créateur. Le verbe "s'exprimer" recouvre deux sens. Il signifie premièrement "communiquer", "donner son opinion". L'expression s'inscrit alors dans un processus de communication qui trouve sa condition dans un langage commun présupposé et voulu comme tel. Deuxièmement, le terme "s'exprimer" équivaut à la notion de "manifester la part intime de soi", cette manifestation ne pouvant être faite par des voies ordinaires. L'expression est alors associée à « une dimension privée, purement émotionnelle de l'expérience individuelle, à l'ineffable, soustrait à la langue commune, c'est-à-dire publique »[631]. Ainsi, l'expression musicale des émotions en tant qu'expression de soi serait soit la communication publique, soit la manifestation intime, privée des émotions du compositeur.

→ Exprimer et exciter :

L'expression musicale des émotions, au lieu d'être entendue comme expression du compositeur, de ses émotions, est réduite à l'excitation, l'éveil d'émotions chez l'auditeur. La théorie de l'excitation implique une identification entre l'émotion exprimée par l'œuvre et l'émotion induite chez le récepteur. L'attribution d'une propriété expressive spécifique à l'œuvre musicale équivaut à l'affirmation d'un effet émotionnel de l'œuvre sur l'auditeur. Ainsi, la reconnaissance du caractère expressif d'une œuvre présuppose comme condition nécessaire et suffisante la réponse sympathique de l'auditeur à l'œuvre.

[629] Shibles, *Emotion In Æsthetics*.
[630] Dewey argumente en faveur de l'idée que l'expression est action dans *L'art comme experience*.
[631] Cometti, *Art, représentation, expression*, p.53.

→ Exprimer et posséder :

Le fait pour une œuvre musicale d'exprimer des émotions consiste en la possession de propriétés expressives par l'œuvre. La possession d'une propriété expressive diffère de l'éveil d'une réaction émotionnelle chez l'auditeur ainsi que de l'extériorisation de l'émotion du compositeur. Le fait qu'une œuvre musicale possède telle et telle propriété expressive est indépendant des émotions du compositeur et/ou de l'auditeur.

→ Exprimer et symboliser :

L'expression musicale des émotions est une forme de symbolisation. C'est en tant que système symbolique que la musique peut exprimer des émotions. La théorie symbolique de l'expression musicale des émotions, compatible (et articulée le plus souvent) avec la théorie de l'expression comme possession, peut prendre trois formes : la dénotation, la représentation, l'exemplification métaphorique.

Si l'expression musicale est entendue au sens de description, la musique expressive consiste alors en un langage pourvu d'un vocabulaire déterminé assurant la correspondance un à un entre telle figure musicale et telle émotion. Il est possible d'admettre au contraire, l'idée que l'expression musicale des émotions repose sur une correspondance réglée entre les propriétés formelles de l'œuvre musicale et l'état de chose auquel elle renvoie. Selon le schéma mimétique classique de la représentation, l'audition de la structure musicale de l'œuvre doit produire un équivalent de ce que l'on entendrait si l'on considérait la chose elle-même au lieu de sa représentation : par exemple, nous jugeons telle œuvre musicale comme triste, car elle se meut lentement et de manière chancelante comme les hommes le font lorsqu'ils sont tristes. Enfin, l'expression musicale des émotions peut être considérée comme un mode d'exemplification, une exemplification métaphorique : une œuvre musicale exprime l'émotion φ en exemplifiant métaphoriquement le prédicat φ.

À la question « La musique peut-elle exprimer des émotions ? », on répond soit de manière positive, soit de manière négative. La négation de l'expression musicale des émotions peut prendre diverses formes selon les arguments proposés : on défend soit l'idée d'une impossibilité effective – la musique n'a pas la *capacité* d'exprimer au sens de posséder des émotions ni la capacité de produire un effet émotionnel sur les auditeurs –, soit l'idée d'une

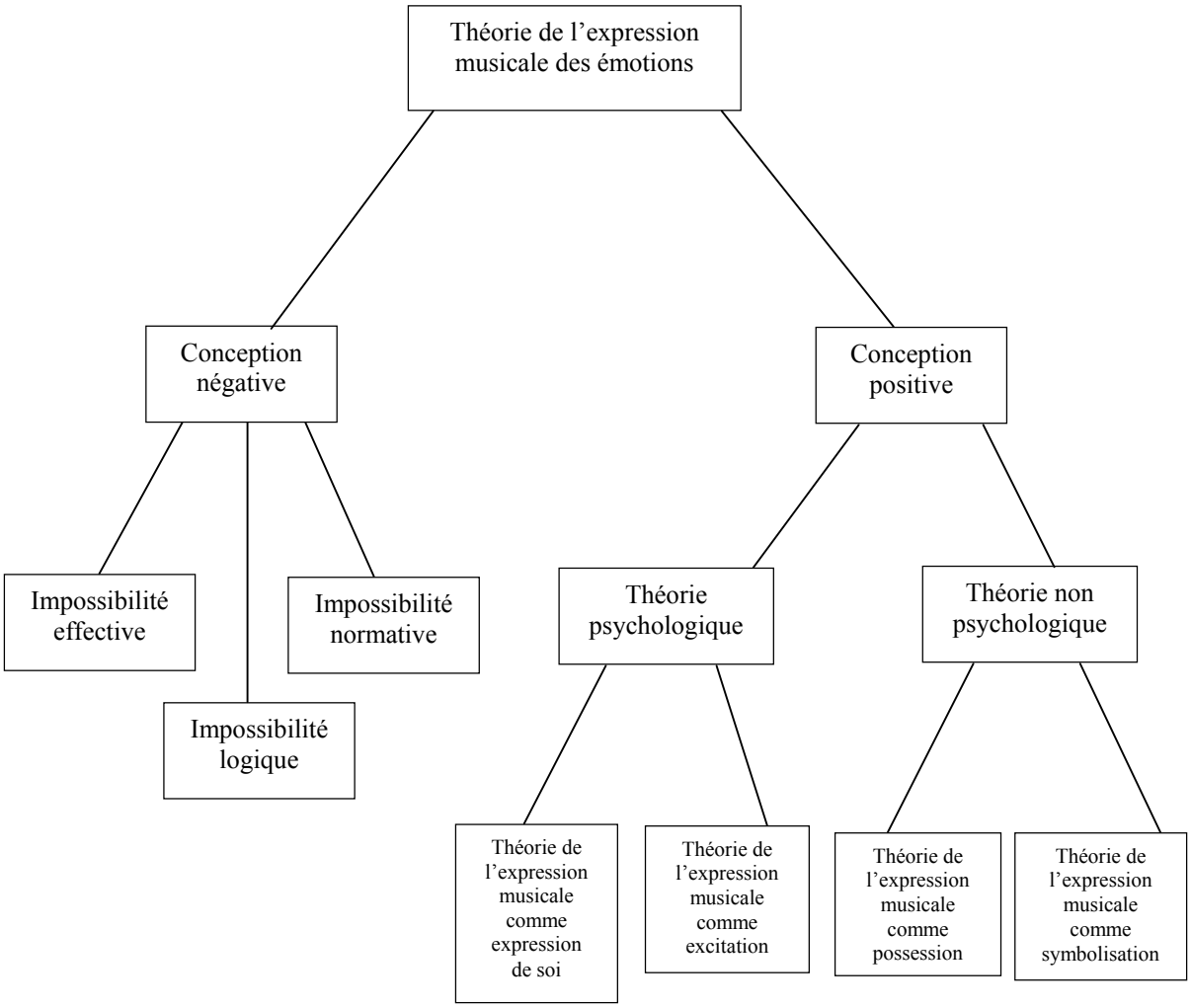
impossibilité logique – la musique ne *peut* pas posséder ni représenter des émotions –, soit l’idée d’une impossibilité de droit – la musique ne *doit* pas exprimer des émotions, ni comme expression de soi, ni comme possession, ni comme excitation.

La théorie positive de l’expression musicale des émotions recouvre elle aussi plusieurs conceptions avec pour fil directeur les significations de la notion d’expression mises en évidence ci-dessus. Elle consiste soit en une analyse psychologique de l’expression musicale – c’est de manière indirecte, par l’intermédiaire de l’auteur ou de l'auditeur, que l’on attribue aux œuvres musicales des propriétés expressives –, soit en une analyse non psychologique laquelle défend l’idée d'un rapport direct entre la musique et les émotions.

La théorie psychologique de l’expression musicale des émotions est défendue sous deux versions : soit la théorie de l’expression musicale comme expression de soi – c’est-à-dire du compositeur –, soit la théorie de l’expression musicale comme excitation émotionnelle de la part de l’auditeur. Elle privilégie l’idée selon laquelle l’attribution correcte d’émotions a uniquement pour sujet un être humain.

La théorie non psychologique de l’expression musicale, quant à elle, a pour forme pure la théorie de l’expression comme possession et pour forme mixte la théorie de l’expression comme possession et symbolisation. Elle défend l’idée d’un rapport direct entre la musique et les émotions.

Schéma H : Les théories de l'expression musicale



Il s'agira ici de soutenir une certaine version de la théorie non psychologique de l'expression musicale laquelle repose sur la conception des émotions comme dispositions mentales d'un certain type d'être (les êtres humains doués de sensibilité) ainsi que sur la thèse réaliste relationnelle des propriétés esthétiques. Rappelons brièvement les résultats des analyses précédentes. Les émotions, comprises comme capacités psychologiques d'un être humain, sont des formes de vie complètes : l'émotion est rendue intelligible par une structure complexe, dynamique et narrative à laquelle renvoie le concept émotionnel. Les termes émotionnels sont des notions à large spectre dont la signification est liée au stéréotype (caractéristiques ouvertes et non critérielles). La rationalité des émotions dépend de l'appréhension ou non d'un type de propriétés réelles du monde : les propriétés émotionnelles.

Les propriétés esthétiques attribuées aux œuvres musicales sont des propriétés réelles et extrinsèques. Elles supposent pour être identifiées une personne ayant certaines dispositions dans des conditions standard d'observation : les propriétés esthétiques ne peuvent transcender nos capacités de reconnaissance.

L'analyse critique des différentes versions de la négation de l'expression musicale constituera le point de départ de cette étude. Elle sera suivie de l'examen comparatif des théories positives psychologiques et non psychologiques de l'expression musicale des émotions. D'un point de vue méthodologique, le sens commun s'avère en cela un bon guide. La valeur d'une position sera testée en fonction de l'explication donnée à deux idées communes : 1) Nous attribuons souvent aux œuvres musicales des émotions ; 2) Cette attribution, lorsqu'elle est adéquate, permet de mieux connaître les œuvres musicales considérées.

C'est une reconception particulière de la théorie de l'expression musicale comme possession et symbolisation qui sera avancée. L'expression musicale des émotions est comprise comme exemplification métaphorique : si les émotions sont possédées littéralement par les êtres humains, elles peuvent être possédées métaphoriquement par une œuvre musicale laquelle y fait référence. L'enjeu de cette argumentation est double. D'une part, il importe de montrer que la possession métaphorique n'implique pas une thèse anti-réaliste à propos des propriétés expressives. D'autre part, il s'agit de suppléer aux défaillances d'une conception symbolique laquelle tend à faire l'impasse sur l'expérience perceptuelle : la spécificité de la thèse défendue ici repose sur la place centrale accordée à l'activité d'entendre comme, conséquence de la théorie réaliste *relationnelle* des propriétés expressives. Cela aboutit donc à une épistémologie de la musique, laquelle sera développée dans la troisième partie de cette étude.

Pour finir et afin d'éviter toute confusion, il faut préciser que le but de ce dernier chapitre, loin de proposer une définition de la musique, est d'avancer une théorie cohérente de l'expression musicale : l'expression des émotions ne constitue ni une condition nécessaire ni une condition suffisante pour être une œuvre musicale. Par contre, il est vrai que la description émotionnelle de la musique est courante. Dès lors, il s'agit simplement de s'interroger sur la rationalité de l'attribution des propriétés expressives à la plupart des œuvres musicales.

5.2. La négation de l'expression musicale des émotions

Comme nous l'avons indiqué ci-dessus, la négation de l'expression musicale des émotions peut prendre trois formes générales distinctes : l'impossibilité de fait, l'impossibilité logique et l'impossibilité de droit. Or, chacune de ces conceptions est confrontée à plusieurs objections qu'il importe de détailler afin de laisser place à une théorie positive de l'expression musicale des émotions.

5.2.1 Une impossibilité de fait

Selon cette hypothèse, l'attribution de propriétés expressives à une œuvre musicale est erronée étant donnée que la musique, à la différence des êtres doués de sensibilité, ne peut pas exprimer la tristesse, la joie, l'espoir, la rancœur, etc. Une première manière de défendre cette idée est la suivante :

(i) L'expression musicale doit être comprise au sens de possession.
(ii) Une émotion est possédée nécessairement par un être rationnel porteur d'attitudes propositionnelles.
(iii) Or, la musique qui n'est pas un être rationnel, n'est pas porteuse d'attitudes propositionnelles.
(iv) Donc, la musique n'exprime pas d'émotions.

C'est l'usage central des termes émotionnels qui guide cette conclusion négative : l'expression d'une émotion spécifique, entendue au sens littéral d'*avoir une émotion*, implique un être humain. Or, le fait qu'une œuvre musicale soit le produit d'un acte humain ne suffit pas pour qu'elle puisse exprimer des émotions.

De là, il s'ensuit d'une part, l'inutilité des descriptions des œuvres musicales en termes émotionnels : l'attribution de propriétés expressives à une œuvre musicale est soit toujours

fausse[632], soit sans contenu descriptif[633], soit réductible à une description en termes non émotionnels[634]. D'autre part, puisqu'une œuvre musicale ne peut exprimer des émotions, ce qui est ressenti par un auditeur à l'écoute de l'œuvre musicale constitue une pure distraction vis-à-vis de l'œuvre. La compréhension de la musique implique une attitude cognitive pure, la cognition étant supposée exclure toute réponse émotionnelle.

Néanmoins, cette argumentation ne suffit pas pour établir l'impossibilité de l'expression musicale des émotions. Tout d'abord, s'il est vrai que l'usage central des termes émotionnels attribue ceux-ci aux être humains, il n'en reste pas moins des usages dérivés. Il importe de distinguer entre la possession littérale et la possession métaphorique d'émotions : seul un être doué de sensibilité exprime *littéralement* des émotions, mais le monde matériel, végétal, et plus généralement non humain peut exprimer *métaphoriquement* des émotions. De plus, cette hypothèse aboutit à deux conclusions fausses : l'irréalité des propriétés expressives attribuées à une œuvre musicale, thèse qui a fait l'objet d'une analyse critique au chapitre précédent, et l'exclusion des émotions pour la compréhension de la musique laquelle repose sur une dichotomie contestable entre la sensibilité et la raison. L'opposition traditionnelle entre d'un côté les réactions émotionnelles et de l'autre, l'examen scientifique attaché seulement à la vérité, envisage de manière réductrice à la fois les émotions et la cognition.

Les émotions sont considérées comme des états mentaux privés intérieurs connectés seulement de manière causale à des phénomènes publiquement observables comme le comportement humain. À cela on peut répondre que notre vie émotive a pour cadre un langage – l'attribution d'émotions dépend de la maîtrise d'un jeu de langage propre à une communauté linguistique – et de comportements partagés – par exemple, rester silencieux si l'on ressent de la tristesse à l'écoute d'une œuvre musicale[635].

La relation cognitive est identifiée de manière abusive à l'investigation scientifique. Cette dernière implique une spécialisation extrême. Or, le terme "cognitif" en un sens trivial renvoie à l'usage des facultés de connaissance. Ainsi, les émotions peuvent jouer un rôle cognitif. Cette position est explicitée par Scheffler : le processus de connaissance implique certaines émotions, comme l'amour de la vérité et la répugnance de l'erreur. La vie

[632] Voir la théorie de l'erreur massive explicitée dans le chapitre précédent
[633] Voir la théorie non descriptive – émotivisme ou prescriptivisme – analysée dans le chapitre précédent.
[634] Voir la théorie réductrice physicaliste développée dans le chapitre précédent.
[635] Voir le premier chapitre de cette seconde partie.

émotionnelle qui a aussi une fonction sélective, « joue un rôle de direction au cours du processus d'application des fruits de l'imagination lors de la résolution de problèmes »[636]. Ainsi, l'opposition entre émotion et cognition n'est pas fondée : « l'émotion sans la cognition est aveugle (…) et la cognition sans l'émotion est vide »[637]. L'idée selon laquelle les émotions, loin d'être nécessairement un obstacle au processus de compréhension, peuvent être considérées comme un mode de connaissance des propriétés expressives a été avancée dans le premier chapitre et sera examinée dans la troisième partie.

La défense de l'idée de l'impossibilité effective de l'expression musicale des émotions peut néanmoins prendre une autre forme laquelle échappe aux objections précédentes :

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

Dans son ouvrage *A Composer's World*, Hindemith nie l'hypothèse d'un effet émotionnel de la musique sur les auditeurs : la musique n'a pas la capacité d'exprimer – au sens d'exciter – des émotions. Cette thèse se fonde sur l'opposition entre la rapidité des changements dans une composition musicale et l'inertie émotionnelle des êtres humains. « Les sentiments réels ont besoin d'un certain intervalle de temps pour se développer (…). Mais les réactions à la musique peuvent changer aussi vite que les phrases musicales ». Mais alors, comment expliquer l'application très courante de termes émotionnels aux œuvres musicales ? L'origine de cette attribution est l'évocation, à partir de phrases musicales, de souvenirs ou d'images d'émotions expérimentées par l'auditeur antérieurement. L'œuvre musicale expressive n'éveille pas d'émotions, mais réactive des "copies" d'émotions.

Deux arguments à l'encontre de cette conception peuvent être avancés. D'un côté, même si l'on admet l'hypothèse de l'inertie émotionnelle des êtres humains, la possibilité qu'une œuvre musicale considérée comme un tout ou comme constituée d'un certain nombre

[636] Scheffler, *In Praise Of Cognitive Emotions*, p.9.
[637] Scheffler, *In Praise Of Cognitive Emotions*, p.4.

de parties, éveille des émotions, n'est pas mise à mal. D'un autre côté, la réduction des réponses émotionnelles des auditeurs à de simples copies d'émotions est contredite par la possibilité de ressentir à propos d'une œuvre musicale des émotions non expérimentées antérieurement.

5.2.2 Une impossibilité logique

L'hypothèse selon laquelle la description émotionnelle d'une œuvre musicale est une contradiction logique est développée à partir de différentes argumentations.

Selon une première version soutenue notamment par les défenseurs du formalisme en musique, une œuvre musicale ne peut pas, du point de vue logique, exprimer une émotion :

(i) Le seul sens possible pour lequel la musique exprime une émotion φ est qu'elle possède une propriété expressive φ.
(ii) Or, la musique a seulement pour propriété essentielle des propriétés structurelles.
(iii) Donc, la musique ne peut pas exprimer des émotions.

Ainsi, la description émotionnelle d'une œuvre musicale s'avère inutile, car dépourvue de sens : la musique est l'objet d'une analyse purement formelle. Ainsi, l'*Étude n°11 opus 25* de Chopin implique, pour la comprendre complètement, d'analyser seulement sa structure musicale. On remarque tout d'abord l'opposition, quoique complémentaire, entre une voix mélodique et une voix virtuose composée d'un trait quasi ininterrompu de valeurs courtes. Quatre moments avec une coda se distinguent :

Tableau n°6 : Structure de l' *Étude n°11 opus 25* de Chopin

Parties	**Découpage structurel**	**Mélodie et relation entre les parties**	**Tonalité, repères harmoniques**	**mesures**
Partie A				1-22
	introduction	Thème a	Vème degré de La mineur	1-4
	Phrase 1	Thème a et thème dérivé b ; traits de doubles croches alternant ligne chromatique et motifs bâtis sur des arpèges		4-12
	Phrase 1'		Ier degré ; modulation vers Do majeur	12-22
Partie A'			Mi mineur	22-40
	Phrase 1"	Identique à 1	Ier degré qui s'ouvre sur le Vème degré	22-30
	Phrase 1'"		Ier degré ; Modulation vers Do majeur	30-40
Partie B				40-68
	Séquence 1	Thème a et traits de doubles croches en ligne diatonique	Accord de 7ème diminuée sur do #	40-44
	Séquence 2	Basée sur le thème a	V-I en La b majeur qui aboutit au Vème degré de La mineur	44-48
	Séquence 3	Combinaison des thèmes a et b	Modulations par enchainements de tierces et équivalences enharmoniques	48-52
	Transition	Conclusion de la partie B et résurgence du trait chromatique morcelé	Enchaînements de quintes	52-54
	Section cadentielle	Traits de doubles croches sur arpèges, lignes chromatiques	IIème degré qui mène à une pédale de dominante de La mineur	54-68
Partie A"				68-88
	Phrase 1	Identique à 1		68-76
	Phrase 1"			76-82
	Section cadentielle		IIème degré suivi du Vème	82-88
Coda				88-96
	Section 1	Thème à la basse	Pédale de tonique	88-92
	Section 2	Thème dans sa forme initiale doublé		92-96

L'analyse du profil général de cette œuvre ainsi que des figures mélodiques et rythmiques permettrait de saisir l'identité de cette œuvre. Il ne sert à rien de lui attribuer des propriétés esthétiques comme le fait Maecklenburg :

> « L'*Étude n°11 opus 25* est encore de la musique quoique la tempête en jaillit avec une puissance de Titan en même temps qu'un orage de Jupiter tonnant progresse avec une puissance colossale. Au dessus d'un motif de marche d'airain (...) qui nous touche comme un chant funèbre, nostalgique, plaintif, (...) s'élèvent les figurations les plus audacieuses constituées des intervalles les plus différents, (...) figurations qui font interruption avec un fracas primaire, comme la lutte fougueuse des Lapithes et des Centaures. (...) A la fin, dans l'échelle sonore qui s'échappe à la vitesse de l'éclair, le Léviathan ne se dresse-t-il pas de la profondeur du chaos ? »[638].

La seule et véritable compréhension musicale consiste à mettre en évidence la structure musicale de l'œuvre, et non à la caractériser au travers de termes inappropriés comme les termes affectifs ("funèbre", "nostalgique"...). En ce sens, cela suppose que l'œuvre musicale ait pour unique critère d'identité, un critère structurel, et par là, que le mode d'existence des œuvres musicales soit celui d'un type structurel abstrait, normatif et éternel[639].

Ainsi, la prémisse (ii) repose sur trois idées : un argument ontologique – de manière ultime, l'œuvre musicale est un type structurel et donc les propriétés expressives sont des simili-propriétés –, un argument épistémologique – à la différence des propriétés structurelles, il y a un désaccord inévitable quant à l'attribution des propriétés expressives –, un argument pratique – une même structure musicale peut être utilisée pour deux textes à la signification émotionnelle opposée. Les arguments épistémologique et ontologique ont fait l'objet d'une analyse critique dans les chapitres précédents : la stratégie réaliste non réductionniste à l'égard des propriétés esthétiques constitue l'hypothèse la plus cohérente ; la difficulté de s'accorder sur l'attribution des propriétés expressives n'implique ni son impossibilité ni l'irréalité des propriétés considérées.

Contre l'argument pratique, deux remarques peuvent être faites. D'une part, la séparation du texte et de la structure sonore est contestable : « les chansons ne sont pas un

[638] Maecklenburg, « Die klavierstüden Chopins », p.289-290.
[639] Voir dans la première partie, chapitre 1 à propos de la conception platoniste radicale.

hybride de mots et de musique. Ce sont une espèce de musique, celle qui inclut des mots »[640]. Ainsi, le texte d'une chanson ne peut être spécifié sans la référence à ces mots comme chantés, et inversement la structure sonore ne peut être spécifiée sans le texte. D'autre part, l'identité d'une structure sonore n'implique pas l'identité expressive. Une même structure sonore qui inclut soit tel texte soit tel autre, amène deux œuvres musicales différentes au contenu expressif différent lequel survient sur les propriétés subvenantes que sont la structure sonore et le texte.

L'affirmation de l'impossibilité logique de l'expression musicale peut néanmoins être soutenue par une autre argumentation qui semble échapper aux difficultés précédentes :

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

Puisque la musique n'assure pas les conditions d'identité de chaque émotion définie, il s'ensuit que le lien entre la musique et les émotions est soit arbitraire, soit accidentel. Les émotions ont un rapport extérieur, indirect et non interne avec la musique.

Hanslick constitue le défenseur paradigmatique de cette hypothèse : la musique à la différence des mots, est caractérisée par son incompétence à représenter des émotions définies[641]. Bien qu'elle puisse représenter les propriétés dynamiques des sentiments (leur force, leur manière de se développer, leur vitesse, leur intensité), celles-ci ne garantissent pas l'identité de chaque type d'émotion. De là, il s'ensuit que la caractérisation d'une œuvre musicale par des termes émotionnels est soit impropre, si leur utilisation implique une référence essentielle aux émotions, soit inutile, si elle peut être remplacée par d'autres termes rattachés à d'autres domaines assignés au même but. Une autre conséquence importante est que l'objectif de la musique (ou de certaines œuvres musicales) ne consiste pas à éveiller des

[640] Ridley, *The Philosophy Of Music*, p.86.
[641] Hanslick, *Du beau dans la musique*, p.9.

émotions, mais seulement à exprimer des idées musicales. D'ailleurs, d'autres médiums que la musique peuvent susciter des réponses émotionnelles. L'analyse de la musique comme éveil possible d'émotions ne rend pas compte de la valeur de la musique en elle-même : les termes émotionnels ne peuvent être utilisés pour caractériser la musique dans ce qu'elle a de propre. Ressentir des émotions à l'écoute d'une œuvre musicale constitue une relation pathologique vis-à-vis de l'œuvre : il n'y a pas de lien ni logique ni causal entre une œuvre musicale et l'éveil d'une émotion.

Plusieurs critiques permettent de mettre en évidence les défaillances de cette hypothèse. Tout d'abord, dans plusieurs contextes, l'objet de l'émotion exprimé musicalement est défini par les paroles d'une chanson, l'action d'un opéra, le titre d'une œuvre… De plus, l'individualisation des émotions ne dépend pas seulement du composant propositionnel. Comme nous l'avons indiqué, les émotions sont des formes de vie complexes. Leur intelligibilité dépend d'une séquence structurée d'actions, de traits de caractère, de croyances, d'évènements. Ces caractéristiques constitutives de la signification des concepts émotionnels, sont ouvertes et non critérielles : aucune n'est une condition sine qua non[642].

Ainsi, Levinson souhaite montrer que la musique peut en principe exprimer des émotions complexes comme la honte, la jalousie, la culpabilité. Par exemple, l'ouverture de telle œuvre de Mendelssohn exprime l'espoir[643]. Une œuvre musicale peut exprimer un type d'émotion – ce type comprenant l'idée d'avoir un objet –, et non une occurrence particulière de ce type d'émotion : « quand nous écoutons un passage comme expressif de α, nous imaginons que α est exprimé, mais sans imaginer de manière définie, le sujet ou l'objet impliqué par α ». Ainsi, de même qu'il n'est pas nécessaire lorsque je pense à un tigre de penser à l'ensemble de ses caractéristiques – sa distribution géographique, sa vitesse de course, son nombre chromosomique –, il n'est pas nécessaire lorsque l'on considère un passage musical comme exprimant l'espoir, d'avoir tous les composants constitutifs de l'espoir.

Enfin, il importe de distinguer le composant cognitif propositionnel d'une émotion et le composant cognitif simple d'une émotion. La cognition ne peut être réduite à l'articulation verbale. Aussi, une œuvre musicale peut représenter sans l'aide de mots, les composants

[642] Voir page 279 et suivantes.
[643] Levinson, « Hope In The hebrides », *Music, Art And Metaphysics*.

cognitifs d'une émotion. Cette idée est défendue de manière convaincante par Karl et Robinson[644]. Il est possible de distinguer trois éléments différents compris dans le contenu cognitif de l'espoir : 1) la recherche d'un état futur conçu comme plus plaisant que l'état précédent ou actuel, 2) la tentative d'atteindre cet état futur, 3) l'incertitude de l'aboutissement, c'est-à-dire de l'état futur. La *Symphonie n°10* de Chostakovitch exprime ces trois éléments comme suit : 1) anticipation de l'état futur par la présence d'un thème vivant et lumineux entouré des réminiscences d'un autre thème noir et obscur, 2) transformation des thèmes, et persistance du thème vivant et lumineux, 3) conclusion ambiguë de l'œuvre.

5.2.3 Une impossibilité de droit

Reste à examiner une dernière hypothèse en faveur de la négation de l'expression musicale des émotions : la musique ne doit pas exprimer des émotions. Cette conception s'articule autour de trois argumentations différentes et complémentaires. Considérons le premier raisonnement développé notamment par Danto[645] :

A.

(i) On entend par expression musicale des émotions, l'expression de soi, c'est-à-dire celle de l'artiste créateur et de ses émotions.

(ii) Les sentiments de l'artiste sont privés et dépourvus d'histoire.

(iii) Or, le propre de l'art – et donc de la musique – est d'avoir une histoire.

(iv) Par conséquent, la musique comme art ne doit pas exprimer des émotions.

Rendre l'art éphémère en le considérant comme apte uniquement à susciter des émotions chez l'auditeur constitue l'une des deux agressions menées par la philosophie contre l'art[646]. Aussi, la négation de l'expression d'émotion par une œuvre musicale, loin d'être un constat en tant qu'impossibilité effective – la musique n'est pas capable d'exprimer des émotions – ou une conséquence logique – la musique ne peut pas exprimer des émotions –, est davantage l'affirmation d'une exigence, d'une norme : pour ré-affranchir l'art musical et

[644] Karl & Robinson, « Shostakovitch's Tenth Symphony And The Musical Expression Of Cognitively Complex Emotions ».
[645] Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*.
[646] L'autre agression consiste à considérer l'art comme une forme aliénée de la philosophie.

lui conserver son statut, la musique ne doit pas exprimer des émotions. L'expression musicale est considérée comme un usage détourné des œuvres musicales, usage qui met en cause la nature des œuvres musicales : être une œuvre d'art.

Deux arguments en faveur de cette proposition sont donnés. En premier lieu, le mouvement artistique expressionniste abstrait est à la base de la fin de l'art[647]. En effet, si l'art est conçu comme une activité expressive et non comme représentation, alors une œuvre d'art renvoie à l'état d'esprit de son créateur. Or, chaque artiste s'exprime singulièrement et de manière privée. Tout vocabulaire devient incommensurable. Ainsi, le mouvement artistique expressif abstrait implique une vision discontinue de l'histoire de l'art : « le terme "expression" relativise l'art aux artistes individuels »[648]. L'histoire de l'art, réduite à la vie émotionnelle des artistes considérés les uns après les autres, est une série successive d'actes individuels. De là, découle la conclusion d'une impossibilité normative à l'égard de l'expression musicale des émotions : « même si c'est un fait que les artistes expriment des sentiments, cela n'est en même temps rien d'autre qu'un fait et ne saurait définir l'essence de l'art »[649].

En second lieu, la compréhension esthétique est pareille à une activité intellectuelle et se distingue de toute stimulation sensorielle : seule l'interprétation comme acte intellectuel permet d'« extraire les objets du monde réel pour les élever au monde de l'art »[650]. L'interprétation intellectuelle est constitutive de l'œuvre d'art : elle est dite transfigurative en tant qu'elle modifie des objets (par exemple, une pelle à neige) en œuvre d'art. Dès lors, la tâche de l'auditeur n'est pas de réagir émotionnellement à une œuvre musicale mais d'interpréter correctement cette œuvre.

Pourtant, cette conception est face à des problèmes importants. Tout d'abord, on peut remettre en cause l'idée que l'expression musicale des émotions – au sens restreint d'expression de soi – est un simple fait et non une exigence. Cette objection est avancée par la théorie biographique selon laquelle le caractère expressif d'une œuvre musicale qui fait la valeur de cette œuvre vient de l'expression même de l'état d'esprit du compositeur. Et même si l'on rejette les arguments de la théorie biographique – ce que je ferai dans les paragraphes

[647] Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, chap. 5.
[648] Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, p.139.
[649] Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, p.139.
[650] Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, p.63.

suivants –, cela ne signifie en aucun cas la négation de toute forme d'expression musicale des émotions : celle-ci peut être envisagée d'un point de vue non psychologique, en tant que possession et/ou symbolisation[651].

De plus, il importe de distinguer une théorie de l'expression artistique et une théorie de l'art. La première a pour tâche de clarifier ce que l'on entend lorsqu'on attribue une propriété expressive à une œuvre d'art : cette propriété est-elle dépourvue de toute réalité ? Si non en quoi consiste-t-elle : est-ce une propriété de l'œuvre d'art proprement dite ou bien une propriété dérivée – de l'artiste ou du spectateur ? La deuxième théorie vise une définition de l'art, c'est-à-dire la mise en évidence de l'essence de toute œuvre d'art. Ainsi, l'argumentation développée par Danto, atteint seulement la définition de l'art comme expression d'émotions et laisse plus ou moins intacte le projet d'une théorie de l'expression artistique.

Par ailleurs, il est possible de remettre en cause la théorie de l'émotion explicitée dans la prémisse (ii) du raisonnement. Les émotions, loin d'être définies de manière ostensive et privée, ont une dimension collective essentielle laquelle découle de *l'institution de l'esprit* : l'esprit n'est pas une substance autonome, ontologiquement indépendante de l'environnement extérieur ; c'est une disposition d'un type d'être immergé dans le monde et la société. La conception téléologique de l'esprit défendue dans le premier chapitre de cette seconde partie et qui est en rupture avec le solipsisme de l'approche traditionnelle de l'esprit, permet de reconcevoir les émotions : l'intériorité de la vie émotionnelle est publique.

Enfin, la condamnation des réponses émotionnelles des auditeurs considérés comme des états pathologiques inappropriés, vient d'une dichotomie erronée entre la sensibilité et la raison ainsi que d'une réduction abusive de l'activité intellectuelle à un processus non émotif.

Cette analyse critique est-elle suffisante pour mettre à mal l'idée d'une impossibilité de droit de l'expression musicale des émotions ? Vraisemblablement, non. Deux autres arguments sont en effet avancés :

[651] Cette idée sera développée par la suite.

B.

(i) On entend par expression musicale des émotions, l'excitation chez au moins un auditeur de sentiments.

(ii) Or, le propre de l'art (et de la musique) est d'être appréhendé par une attitude désintéressée, opposée à toute réponse émotionnelle.

(iii) Donc, la musique ne doit pas exprimer – au sens d'exciter – des émotions.

C.

(i) On entend par expression musicale des émotions, la symbolisation de sentiments.

(ii) Or, le propre de l'art (et de la musique) est d'être dépourvu de contenu (ou signification) extérieur.

(iii) Donc, la musique ne doit pas exprimer – au sens de symboliser – des émotions.

Ce double raisonnement est explicité par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*. En premier lieu, il existe une attitude esthétique spécifique qui détient des caractéristiques spécifiques, irréductibles et distinctes de l'attitude affective, cognitive ou morale. La conduite esthétique en tant que plaisir subjectif non objectivable mais universalisable s'oppose à toute autre réponse émotionnelle. Ce plaisir, à la différence des émotions, a pour qualité essentielle d'être désintéressé : l'attitude esthétique met hors circuit toute référence à l'objet. Désintéressé, le sujet esthétique libre – non contraint ni par la raison, ni par l'entendement, ni par les sens – goûte, contemple le libre jeu harmonieux de ses facultés. Le plaisir esthétique, irréductible et distinct de toute émotion, est défini comme un état mental non intentionnel : le Beau nous entraîne loin de toute inclination empirique ; il est l'objet d'une satisfaction désintéressée et universelle.

La relation esthétique en tant que non personnelle donne lieu à un jugement dont la validité est universelle. Ce que le sujet juge beau est supposé être jugé beau par tous les autres sujets, alors que les autres sensations et émotions privées et incommunicables ne sauraient exiger l'acquiescement universel. Cette prétention à l'universalité du jugement esthétique ne s'appuie pas sur une démonstration conceptuelle de la beauté de l'objet considéré : l'assentiment universel non objectif est seulement exigé en tant qu'Idée régulatrice.

L'universalité prétendue du jugement de goût n'est pas donc fondée sur des comparaisons objectives et empiriques : c'est une universalité subjective.

En second lieu, la contemplation esthétique d'une œuvre d'art consiste en la reconnaissance d'une finalité du point de vue de la forme sans représentation d'une fin déterminée : l'œuvre d'art, détachée des exigences de l'objectivité, signifie sans pouvoir être subsumée sous un concept de ce qu'elle est. Ainsi, tout jugement de goût qui déclare beau un objet sous la condition d'un concept déterminé (celui de l'expression parfait de l'espoir par exemple) est impur car il possède un concept de ce que l'objet doit être. L'appréhension d'une œuvre musicale, loin d'être un processus cognitif explicitant les propriétés subvenantes et survenantes de l'œuvre, consiste simplement en un sentiment d'une forme finale non déterminée laquelle symbolise le jeu libre des facultés humaines. Le jugement esthétique réfléchissant est infra-conceptuel :

> « Le jugement de goût est esthétique. Pour distinguer si une chose est belle ou non, nous ne rapportons pas la représentation à l'objet au moyen de l'entendement en vue d'une connaissance, mais au sujet et au sentiment de plaisir ou de peine, au moyen de l'imagination. Le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance ; par conséquent, il n'est pas logique mais esthétique ; "esthétique" signifie : ce dont le principe déterminant ne peut être que subjectif »[652].

Le jugement esthétique ne porte pas sur le rapport entre la représentation et son objet mais uniquement sur la relation entre la représentation et nos facultés. Ce jugement ne contient donc aucune affirmation sur les propriétés objectives de l'objet. Ainsi, lorsque nous disons d'un objet qu'il est beau, nous n'apprenons rien au sujet de la nature de l'objet : nous exprimons uniquement le rapport de l'objet à notre sentiment de plaisir pur.

De l'idée selon laquelle l'art (et la musique) ne doit pas exprimer – au sens d'exciter et de symboliser – des émotions, découle deux conséquences importantes. D'une part, les émotions ressenties distinctes du plaisir pur, sont condamnables en tant qu'obstacles au jugement de goût. D'autre part, la description émotionnelle d'une œuvre musicale est inappropriée. La seule description correcte d'une œuvre consiste en l'alternative : X est beau,

[652] Kant, *Critique de la faculté de juger*, §1.

X n'est pas beau. Or, l'inconsistance de ces deux implications révèle plus profondément le caractère incohérent du raisonnement B et C.

Deux des remarques faites à propos du raisonnement A s'appliquent également : la distinction entre théorie de l'expression et définition de l'art ainsi que la critique de la conception des émotions comme états mentaux privés. En outre, plusieurs objections spécifiques peuvent être explicitées à l'encontre de l'argumentation kantienne. En effet, il semble impossible de maintenir le caractère non conceptuel du jugement de goût. La thèse selon laquelle le jugement esthétique aurait pour seul fondement un sentiment de plaisir pur ne résiste pas à l'analyse de Walton[653] : une œuvre d'art ne peut être comprise et jugée indépendamment des catégories génériques et historiques qui en déterminent le sens et la qualité. « La tendance des critiques à prendre en compte l'histoire des œuvres lorsqu'ils justifient leurs jugements esthétiques les concernant est remarquablement établie. (…) Je soutiens que des faits concernant l'origine des œuvres jouent un rôle essentiel dans la critique et que les jugements esthétiques reposent sur eux d'une manière absolument fondamentale »[654]. Aussi, pour attribuer de façon pertinente la propriété de beauté à une œuvre, il faut la juger non dans l'absolu mais en fonction de l'horizon catégoriel, des conventions ou des institutions artistiques auxquels elle se rattache.

De plus, la conviction que le jugement esthétique n'est pas un jugement sur un objet repose sur un présupposé étonnant : l'existence d'une propriété, la beauté, dont l'attribution n'aurait rien à voir avec l'objet auquel on l'attribue. À l'inverse, l'objectivisme constitue une manière d'échapper à cette proposition incohérente : la valeur esthétique d'une œuvre est une propriété objective dont on peut rendre raison en alléguant certaines propriétés subvenantes et survenantes de l'objet considéré. Ainsi, l'idée de désintérêt à l'égard de l'objet doit être remise en cause si l'on veut sauver la possibilité d'accords et aussi de désaccords esthétiques.

En conclusion, la négation de l'expression musicale des émotions sous ses trois formes distinctes conteste les descriptions émotionnelles de la musique : elles sont dénuées de sens, inutiles ou stériles d'où la nécessité de les éliminer ou encore de les remplacer dans toute interprétation musicale. Or, l'échec de ces conceptions qui font face à de nombreuses objections, révèle la nécessité d'établir une théorie positive de l'expression musicale des

[653] Walton, « Catégories de l'art ».
[654] Walton, « Catégories de l'art », p.87.

émotions : les descriptions émotionnelles des œuvres musicales ne sont ni contradictoires ni inappropriées ; elles ont un contenu informatif essentiel au sens où elles nous apprennent quelque chose des œuvres considérées et de leur identité. En effet, les œuvres musicales, comme je l'ai montré dans la première partie, ont un critère d'identité complexe qui implique la mise en évidence des propriétés sémantiques de l'œuvre, et notamment de ses propriétés expressives si elle en possède. Mais qu'entend-on par expression musicale des émotions ? Que signifie et qu'est-ce qui justifie l'attribution d'un prédicat émotionnel à une œuvre musicale ?

5.3 L'expression musicale des émotions

La conception positive de l'expression des émotions par une œuvre musicale prend des formes différentes selon la conception de l'expression soutenue.

1. La thèse de l'expression musicale comme expression de soi : la proposition « Cette œuvre musicale exprime la joie » signifie « Cette œuvre musicale est l'expression de la joie du compositeur ».

2. La thèse de l'expression musicale comme excitation : la proposition « Cette œuvre musicale exprime la joie » signifie « Cette œuvre musicale est la cause de la joie provoquée chez un auditeur ».

3. La thèse de l'expression musicale comme possession : la proposition « Cette œuvre musicale exprime la joie » signifie « Cette œuvre musicale possède la joie comme propriété expressive ».

4. La thèse de l'expression musicale comme symbolisation : la proposition « Cette œuvre musicale exprime la joie » signifie « Cette œuvre musicale symbolise la joie ».

Il s'agira ici de mettre en évidence les insuffisances des trois premières théories en faveur de la quatrième. Le but de ce chapitre est de constituer une théorie de l'expression musicale en accord d'une part avec la conception réaliste relationnelle des propriétés expressives, et d'autre part, avec la conception dispositionaliste des émotions. C'est une version de la théorie non psychologique qui sera avancée : si les émotions sont possédées littéralement par les êtres humains, elles peuvent être possédées métaphoriquement par une œuvre musicale laquelle y fait référence. Autrement dit, l'expression musicale des émotions sera analysée comme une forme spécifique de symbole : l'exemplification métaphorique.

5.3.1 L'expression musicale des émotions comme expression de soi

La forme la plus courante de l'explication de l'expression musicale (et artistique) est la théorie dite biographique : ce que l'œuvre musicale exprime c'est ce que ressent l'artiste lors de la composition de l'œuvre. L'œuvre musicale a pour fonction d'être un médium : elle permet de transmettre, de communiquer, de rendre publique la vie émotionnelle du compositeur, largement considérée comme privée et inaccessible autrement. La musique expressive sert de moyen en vue d'une fin : l'expression de soi. Ainsi, la description émotionnelle d'une œuvre musicale, loin d'être dépourvue de sens, toujours fausse ou inutile, constitue la meilleure compréhension de l'œuvre : puisque la fonction de l'œuvre musicale est d'être un médium pour l'expression des émotions du compositeur, alors seule la mise en évidence des émotions exprimées par le compositeur à travers l'œuvre s'avère importante. Et les émotions ressenties par l'auditeur sont un moyen possible pour appréhender le caractère expressif de l'œuvre.

La théorie biographique a donc le mérite de rendre compte d'une part, du lien essentiel entre le compositeur et l'œuvre, d'autre part, de la signification du discours ordinaire à propos des œuvres musicales – attribution de propriétés expressives –, et enfin, du rôle joué par les réponses émotionnelles des auditeurs. Elle repose sur un principe général : les termes émotionnels sont appliqués aux êtres sensibles. Ainsi, une œuvre musicale en tant que production humaine, peut exprimer des émotions seulement de manière dérivée, indirecte, via le compositeur.

Cette théorie psychologique de l'expression musicale comme expression de soi est explicitée par Collingwood dans *The Principles Of Art*. Une œuvre musicale, loin d'être une entité physique, existe entièrement dans l'esprit de l'artiste en tant que création de l'imagination. La création artistique se distingue de la fabrication : la création repose sur l'élaboration d'une œuvre d'art, alors que la fabrication impose un plan sur une matière première. L'art proprement dit consiste en l'expression de l'émotion, et pas l'excitation émotionnelle ou la description de l'émotion : l'expression individualise[655]. L'émotion esthétique exprimée ne préexiste pas à son expression. Le statut particulier de l'artiste repose sur sa capacité d'exprimer ce que tout le monde ressent.

L'expression de l'émotion se distingue de la monstration des symptômes de cette émotion : une personne qui exprime quelque chose devient par là consciente de ce qu'elle a exprimé, et permet aux autres de devenir conscients de cela par eux-mêmes et en eux-mêmes. L'artiste exprime son émotion avec une absolue clarté et précision : l'émotion brute au niveau psychique est traduite en une émotion idéalisée, c'est-à-dire une émotion esthétique[656]. L'activité artistique imaginative exprime une émotion que l'artiste en l'exprimant découvre lui-même avoir ressenti indépendamment de son expression, et exprime une émotion que l'artiste ressent seulement complètement dans la mesure où il l'exprime : il en devient conscient. Ainsi, l'art propre est une connaissance de l'individuel, de sa propre émotion, de soi[657].

Néanmoins, le fait que des compositeurs tristes tendent à composer de la musique triste ou que des compositeurs heureux tendent à composer de la musique heureuse n'implique pas que l'œuvre musicale soit l'expression de leur tristesse ou de leur bonheur. Il est en outre possible que l'artiste échoue à exprimer ses émotions dans l'œuvre, d'où une non coïncidence entre l'émotion ressentie par le compositeur et le contenu expressif de l'œuvre. De cette possibilité découle la nécessité de distinguer les propriétés expressives de l'œuvre musicale considérée, de la vie émotionnelle du compositeur. Cette critique n'est pas en contradiction avec l'affirmation de l'identité intentionnelle de l'œuvre : les intentions du compositeur impliqué – c'est-à-dire construit – doivent être prises en compte[658]. Reste à

[655] Collingwood, *The Principles Of Art*, p.112.
[656] Collingwood, *The Principles Of Art*, p.274.
[657] Collingwood, *The Principles Of Art*, p.289-291.
[658] Voir le chapitre 2 de la première partie ainsi que le chapitre 4 de la troisième partie.

élucider ce que l'on entend exactement par interprétation intentionnelle de l'œuvre s'il ne s'agit pas d'établir la biographie de l'artiste créateur[659].

Par ailleurs, si l'expression musicale est entendue au sens d'expression de soi, alors la propriété expressive est un attribut de l'artiste et non de l'œuvre. Or, la mise en évidence de propriétés expressives constitue une manière de comprendre l'œuvre. Ainsi, pour rendre compte de cet apport cognitif de la description émotionnelle, il importe de considérer les propriétés expressives comme propriétés de l'œuvre.

Enfin, cette conception repose sur un présupposé erroné : le caractère privé des émotions lesquelles peuvent être rendues publiques de manière plus ou moins adéquate. De là, découle une conséquence épistémologique intenable : l'œuvre musicale est un pont permettant la communication entre le compositeur et l'auditeur, communication qui n'est jamais garantie mais au contraire difficile, du fait de l'incommensurabilité du vocabulaire émotionnel entre les deux "acteurs".

Une version de la théorie psychologique de l'expression musicale comme expression de soi explicitée par Croce tente d'échapper à ces objections. Certaines formes d'expression émotionnelle sont récusées au profit d'une seule. La musique (et l'art en général) exprime de façon spécifique des émotions elles aussi spécifiques. L'expression artistique ne consiste ni dans la simple manifestation du sentir ni dans la remise en forme conceptuelle du sentir : l'expression est intuition[660].

L'intuition, loin d'être un effet produit par une impression, ou une acquisition mystique de vérités transcendantes, est une connaissance immédiate active de l'individuel par la fantaisie, productrice d'images. Elle se distingue de la connaissance logique de l'universel par l'intellect, producteur de concepts[661]. L'expression-intuition consiste en la transformation d'impressions en des images unifiées par une imagination active : « l'intuition est l'unité indifférenciée de la perception du réel et de la simple image du possible ». De là, il s'ensuit que « l'art ne reproduit rien qui existe mais produit toujours quelque chose de nouveau »[662].

[659] Cela fera l'objet d'un examen précis au chapitre 4 de la troisième partie.
[660] Croce, *Aesthetica In Nuce*, p.46.
[661] Croce, *L'esthétique comme science de l'expression*, p.1.
[662] Croce, « L'art comme création et la création comme faire », p.88.

L'intuition a pour contenu le sentiment. Or, le terme "sentiment" recouvre deux réalités différentes irréductibles l'une à l'autre : une réalité vécue empiriquement – le sentiment vécu – et une réalité créée esthétiquement – le sentiment poétique. L'art n'exprime pas le sentiment dans son immédiateté. L'attribution de la propriété expressive "être plaintive" à une œuvre musicale ne consiste donc pas en l'attribution du sentiment de plainte expérimenté par les êtres humains. L'art a pour spécificité de donner forme au sentiment en introduisant lien et ordre par un acte de synthèse contemplative : il dépasse l'agitation émotionnelle empirique par la création d'une image dans laquelle l'émotion reçoit mesure et rythme [663]. Le sentiment ne fait qu'un avec la forme et par là, atteint son expression universelle : « donner au contenu sentimental la forme artistique, c'est lui donner l'empreinte de la totalité (…) et dans ce sens universalité et forme artistique ne sont pas deux choses mais une seule »[664]. Une forme est nécessairement expressive : « le sentiment sans l'image est aveugle, l'image sans le sentiment est vide »[665].

Le rôle du spectateur est de comprendre le sentiment – ou "motif lyrique" – lequel n'est pas celui de l'artiste en tant qu'homme, mais celui exprimé dans l'œuvre d'art. Il s'agit de retracer le processus créateur et de remonter au sentiment motif. La théorie de Croce se distingue par là de la théorie biographique selon laquelle une œuvre musicale exprime une émotion parce que l'artiste y a déposé la sienne.

Néanmoins, malgré sa spécificité, la théorie psychologique de l'expression comme intuition présente trois grandes insuffisances. Tout d'abord, une distinction est établie entre le sentiment vécu et le sentiment contemplé, poétique. Mais rien n'explique en quoi tous deux peuvent être nommés "sentiment". Or, ce qui pose problème, c'est justement l'application des termes émotionnels à la fois aux êtres sensibles et aux objets non sensibles que sont les œuvres musicales. De plus, cette théorie de l'expression repose sur l'identification de l'expression à l'intuition. Néanmoins, il est possible de remettre en cause cette forme de connaissance prélogique qu'est l'intuition à partir de la reconception de l'esprit proposée au début de cette deuxième partie. Enfin, si le rôle de l'auditeur-interprète consiste à retracer le processus créateur, alors ce qui importe c'est la répétition émotionnelle de l'expérience originale faite par le compositeur. Or, la compréhension d'une œuvre musicale, loin d'être un

[663] Croce, « L'esthétique de Frédéric Schleiermacher ».
[664] Croce, *L'esthétique comme science de l'expression*, p.168.
[665] Croce, *L'esthétique comme science de l'expression*, p.46.

processus psychologique de réeffectuation, est une sorte de perception cognitive et affective[666].

5.3.2 L'expression musicale des émotions comme excitation

Une manière de sauver la théorie psychologique de l'expression musicale tout en évitant les difficultés précédentes, est de relier la musique et les émotions via l'auditeur : une œuvre musicale exprime l'émotion φ si et seulement si un auditeur approprié situé dans des conditions standards d'observation ressent à l'écoute de l'œuvre l'émotion φ ou toute autre émotion correspondante[667]. Cette conception psychologique de l'expression musicale entendue au sens d'excitation émotionnelle admet comme l'hypothèse précédente le principe suivant : les termes émotionnels sont appliqués aux êtres humains doués de sensibilité. Mais à la différence de la théorie de l'expression de soi, les émotions considérées comme pertinentes pour la détermination du caractère expressif de l'œuvre musicale ne sont pas celles du compositeur mais celles de l'auditeur. Un déplacement de perspective du créateur au spectateur est donc opéré : la musique est expressive en vertu des sentiments qu'elle éveille chez un auditeur approprié. Les jugements expressifs ont dès lors pour condition de possibilité l'expérience de l'œuvre comme expressive : l'expression ne peut pas être entendue comme propriété d'une œuvre descriptible indépendante de toute référence à la réponse émotionnelle d'un individu à cette œuvre.

La fonction principale d'une œuvre musicale expressive est de susciter, d'éveiller certaines émotions appropriées chez l'auditeur placé dans des conditions adéquates pour entendre l'œuvre. Par conséquent, la description émotionnelle d'une œuvre musicale a un apport cognitif essentiel. Elle est soumise à des critères de correction : comme je l'ai déjà dit, une œuvre musicale exprime l'émotion φ si et seulement si un auditeur approprié situé dans des conditions standard d'observation ressent à l'écoute de l'œuvre l'émotion φ. C'est la réponse sympathique de l'auditeur approprié qui détermine l'attribution d'une propriété expressive à une œuvre musicale.

[666] Cette idée sera développée dans la troisième partie.
[667] Une version naïve de cette thèse n'implique aucune considération à l'égard des circonstances d'observation.

Cette thèse est soutenue de manière exemplaire par Matravers[668]. Le statut des jugements expressifs est problématique : un terme émotionnel lequel est un mot familier, est utilisé dans un contexte particulier en dehors de ses conditions habituelles de vérité. Or, il est nécessaire de distinguer la description d'une œuvre musicale comme exprimant une certaine émotion (la tristesse par exemple), et la description figurative d'une œuvre. Pour cela, il importe de comprendre ce que l'on entend lorsque l'on dit de manière non figurative que cette œuvre musicale exprime la tristesse et par là, d'analyser la manière dont les termes émotionnels sont utilisés habituellement.

Un trait important se dégage : de manière exemplaire, ce sont les personnes qui expriment des émotions. D'où la question : quelles sont les ressemblances, points communs entre l'expression humaine d'une émotion et l'expression musicale d'une émotion ? Notre réaction à l'égard de la musique expressive est analogue à notre réaction à l'égard de personnes expressives. Il existe une similarité entre les réponses émotionnelles provoquées par les œuvres musicales et celles suscitées par une personne émue. Cette similarité permet de préserver l'unité des termes émotionnels.

Considérons par exemple notre réaction à l'égard d'une personne attristée : je suis triste par sympathie avec cette personne et je crois par là que cette personne éprouve de la tristesse. La réaction émotionnelle n'implique pourtant pas l'identité des émotions ressenties par les deux personnes : il est possible d'avoir pitié de quelqu'un qui est triste. La réponse sympathique ne suppose pas non plus l'identité de l'objet propositionnel de l'émotion : A est triste que son chat soit perdu ; B est triste que A soit attristé par la perte de son chat. Néanmoins, « il reste que la réaction appropriée à l'expression d'une émotion est elle-même une émotion »[669].

De même, l'application d'un terme émotionnel à une œuvre musicale est fondée sur le fait que cette œuvre réveille des sentiments similaires à ceux que nous pourrions ressentir si on était confronté à une personne exprimant cette émotion. Aussi, « l'art est expressif parce qu'il éveille des sentiments caractéristiques de nos réactions par rapport aux personnes qui expriment des émotions »[670]. L'éveil d'un sentiment particulier chez l'auditeur cause la

[668] Matravers, *Art And Emotion*.
[669] Matravers, *Art And Emotion*, p.28.
[670] Matravers, *Art And Emotion*, p.98.

croyance que l'œuvre musicale exprime telle émotion. Les jugements expressifs sont donc à la fois causés et justifiés par l'effet expressif des œuvres musicales sur les sentiments de l'observateur.

Ainsi, une réponse purement cognitive – la formation de la croyance qu'une œuvre musicale x exprime l'émotion φ – est inappropriée face à une œuvre musicale expressive. De là, il s'ensuit qu'« une œuvre musicale exprime une émotion e si elle est la cause chez l'auditeur de l'expérience d'un sentiment α, quand α est le sentiment composant l'émotion qu'il serait appropriée de ressentir (dans le cas central) à l'égard d'une personne exprimant e. Donc la musique exprimant la tristesse sera la cause chez l'auditeur d'un sentiment de tristesse et ce sentiment causera la croyance que l'œuvre musicale exprime la tristesse »[671]. Etant donné que toute émotion a un composant cognitif et que l'état éveillé par une œuvre musicale ne comprend pas de composant cognitif, ce qui est expérimenté à l'écoute d'une œuvre musicale n'est pas à proprement parler une émotion, mais un sentiment. Ce sentiment éveillé, composant affectif de l'émotion caractérisant la réaction à l'expression humaine de e, cause la croyance que l'œuvre musicale exprime e.

L'expérience d'un sentiment par rapport à une œuvre musicale n'est cependant pas une expérience passive[672]. L'éveil des sentiments chez l'auditeur vient de l'attention portée aux sons : « l'expérience de la musique expressive est l'expérience d'une structure organisée de sons et de sentiments correspondants éveillés par celle-ci »[673]. Les propriétés expressives d'une œuvre sont dispositionelles car on ne peut les décrire indépendamment de leurs effets.

L'analyse de l'expression artistique peut dès lors être comparée à celle des couleurs : de même que le fait de percevoir une balle de cricket cause une sensation visuelle particulière, laquelle cause la croyance que la balle est rouge, le fait d'écouter une œuvre musicale cause un sentiment particulier, lequel cause la croyance que l'œuvre musicale est triste. Les jugements expressifs, tout comme les jugements de couleur, impliquent un état mental non cognitif causé par une perception, et qui cause lui-même la croyance exprimée dans le jugement. La caractéristique d'être rouge et celle d'être triste sont des propriétés dispositionelles particulières : un objet est rouge s'il a une propriété primaire qui le dispose à

[671] Matravers, *Art And Emotion*, p. 149.
[672] Matravers, *Art And Emotion*, p.172.
[673] Matravers, *Art And Emotion*, p.177.

causer un certain type d'expérience visuelle ; une œuvre musicale est triste si elle a une propriété primaire qui la dispose à causer un certain type d'expérience émotionnelle.

La connaissance de ces propriétés basiques qui sont la cause de nos sentiments, consiste en une investigation empirique à chaque fois réitérée. En effet, les lois de l'expression qui lient un groupe de propriétés basiques et un effet expressif, diffèrent pour chaque œuvre d'art, du fait que chaque œuvre d'art possède un groupe différent de propriétés basiques. Par conséquent, « toute œuvre d'art différente instancie des lois de l'expression différentes »[674].

La théorie de l'excitation est donc une théorie causale : ce qui justifie un jugement expressif de type « Cette œuvre musicale exprime la tristesse » est aussi ce qui cause ce jugement, c'est-à-dire l'expérience d'un sentiment non cognitif, composant affectif caractéristique d'une émotion e. Cette théorie est articulée autour de trois propositions :

1. Une œuvre musicale est triste en vertu de l'excitation de la tristesse chez l'auditeur.
2. La tristesse est excitée chez l'auditeur du fait d'une (ou de plusieurs) propriété(s) de base de l'œuvre musicale.
3. Cette émotion appropriée ressentie par l'auditeur cause la croyance que l'œuvre musicale est expressive.

Cette thèse a l'avantage de mettre l'accent sur les conditions de réception de l'œuvre musicale et notamment sur le rôle essentiel des réponses émotionnelles des auditeurs. Elle permet aussi de mettre en évidence le statut relationnel des propriétés expressives. Néanmoins, une distinction est nécessaire entre le statut ontologique des propriétés expressives et leur statut épistémologique. C'est une chose de dire que les émotions jouent un rôle crucial pour l'appréhension des propriétés expressives d'une œuvre, et c'en est une autre d'affirmer que l'expressivité d'une œuvre musicale est réductible à, c'est-à-dire s'explique par les sentiments de l'auditeur. Cette confusion repose sur plusieurs défaillances internes à l'hypothèse de l'expression musicale comme excitation émotionnelle.

[674] Matravers, *Art And Emotion*, p.213.

Tout d'abord, cette position repose sur une conception problématique du lien entre sentiment et croyance. En effet, c'est le sentiment qui est supposé être la cause que telle œuvre musicale a la propriété P. Or, il semble plus cohérent de dire à l'inverse, que telle œuvre d'art a la propriété expressive PE, laquelle suppose pour être appréhendée une expérience émotionnelle. Le dilemme entre ces deux alternatives est posé par Platon dans l'*Euthyphron* – X est-il aimable parce que je l'aime, ou est-ce que j'aime X parce qu'il est aimable ? La position subjectiviste appliquée à l'expression musicale des émotions affirme que X est triste parce que je suis triste. La position non subjectiviste affirme que je suis triste parce que X a la propriété d'être triste[675].

Selon Matravers, sa thèse n'aboutit pas à une théorie subjectiviste des propriétés bien qu'elle repose sur l'idée que ce qui est central, c'est l'expérience subjective d'une émotion. Or, on ne voit pas comment sa conception échappe à la confusion entre l'objet de l'expérience et l'expérience de l'objet[676]. D'ailleurs, l'objection selon laquelle plusieurs choses (par exemple, la drogue) peuvent éveiller des sentiments sans être expressifs, résiste aux arguments de Matravers : pourquoi admettre d'un côté que l'expérience d'un sentiment e causée par une œuvre musicale fait que l'on croit que l'œuvre musicale exprime e, et que d'un autre côté, l'expérience d'un sentiment e causée par une drogue fait que l'on ne croit pas que la drogue exprime e ?

De plus, la théorie de l'excitation est une théorie causale qui assimile la justification des jugements expressifs et la cause des jugements expressifs. Cette théorie est un cas particulier du problème plus général des causes et des raisons. Or, il est possible de remettre en cause cette assimilation en adoptant une théorie structurale et non causale de l'action humaine en général[677]. Le lien entre la raison et le jugement expressif n'est pas un lien causal, lequel suppose toujours une séparation possible de la cause et de l'effet, mais une relation logique. Ainsi, « la sorte d'explication que l'on recherche lorsqu'on reste perplexe devant une impression esthétique n'est pas une explication causale, n'est pas une explication corroborée par l'expérience ou par la statistique des manières que l'homme a d'agir »[678]. Ce qui fait

[675] Voir le chapitre précédent pour une analyse critique de la conception subjectiviste.
[676] Cette confusion est analysée par Moore dans sa « Critique de l'idéalisme », où il montre que la sensation de bleu n'est pas analogue à la fleur bleue : la sensation de bleu est un cas de connaissance de quelque chose dont on se rend compte et non une relation de qualité à un objet.
[677] Cette distinction est établie par Descombes dans son article « Action ».
[678] Wittgenstein, *Leçons et conversations*, p.51.

qu'une expérience émotionnelle est rationnelle, c'est qu'elle entre dans un réseau de raisons articulées et justificatrices[679].

Enfin, la définition de l'expression musicale des émotions comme excitation suppose que l'individuation des émotions peut être faite à l'aide du seul composant affectif qu'est le sentiment. Mais y a-t-il un sentiment caractéristique pour chaque émotion ? L'analyse des émotions effectuée au premier chapitre de cette deuxième partie montre au contraire que la spécificité d'une émotion est comprise au travers de scénarios paradigmes mettant en évidence les objets caractéristiques de l'émotion-type, un ensemble de réponses caractéristiques, une structure narrative. Loin de pouvoir être réduites à des tonalités affectives, les émotions sont des dispositions mentales complexes de certains types d'être.

5.3.3 L'expression musicale comme possession

Le point commun entre les deux théories positives précédentes est qu'elles adoptent le principe suivant : les termes émotionnels sont attribuées de manière directe seulement aux êtres doués de sensibilité. Ainsi, afin de conserver la signification du vocabulaire émotionnel, les émotions qui qualifient apparemment une œuvre musicale – objet non sensible – sont en fait les émotions d'une personne : le compositeur ou l'auditeur. C'est de manière indirecte via l'artiste ou l'observateur qu'une œuvre musicale exprime l'espoir, la joie… Or, la question qui se pose est justement la possibilité d'attribuer des émotions aux êtres sensibles *et* aux objets non sensibles. Les deux théories psychologiques de l'expression musicale esquivent dès lors le problème sans vraiment s'y confronter.

La thèse prépondérante qui tente véritablement de répondre à ce problème est celle de l'expression musicale des émotions comprise comme possession. Attribuer correctement une émotion à une œuvre musicale consiste à mettre en évidence une propriété expressive possédée par l'œuvre musicale. La possession d'une propriété expressive pour un objet non sensible ou pour un être sensible diffèrent : lorsqu'un être sensible exprime une émotion φ, il ressent φ ; un objet non sensible peut exprimer φ mais ne ressent pas φ. Il n'y a pas d'unité de sens pour le verbe "exprimer". Ce terme recouvre deux cas : la possession d'une propriété

[679] Voir page 286 et suivantes.

expressive par un être doué de sensibilité, ou la possession d'une propriété expressive par un objet non sensible. Ainsi, à la différence d'un être humain, une œuvre musicale peut exprimer une émotion mais ne l'éprouve pas. Par conséquent, la théorie de l'expression musicale comme possession met en évidence le caractère essentiel de la description émotionnelle d'une œuvre musicale expressive. Elle a aussi le mérite d'insister sur la réalité des propriétés expressives lesquelles ne dépendent pas ontologiquement ni du compositeur ni de l'auditeur.

Cette conception est défendue de manière paradigmatique par Kivy dans *The Corded Shell*. Les descriptions émotionnelles de la musique – qui se distinguent des descriptions biographiques, autobiographiques et techniques – posent deux problèmes :

> A. Le problème de la réalité des propriétés expressives[680] : comment est-il possible que des prédicats émotionnels puissent réellement (et non de manière indirecte comme dans le cas des théories psychologiques de l'expression musicale) s'appliquer à la musique ? Si la *Symphonie* de Brahms est colérique, va-t-on essayer de la calmer ? À cela, nous devons répondre par la négative. Ainsi, ce serait une erreur logique de catégorie d'attribuer aux œuvres musicales (et aux objets non sensibles en général) des émotions : seuls les êtres doués de sensibilité peuvent avoir des émotions. Dès lors, l'apparente description émotionnelle *de* la musique s'avère en fait soit une description émotionnelle du compositeur, soit une description émotionnelle de l'auditeur.
>
> B. Le problème de l'objectivité de l'attribution de propriétés expressives[681] : les descriptions émotionnelles d'une œuvre musicale sont-elles justifiables ? Le désaccord universel supposé à l'égard des descriptions émotionnelles prouverait l'inexistence de critères communs pour juger de la validité d'un jugement expressif.

[680] Kivy, *The Corded Shell*, p.6.
[681] Kivy, *The Corded Shell*, p.7.

La défense d'une théorie réaliste et objective des propriétés expressives nécessite de répondre à ces deux objections sceptiques : l'inintelligibilité et la subjectivité des descriptions émotionnelles.

Afin de restaurer le caractère signifiant des descriptions émotionnelles de la musique, une distinction s'impose entre : exprimer une émotion φ ("to express") et avoir la propriété expressive φ ("to be expressive")[682]. Le premier cas a pour paradigme l'expression humaine corporelle (voix, mouvement, visage…), tandis que l'expressivité de la gueule d'un chien comme celle du St Bernard illustre de manière exemplaire le second cas. Le deuxième cas n'implique pas de ressentir l'émotion φ exprimée. Admettre la réalité des propriétés expressives d'une œuvre musicale a pour présupposé le double sens de la notion d'expression.

Une œuvre musicale a la propriété expressive φ si et seulement si (1) la musique est φ en vertu de sa ressemblance avec les caractéristiques typiques de la voix, du visage, du corps humain lesquels expriment φ, et (2) l'auditeur reconnaît et identifie ces "icônes" musicales. La théorie de l'expression musicale comme possession est cognitive en ce que l'expressivité de la musique tient à la reconnaissance de φ et non à la réponse émotionnelle éventuelle. La musique expressive n'est pas un stimulus : son caractère expressif ne se manifeste pas dans une réponse émotionnelle. La réponse esthétique première consiste en la reconnaissance du contenu émotionnel de l'œuvre musicale[683]. Par ailleurs, la théorie cognitive de l'expression musicale des émotions n'implique pas une théorie sémantique ou symbolique[684] : la reconnaissance de la tristesse d'une œuvre musicale, ne consiste pas à dire de cette dernière qu'elle signifie la tristesse ; la ressemblance, l'analogie structurelle, l'isomorphie entre la structure musicale et le comportement humain expressif n'implique pas une relation symbolique entre la musique et la vie expressive humaine[685].

L'opérateur majeur de l'expression musicale est la ressemblance musicale de quelque aspect de l'expression humaine : « ce que nous voyons comme, et disons, expressif de φ est un parasite de ce que nous voyons, et disons, exprimer φ ; et voir X comme expressif de φ ou dire que X a la propriété expressive φ, c'est voir X comme approprié pour exprimer φ ou dire

[682] Kivy, *The Corded Shell*, p.12.
[683] Kivy reprend ici la thèse développée par Johann Mattheson.
[684] Kivy, *The Corded Shell*, p.49.
[685] Kivy, *The Corded Shell*, p.61.

qu'il est approprié pour une telle expression »[686]. Une œuvre musicale a pour propriété expressive φ car elle ressemble au contour expressif de la voix humaine ou du comportement, et non parce qu'elle possède les caractéristiques des expressions émotionnelles humaines.

Par exemple, le rythme d'une œuvre musicale est analogue au mouvement corporel humain. Ainsi, ce qui justifie l'attribution du terme émotionnel "triste" à une œuvre musicale, c'est le caractère approprié de la structure musicale comme expression de la tristesse, du fait de la similitude structurelle de la musique par rapport à l'expression humaine caractéristique de la tristesse : « c'est une "carte sonore" du corps humain sous l'influence d'une émotion particulière »[687]. C'est la théorie dite du *double aspect* : la musique peut exprimer des émotions en vertu de sa ressemblance avec le comportement humain et la voix humaine expressifs[688].

Les descriptions émotionnelles d'une œuvre musicale sont donc objectives : il existe des critères rationnels communs pour l'application des termes émotionnels aux œuvres musicales, aux animaux, et aux hommes[689]. Le caractère approprié ou inapproprié d'un jugement expressif, pareil au caractère approprié au non d'une musique par rapport à un texte, repose sur deux critères : l'expressivité d'une musique est expliquée par la congruence du "contour" musical avec la structure des traits expressifs du comportement humain ainsi que par l'association conventionnelle de certains traits musicaux avec certaines émotions. L'expressivité musicale est fonction des analogies structurelles et des conventions[690].

Ainsi, l'*Arietta* de Barbarina a pour propriété expressive la mélancolie : le fait que cette œuvre musicale soit l'expression de la la mélancolie est fonction de l'analogie entre la structure sonore et l'expression humaine ; l'intensité de cette qualité expressive est déterminée par une convention eu égard à la tonalité mineure[691]. La reconnaissance des propriétés expressives d'une œuvre musicale nécessite par là un arrière-fond culturel : par exemple, les rāgas de la musique indienne du Nord qui possèdent chacun une propriété expressive spécifique, sont indifférenciés par un auditeur non informé, non initié aux micro-tons.

[686] Kivy, *The Corded Shell*, p.50.
[687] Kivy, *The Corded Shell*, p.53.
[688] Kivy, *The Corded Shell*, p.56.
[689] Kivy, *The Corded Shell*, p.68.
[690] Kivy, *The Corded Shell*, p.77.
[691] Kivy, *The Corded Shell*, p.78.

En résumé, la théorie de l'expression musicale comme possession est constituée de quatre propositions essentielles :

1. Une œuvre musicale exprime φ si et seulement si elle possède la propriété expressive φ.

2. Une œuvre musicale possède la propriété φ en vertu de l'analogie structurelle avec le contour expressif de la voix ou du comportement humain, et en fonction d'associations expressives conventionnelles.

3. La réponse appropriée vis-à-vis de l'expressivité d'une œuvre musicale est une réponse cognitive : la croyance qu'une œuvre musicale possède la propriété expressive φ.

4. Les réponses émotionnelles éventuelles à l'écoute d'une œuvre musicale n'ont aucune pertinence pour l'appréhension de l'expressivité de l'œuvre : ce sont de simples associations personnelles contingentes.

5.3.4 L'expression musicale des émotions comme symbolisation

La théorie de l'expression musicale des émotions comme symbolisation conserve l'idée selon laquelle la possession d'une propriété expressive φ est une condition nécessaire pour dire d'une œuvre musicale qu'elle exprime φ. Elle a pour spécificité de considérer l'expression musicale comme une forme de symbolisation. Trois conceptions différentes sont avancées suivant la relation symbolique retenue :

A. La théorie de l'expression musicale comme description : une œuvre musicale exprime l'émotion φ si elle décrit φ. Le problème posé est alors de considérer la musique comme un langage, c'est-à-dire de déterminer un vocabulaire musical défini permettant une correspondance une à une entre tel trait musical et telle émotion.

B. La théorie de l'expression musicale comme représentation : une œuvre musicale exprime l'émotion φ si elle représente φ. Reste à examiner ce que l'on entend par représentation – quelles sont les conditions pour que A représente B ? – et de mettre en évidence la possibilité de réduire l'expression à la représentation.

C. La théorie de l'expression musicale comme exemplification métaphorique : une œuvre musicale exprime l'émotion φ si elle exemplifie de manière métaphorique φ. Il s'agit ici d'analyser la spécificité de l'exemplification métaphorique vis-à-vis des autres modes de référence.

Expression musicale et description

Cette hypothèse part de l'expression largement employée de "langage de la musique" qui supposerait l'idée que la musique serait un langage particulier ayant un contenu propositionnel déterminable. En effet, le langage a pour fonction première d'être descriptif, la description étant une relation directe entre une étiquette et les choses auxquelles elle s'applique. La signification musicale est considérée par analogie avec la signification verbale : la nature de la communication par le langage constitue le standard pour déterminer la possibilité ou l'impossibilité d'une signification musicale. Une œuvre musicale a du sens (et par là est expressive) si et seulement si elle fonctionne comme le langage humain.

Le langage humain, phénomène doublement articulé, est constitué d'une part d'unités dotées de significations – le mot –, et d'autre part de lois combinatoires des mots. Il importe donc de voir si la musique possède elle aussi une syntaxe. Or, « un test très simple pour déterminer si une structure quelconque est d'un type qui s'apparente à la syntaxe d'une langue consiste à rechercher s'il existe un élément structurel qui se comporte comme la négation »[692]. Mais rien ne correspond dans la structure musicale à la négation même si certains aspects musicaux peuvent se répondre et être positionné en contraste. Un autre symptôme qui récuse le statut de la musique expressive comme langue est l'impossibilité pour la musique de passer le test anaphorique : « le test anaphorique consiste à exiger qu'une structure qui se veut linguistique contienne des éléments pronominaux, qui jouent donc le rôle des noms. Il ne

[692] Casati & Dokic, « La musique est-elle un langage ? », p.126.

semble pas qu'une telle fonction soit assurée par un quelconque élément des phrases musicales. Des distinctions comme celle entre "thème" et "variation" ne constituent pas par exemple, l'analogie que nous recherchons »[693]. Par ailleurs, parler de structure musicale comme je l'ai fait dans la première partie, n'implique pas que cette structure soit grammaticale. Enfin, à la différence du langage, « toutes les différences accessibles à l'ouïe peuvent contribuer à la compréhension d'un morceau, ce qui limite fortement le rôle de la syntaxe musicale, qui ne peut rendre compte que des différences structurales ou catégorielles »[694].

Ainsi, la musique ne "parle" pas. L'échec de la tentative par Cooke de formuler un lexique musical universel expressif en est une confirmation. Si le langage verbal est pris comme modèle de la signification en général, il est évident que la musique n'exprime pas des émotions. Comme l'indique Treitler, le signe musical n'est pas transparent : il ne s'efface pas au profit de sa fonction significative[695].

On peut donc conclure que « de la même façon que le langage et la littérature renvoient au monde extérieur, la musique est porteuse de significations : elle peut imiter les cris des animaux et le mouvement, évoquer l'infini, connoter la gaieté et la tristesse, le calme ou la mélancolie, suggérer une succession d'états d'âmes, etc. Mais elle ne le fait pas à la manière du langage et de la littérature, tout simplement parce que (…) la musique ne relie pas les significations dénotées ou connotées selon la logique propre au langage verbal ou à la littérature »[696]. L'expression musicale des émotions diffère de la description verbale.

[693] Casati & Dokic, « La musique est-elle un langage ? », p.127.
[694] Casati & Dokic, « La musique est-elle un langage ? », p.134.
[695] Treitler, « Language And The Interpretation Of Music », p.33.
[696] Nattiez, « La signification musicale », p.258.

Expression musicale et représentation

Une autre manière de considérer le caractère expressif d'une œuvre musicale est de dire que cette œuvre représente telle émotion. Mais qu'entend-on par représentation ? La notion de représentation est « inséparable d'une correspondance réglée entre ses propriétés formelles (…) et l'état de chose auquel elle renvoie à titre d'original (…) ou au moins de référent »[697]. Par souci de clarté, il ne s'agit pas ici de faire une investigation complète des multiples théories de la représentation, mais simplement d'envisager quelques options importantes.

Selon le schéma mimétique classique, toute représentation doit fournir un équivalent de la chose représentée. Pour que A soit une représentation de B, A doit ressembler de manière intentionnelle à B à l'égard de quelques aspects. Un certain degré minimal de ressemblance constitue donc une condition nécessaire pour la représentation. Mais comment la musique peut-elle être une représentation ? L'expression musicale des émotions est conçue comme une représentation en tant qu'elle ressemble aux émotions. La musique copie, reproduit certaines caractéristiques des émotions, et notamment leur expression habituelle. La musique en tant que structure sonore a un matériau relié de manière naturelle à l'expression humaine des émotions. Cette ressemblance peut prendre deux formes : la ressemblance avec la voix humaine expressive et la ressemblance avec le comportement humain expressif. Puisque la musique peut imiter les déclarations humaines passionnelles, elle possède alors le caractère émotif de cette déclaration. Une œuvre musicale peut ressembler à une émotion en vertu de sa structure et de certaines propriétés perceptibles simples.

La thèse de l'isomorphie entre la structure musicale et la structure de l'émotion exprimée – défendue notamment par Langer[698] – est la suivante : ce qui fait qu'un passage musical est expressif c'est-à-dire représentationnel, c'est la correspondance de sa structure avec la structure de l'émotion exprimée. Le symbole qu'est l'œuvre musicale et l'objet symbolisé qu'est l'émotion partagent une structure logique commune : la structure temporelle. La musique expressive ne représente pas la nature complète des différentes émotions mais leur isomorphie commune.

[697] Cometti, Morizot & Pouivet, *Esthétique contemporaine*, p.187-188.
[698] Langer, *Philosophy In A New Key*.

Cette hypothèse est mise à mal par deux objections. D'une part, la structure des émotions n'est pas propre à ces émotions : une même structure peut se retrouver dans les phénomènes de lever et de coucher de soleil, d'explosion volcanique. D'autre part, il n'est pas correct de considérer que seule l'isomorphie entre la musique et les émotions détermine ce que le passage exprime : les conventions jouent un rôle non négligeable.

L'idée selon laquelle la musique expressive est représentationnelle du fait d'une certaine ressemblance avec la chose représentée est de plus confrontée à l'analyse goodmanienne de la représentation libérée de la notion de ressemblance. La similarité ne permet pas de différencier entre représentation et description. Elle n'explique pas non plus la caractéristique pour une œuvre représentationnelle d'être plus ou moins réaliste[699]. Et surtout, la représentation, à la différence de la ressemblance, est une relation non symétrique[700].

Au-delà de la conception mimétique, considérons les deux théories principales de la représentation, explicitées par Robinson : « selon la théorie frégéenne ce qu'une image représente est fonction de son sens, alors que selon la théorie kripkéenne, ce qu'une image représente est fonction de son histoire »[701]. Du point de vue de la première théorie, une œuvre musicale exprime l'émotion φ en vertu de son sens, c'est-à-dire de ses propriétés. Elle est comparable à un nom propre ou une description définie si la référence est déterminée de manière unique par son sens. Ainsi, deux œuvres musicales peuvent toutes deux exprimer la tristesse bien qu'elles soient différentes : « deux images peuvent avoir la même référence mais des sens différents »[702]. Du point de vue de la seconde théorie, une œuvre musicale exprime l'émotion φ en fonction de son histoire. En effet, l'identité d'une œuvre est intentionnelle : les intentions du compositeur sont pertinentes pour la compréhension de l'œuvre, et notamment pour la détermination des propriétés expressives possédées par l'œuvre. La théorie frégéenne insiste sur la manière de représenter alors que la théorie kripkéenne sur les intentions de l'artiste comme facteur essentiel.

Une œuvre d'art représentationnelle présente son sujet d'une certaine manière, laquelle peut ressembler ou non avec la manière dont le sujet est actuellement. Le caractère représentationnel d'une œuvre possède deux facteurs pertinents qui doivent être pris en

[699] Goodman, « Seven Strictures On Similarities », p.437.
[700] Elgin & Goodman, *Reconceptions en philosophie*, p.118.
[701] Robinson, « Deux théories de la représentation », p.198.
[702] Robinson, « Deux théories de la représentation », p.200.

compte : la correspondance (naturelle ou conventionnelle) des propriétés de l'œuvre par rapport 1) au référent, et 2) à l'intention de l'artiste (réel ou impliqué). Une œuvre d'art représentationnelle correctement interprétée, génère un monde fictionnel, le monde de l'œuvre, constitué de propositions vraies dans ce monde fictif. Ainsi, d'emblée, la représentation n'est pas pensée en termes d'imitation ou d'image du réel : la représentation artistique doit être comprise comme faire-semblant ou simulation imaginaire. Les œuvres d'art représentationnelles sont des supports pour des jeux de faire-semblant, jeux qui sont des modalités de l'activité imaginative. Or, certaines règles ou principes de génération déterminent ce que l'on doit imaginer : pour participer au jeu de l'œuvre, il faut accepter d'imaginer ce qui est prescrit par les principes adéquats à tel ou tel support.

Une analyse de la possibilité de considérer l'expression musicale des émotions comme une espèce de représentation est faite par Walton[703]. L'enjeu est double : il s'agit de rendre compte de l'idée commune selon laquelle la musique n'est pas un art représentationnel comme la littérature ou la peinture tout en montrant la pertinence de l'identification de l'expression musicale à un mode de représentation. Afin de déterminer si oui ou non la musique expressive est représentationnelle, il importe de savoir si elle engendre un monde fictif et par là des vérités fictives. La musique, à la différence des arts représentationnels traditionnels que sont la littérature et la peinture, n'implique pas un monde de l'œuvre. Le seul monde fictif est le monde de l'expérience de l'auditeur. Et c'est en ce sens seulement que l'expression musicale est représentation[704]. Il est donc possible de considérer la musique comme œuvre représentationnelle dans le sens où tout acte d'imagination implique une référence à soi-même : s'imaginer faisant l'expérience de quelque chose.

Mais en quoi consiste l'expérience de l'auditeur ? Une œuvre musicale qui exprime l'émotion φ conduit l'auditeur à imaginer que lui-même ressent φ[705]. Cette expérience imaginative n'implique pas que l'auditeur s'imagine avoir tel comportement expressif émettant la structure sonore de l'œuvre ou produisant des sons similaires. Elle suppose seulement des émotions imaginées. Par conséquent, « ce sont les expériences auditives, et non la musique elle-même, qui génèrent des vérités fictives »[706]. En un sens, la musique

[703] Walton, « Listening With Imagination : Is Music Representational ? ».
[704] Walton, « Listening With Imagination : Is Music Representational ? », p.81.
[705] Walton, « Listening With Imagination : Is Music Representational ? », p.73.
[706] Walton, « Listening With Imagination : Is Music Representational ? », p.82.

expressive est représentationnelle du fait que l'expérience de l'auditeur à l'écoute de l'œuvre musicale engendre un monde fictif.

L'analyse de l'expression musicale des émotions comme une espèce particulière de représentation a le mérite de mettre en évidence l'importance de l'expérience de l'auditeur. Toutefois, elle semble très éloignée de l'expérience commune du caractère expressif d'une œuvre musicale : les réponses émotionnelles de l'auditeur ne sont pas imaginées mais réelles. Par ailleurs, cette tentative conduit à mettre en cause la réalité des propriétés expressives. Enfin, le caractère symbolique ne se réduit pas à la représentation : il n'y a pas que les œuvres représentationnelles qui sont symboliques. Ce qui ne dénote pas peut référer.

Expression musicale et exemplification métaphorique

La critique de l'identification de l'expression musicale avec la représentation musicale n'implique pas l'idée selon laquelle la musique ne peut pas être représentationnelle. Certains passages musicaux ont en effet, un caractère représentatif : représentation du chant d'un oiseau, ou du son d'un train, représentation de la bataille de David et Goliath (dans la *Sonate biblique* de Johann Kuhnau) en vertu d'une certaine isomorphie structurelle et d'une description commune de la chose représentée et de la représentation. Mais une œuvre mélancolique n'est pas une représentation de la mélancolie bien que parfois cette œuvre exprime la mélancolie du fait qu'elle représente quelque chose d'autre[707].

L'expression musicale des émotions se distingue donc de la représentation littéraire ou picturale des émotions. S'il est vrai que certaines œuvres musicales dites narratives représentent une histoire impliquant par exemple un homme amoureux d'une femme, et que par là, les propriétés expressives de la musique participent au caractère représentationnel de l'œuvre, il n'en reste pas moins que l'on ne peut réduire les propriétés expressives aux propriétés représentationnelles[708]. La thèse de l'expression musicale qu'il s'agit de défendre est une reconception de l'analyse goodmanienne de l'expression comme exemplification métaphorique. Il s'agit de corréler deux aspects souvent séparés : la réalité objective des propriétés expressives et la dépendance épistémologique de l'œuvre musicale expressive par

[707] Kivy, *Sound And Semblance*, p.72.
[708] Kivy, *Sound And Semblance*, p.141.

rapport aux réponses de l'auditeur approprié situé dans des conditions normales d'observation.

> (Df) P exprime φ si et seulement si 1) P exemplifie métaphoriquement φ, et 2) si P est entendu comme exprimant φ par un auditeur situé dans des conditions standard d'observation.

La théorie des symboles développée par Goodman n'est pas acceptée sous sa version nominaliste. Il s'agit de conserver l'idée que l'expression musicale des émotions est une exemplification métaphorique, tout en refusant de considérer que ce qui est exemplifié est uniquement l'étiquette verbale – par exemple "être triste" – et non la propriété d'être triste. C'est donc à l'intérieur d'une interprétation réaliste des propriétés que l'analyse goodmanienne des symboles est utilisée. Ainsi, si une œuvre musicale exprime φ, alors elle exemplifie métaphoriquement la propriété φ et pas simplement le prédicat "φ".

Dans *Langages de l'art*, Goodman, à la suite de Bouwsma[709], ramène l'expression musicale sur le terrain de l'analyse logique : il construit une théorie de l'exemplification dont l'expression n'est qu'une ramification spéciale. Il s'agit par là d'éviter l'idée commune selon laquelle l'expression est le lieu d'un discours vague, le refuge de l'allusif, et donc de démystifier l'expression. D'où la définition suivante de l'expression : « si a exprime b alors : (1) a possède (ou est dénoté) par b ; (2) cette possession ou dénotation est métaphorique ; (3) a fait référence à b »[710]. L'expression, fonction référentielle symbolique, est une relation logique entre un objet considéré comme un symbole et une étiquette (laquelle renvoie à une propriété pour le réaliste) et qui suppose un mode de référence métaphorique de ce qui exprime à ce qui est exprimé.

L'expression se distingue de l'exemplification. Elle n'est pas un sous-ensemble de l'exemplification « même s'il est vrai que l'exemplification est une catégorie plus large qui subsume souvent l'expression »[711]. Loin d'être un sous-ensemble de l'exemplification – cette interprétation implique la déréalisation de la référence –, l'expression est un processus parallèle à celui de l'exemplification. Ces deux modes de symbolisation diffèrent de manière

[709] Bouwsma fait l'étude linguistique de la phrase : « Cette œuvre musicale est triste » dans *Æsthetics And Language*.
[710] Goodman, *Langages de l'art*, p.125.
[711] Morizot, *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, p.102.

fonctionnelle et non ontique : l'exemplification, c'est la possession littérale et la référence ; l'expression, c'est la possession métaphorique et la référence. La possession qui en tant que telle n'a aucune portée référentielle, est réelle dans le cas de l'expression comme dans le cas de l'exemplification.

Ainsi, contre l'objection de Boretz selon laquelle ce qui importe pour une œuvre musicale n'est pas ce à quoi elle réfère, mais ce qu'elle est en elle-même (c'est-à-dire sa structure formelle), il faut insister sur le fait que les propriétés expressives sont possédées par l'œuvre[712]. La description émotionnelle de l'œuvre musicale est donc une manière cohérente et essentielle de parler de l'œuvre et de son identité : la compréhension d'une œuvre musicale expressive implique l'appréhension de ses propriétés expressives.

→ L'exemplification

L'exemplification est la référence en vertu non pas d'un label à ce qu'il dénote mais d'un échantillon. Ce trait distingue l'exemplification et l'expression, de la représentation ainsi que de la description. La dénotation constitue le cœur de la représentation, la converse de la dénotation, le cœur de l'expression. Une œuvre musicale expressive est un échantillon métaphorique : la référence ne va pas de l'étiquette vers ce à quoi elle s'applique, mais du symbole vers certaines étiquettes qui s'appliquent à l'œuvre de manière métaphorique. Pour fonctionner comme expression de l'émotion φ, un passage musical doit exemplifier métaphoriquement les caractéristiques exigibles de l'émotion φ, et référer à φ via ces caractéristiques. L'exemplification (littérale ou métaphorique) inverse la direction de la dénotation : c'est la référence, au moyen d'un cas comme un échantillon, à une étiquette qui le dénote.

L'échantillon exemplifie seulement des propriétés qu'il instancie, qu'il possède. Ainsi, si x exemplifie A, alors x possède A et est dénoté par "A" – "A" est l'étiquette qui spécifie le trait pertinent de x. L'exemplification est de plus sélective. Un échantillon est un échantillon de certaines de ses propriétés et non pas de toutes ses caractéristiques. Par exemple, l'échantillon papier d'une tapisserie est un échantillon de la couleur, de la forme, de la texture mais pas de la taille de la tapisserie. L'exemplification est une sous-relation de la converse de

[712] Boretz, « Nelson Goodman's Language Of Art From A Musical Point Of View ».

la dénotation et non une converse de la dénotation, car toutes les propriétés possédées par l'exemplaire ne sont pas des traits exemplifiés : « l'exemplification est sélective et concerne seulement le rapport entre le symbole et certaines étiquettes le dénotant ou certaines propriétés qu'il possède et pas d'autres (…). Elle se distingue par le retour de la référence vers le dénotant par le dénoté »[713].

Les propriétés exemplifiées varient aussi selon les circonstances. Un exemplaire requiert donc une interprétation : comprendre un échantillon exige que nous sachions lesquelles parmi ses propriétés exemplifient et à quels traits elles réfèrent. Or, à la différence de Goodman, il faut reconnaître que les intentions du compositeur (c'est-à-dire de celui qui produit l'exemplaire) déterminent en partie l'interprétation de l'échantillon, bien que les propriétés exemplifiées soient celles du symbole et non celles du compositeur [714]. L'interprétation exige d'autre part la connaissance de l'arrière-plan culturel (constitué de diverses hypothèses) : le contexte et les conventions, quoique non réductibles à des règles, permettent de circonscrire l'interprétation d'une œuvre.

Un échantillon peut ne pas fonctionner correctement : « un échantillon est bon au sens où on peut correctement le projeter »[715]. Un exemplaire correct procure un accès épistémique au trait qu'il exemplifie. Le caractère projetable de l'échantillon a pour condition la conformité à une pratique interprétative correcte des échantillons : ce qui importe c'est la passage de l'échantillon à la caractéristique exemplifiée.

Ainsi, la correction de l'expression musicale des émotions est une question d'ajustement à ce à quoi elle réfère. Certains passages expressifs peuvent être incorrects car non projetables, non pertinents, inintelligibles, sans valeur cognitive informationnelle (un exemplaire incorrect est épistémiquement inerte). Ainsi, le morceau *Ur* de Magnus Lindberg pour 5 instruments et électronique tente d'exprimer une grande violence, comme le titre de l'œuvre le suggère ("Ur" veut dire "primitif"). Pourtant, « les moyens mis en œuvre dans Ur semblent aussi vite s'épuiser, un peu comme une figure de rhétorique dont on abuserait au point qu'elle perd de son efficacité. Tout écrivain sait que l'on n'écrit pas des poèmes

[713] Goodman, *Esthétique et connaissance*, p.22.
[714] L'analyse du rôle des intentions pour la compréhension de l'œuvre musicale sera effectuée dans la troisième partie.
[715] Goodman, *Manières de faire des mondes*, p.170.

d'amour en employant sans cesse le mot "amour" ; ici lecompositeur pèche par excès de désordre et de contrastes »[716]. Deux critères de correction guident l'exemplification[717] :

1. La représentativité de l'échantillon : les propriétés exemplifiées par un échantillon sont possédées réellement par l'objet exemplifié.

2. L'accord avec la pratique d'exemplification : la détermination des échantillons représentatifs implique un accord avec la pratique d'échantillonnage.

→ L'expression

De l'exemplification à l'expression, la modification semble simple : un déplacement du littéral au métaphorique. Cependant, comme l'indique Morizot[718], la considération de l'expression comme sous-ensemble de l'exemplification implique la non réalité des propriétés métaphoriques : « il est donc impératif de concevoir le littéral et le métaphorique comme deux processus parallèles »[719].

Possession → littérale + référence = exemplification

Possession → métaphorique + référence = expression

L'expression, c'est l'exemplification d'un trait que possède métaphoriquement plutôt que littéralement tel passage musical comme symbole. Les émotions exprimées par une œuvre musicale sont possédées métaphoriquement par l'œuvre et cette œuvre réfère aux émotions par exemplification. Une œuvre musicale n'est pas littéralement triste mais elle peut l'être métaphoriquement. La possession métaphorique et la possession littérale, en tant que possession, ne diffèrent pas : les propriétés attribuées sont réelles. Par contre, l'attribution

[716] Sébastien Aeschbach, *Dissonances*, Mars 2007, n°97, p.38.
[717] Elgin & Goodman, *Reconceptions en philosophie*.
[718] Morizot, *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, p.102 et suivantes.
[719] Morizot, *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, p.103.

diffère suivant qu'elle se conforme à une classification initiale centrale ou qu'elle en suppose une révision : « la métaphore consiste à transformer un schéma d'étiquettes classant un royaume donné afin de classer dans la formulation et sous l'influence ou la suggestion de la classification initiale, un autre royaume »[720]. La distinction entre possession littérale et métaphorique ne coïncide pas avec la distinction entre propriété réelle et simili-propriété : « la nouvelle classification est un écho de l'ancienne, elle est aussi authentique, aussi "factuelle", bien que différente »[721].

La spécificité de la métaphore est qu'elle implique un déplacement par rapport à l'usage paradigmatique de l'étiquette. La classification métaphorique des œuvres musicales sous les étiquettes "triste", "mélancolique", "joyeuse", reflète la classification littérale des êtres doués de sensibilité sous ces étiquettes. Ce renvoi permet de prendre la mesure de l'éloignement référentiel impliqué dans la classification métaphorique. Pour cela, il importe d'établir une *chaîne corrélative* mettant en évidence les liens de référence[722] : "colérique" dénote les êtres sensibles en colère, lesquels exemplifient une étiquette comme "mouvementés", laquelle dénote aussi et est exemplifiée par l'œuvre musicale en question. Le prédicat "colérique" est distant de trois étapes de l'œuvre musicale qu'il dénote métaphoriquement.

Cette chaîne corrélative, loin d'être une paraphrase ou une traduction littérale de la métaphore, est une simple construction schématique. Le transfert du prédicat "colérique" à une œuvre musicale particulière peut se faire par une autre voie que celle du prédicat "mouvementé", et peut passer par la recherche de plusieurs propriétés communes (ou attributions partagées de traits). Ainsi, « nos chaînes corrélatives sont simplement des procédures pour calculer l'éloignement référentiel »[723].

L'attribution métaphorique de propriétés expressives à certaines œuvres musicales met en évidence une réalité pertinente insensible dans les classifications littérales et habituelles que sont les descriptions techniques. Par conséquent, si une affirmation métaphorique est littéralement fausse, il n'en reste pas moins qu'elle peut être vraie métaphoriquement. Il

[720] Goodman, *Esthétique et connaissance*, p.23.
[721] Goodman, *Esthétique et connaissance*, p.23.
[722] Goodman, *Esthétique et connaissance*, p.27.
[723] Goodman, *Esthétique et connaissance*, p.27.

importe de distinguer la vérité métaphorique de la fausseté métaphorique. Par conséquent, l'attribution d'une propriété expressive à une œuvre musicale peut être soit fausse soit vraie.

→ Quelques précisions sur la métaphore

« L'usage métaphorique du langage diffère de manière significative de l'usage littéral mais il n'est pas moins compréhensible, pas plus abstrus, d'orientation pas moins pratique, et pas plus indépendant de la vérité et de la fausseté que son usage littéral »[724]. La métaphore combine en effet, à la fois un aspect de nouveauté et un aspect de filiation. « Une métaphore est une idylle entre un prédicat qui a un passé et un objet qui cède tout en protestant »[725]. La métaphore n'implique pas simplement la nouveauté ; elle est une réorientation de l'usage littéral vers un autre usage.

Mais comment fonctionne cette réorientation ? La métaphore engage un transfert de schème et une réorganisation du règne. Par schème, il faut entendre un système de concepts, un ensemble d'étiquettes, et par règne, « un agrégat des domaines d'extension des étiquettes dans un schème »[726]. L'application métaphorique d'un terme n'est pas déterminée par une règle préalable. En effet, la métaphore consiste en un écart par rapport à une règle connue laquelle détermine l'usage littéral du terme. Elle se distingue par là, de l'induction conservatrice en tant que cette dernière consiste en la projection d'un prédicat qui a déjà été projeté dans le passé : « une étiquette qui est l'un des éléments constitutifs d'un schème, se trouve détachée du règne d'origine de ce schème, et appliquée à trier et organiser un règne étranger »[727]. L'organisation que le transfert d'un schème produit dans le règne étranger est guidée par l'emploi habituel de ce schème dans le règne d'origine.

Le fonctionnement d'une métaphore requiert à la fois la nouveauté, la singularité et l'à-propos, l'évident. Le destin d'une métaphore c'est de devenir indiscernable du littéral en tant que celui-ci est une sorte de solidification d'anciennes métaphores. Une métaphore figée « a perdu la vigueur de la jeunesse » et se rapproche dès lors de la vérité littérale. Ce mouvement qui implique des relations complexes entre le métaphorique et le littéral est

[724] Goodman, *Of Minds And Other Matters*, p.71.
[725] Goodman, *Langages de l'art*, p.101.
[726] Goodman, *Langages de l'art*, p.103.
[727] Goodman, *Langages de l'art*, p.104.

analogue aux relations entretenues entre le conventionnel et le factuel. De même que le métaphorique diffère du littéral, le conventionnel entendu au sens d'artificiel, de facultatif, diffère du naturel, du fondamental, de l'obligatoire, ces différences reposant toutes deux sur la non implantation du premier par rapport au second. Néanmoins, de même que le métaphorique tend à être considéré comme du littéral s'il devient habituel, le conventionnel (au sens d'option) tend à devenir factuel s'il devient conventionnel au sens d'usuel. La distinction entre le métaphorique et le littéral, le conventionnel et le factuel[728], est elle-même conventionnelle – les positions ne sont pas figées – mais elle est nécessaire pour la discrimination des deux pôles.

L'application métaphorique d'un terme n'est ni ambiguë, ni vague, puisqu'elle est guidée par l'application littérale du même terme : « les limites de l'usage du terme sont modifiées mais pas effacées »[729]. Dès lors, il est possible de parler de vérité métaphorique : "p" est métaphoriquement vrai si et seulement si métaphoriquement p. D'où l'idée corrélative de la réalité de la possession métaphorique : « bien qu'un prédicat qui s'applique à un objet métaphoriquement ne s'y applique pas littéralement, il s'y applique néanmoins »[730].

Plusieurs théories à propos de la métaphore sont en concurrence. Considérons tout d'abord le problème suivant : comment fonctionne une métaphore ? Comment la signification métaphorique d'un mot dérive-t-elle de sa signification littérale ? Trois conceptions différentes se font face : la théorie de la comparaison, la théorie de connotation et la théorie de l'interaction.

La première, défendue notamment par Aristote dans *La Rhétorique*, analyse la proposition métaphorique « a est b » comme « a est pareil à b eu égard à certains aspects non spécifiés ». La métaphore peut donc être expliquée comme une forme indirecte ou implicite de comparaison. La deuxième conception, soutenue par Beardsley[731], consiste à traiter la phrase métaphorique comme le lieu d'un conflit logique entre les significations principales et les significations marginales du mot utilisé.

[728] Elgin et Goodman analysent la distinction entre le conventionnel et le factuel dans *Reconceptions en philosophie.*
[729] Pouivet, *Esthétique et logique*, Chap.1.3
[730] Goodman, *Langages de l'art*, p.100.
[731] Beardsley, « The Metaphorical Twist ».

La troisième, développée par Black[732] (et en quelque sorte par Goodman), montre que la signification de la phrase métaphorique résulte de l'interaction entre les significations des mots. L'interaction peut être comprise comme un processus filtrant double : le sujet principal est considéré à travers le filtre du sujet subsidiaire qui lui-même influence le système d'implication appliqué. Le sens de la métaphore n'est pas entièrement indépendant de la signification littérale des mots utilisés. D'une certaine manière, la signification littérale génère le contenu métaphorique et la signification métaphorique modifie le contenu littéral. La signification littérale des mots reste active dans la métaphore, d'où l'émergence d'une tension permettant de reconnaître qu'il s'agit d'une métaphore.

La métaphore est un usage du langage et non un mauvais usage ou un abus de langage. Le pouvoir d'une métaphore est relié à l'attachement qu'elle a avec sa signification usuelle. La théorie de la comparaison reste la plus critiquable. Si une métaphore fonctionne comme une comparaison alors, comprendre une métaphore revient à comprendre une comparaison. Or, il y a une différence entre dire que « a est b » et dire que « a est comme b ». La première proposition implique l'inclusion de a dans l'ensemble des b, à la différence de la deuxième proposition. Celle-ci affaiblit donc considérablement la signification de la phrase métaphorique[733]. La thèse de l'interaction permet d'éviter cette réduction abusive.

Un deuxième problème se pose pour une théorie consistante de la métaphore : quelle est la différence entre une métaphore vive et une métaphore morte ? Selon Beardsley, la créativité d'une métaphore dépend du fait que la nouvelle signification appartient ou non à la signification marginale du terme littéral. Pour Black, une métaphore morte fonctionne par substitution simple et une métaphore vive par une interaction : la première décrit ce que l'on savait déjà, la deuxième a une fonction épistémique en ce qu'elle nous donne une nouvelle information à propos du sujet. Il serait judicieux d'aller encore plus loin pour comprendre ce qu'est une métaphore morte : celle-ci est indépendante sémantiquement de la signification littérale originale à la différence de la signification d'une métaphore vive. La métaphore morte partage la transparence sémantique du discours littéral : la familiarité avec une métaphore permet d'avoir accès directement à sa signification. C'est donc une variable diachronique (familiarité ou non) qui explique finalement la différence entre les métaphores mortes et vives.

[732] Black, « Metaphor ».
[733] Tirrell, « Reductive And Non Reductive Simile Theories Of Metaphor ».

Le dernier problème qui se pose au sujet du fonctionnement métaphorique du langage est celui de sa valeur de vérité : une métaphore peut-elle être vraie ? A-t-elle un contenu propositionnel ? Si une métaphore par principe ne peut être vraie, alors il y aurait un dilemme – comme le suppose Scruton – entre la description métaphorique émotionnelle de la musique et la réalité des propriétés expressives. Deux théories s'opposent : une théorie non propositionnelle et une théorie propositionnelle. Il s'agit ici de critiquer la première au profit de la seconde. Selon une conception habituelle, il n'y a pas de signification métaphorique proprement dite, c'est-à-dire pouvant faire l'objet d'une assertion vraie ou fausse : seules les phrases littérales ont un contenu propositionnel.

En ce sens, selon Davidson[734], le travail de la métaphore est effectué par la signification littérale et non via une autre signification particulière. Une métaphore permet de diriger l'attention vers une expérience de similarité entre les deux domaines de la métaphore ; la nature de cette similarité n'est pas spécifiée en vertu d'un contenu métaphorique. La comparaison, à la différence de la métaphore, spécifie les traits communs. Toutefois, cette hypothèse pose problème puisque la métaphore devrait être réduite finalement à une comparaison puisque inutile.

Mais si l'on considère, comme le fait Ricoeur[735], que l'absence de signification métaphorique au même titre que la signification littérale doit être comprise par la mise en évidence de la fonction pragmatique de la métaphore, alors la métaphore conserve son utilité. En effet, la spécificité des métaphores est d'être l'expression de vérités non propositionnelles. L'appréciation d'une métaphore implique une expérience plutôt qu'un processus de connaissance d'une vérité propositionnelle. Lorsque je dis que « La vie est un long fleuve tranquille », cela est littéralement faux ; mais cette phrase a pour fonction d'amener à l'expérience un aspect de la vie ; voir cet aspect de la vie, c'est apprécier la vérité non propositionnelle de la métaphore. Néanmoins, cette notion de vérité non propositionnelle s'avère très obscure et elle met en cause le caractère intersubjectif d'une métaphore.

[734] Davidson, « What Metaphors Mean ».
[735] Ricoeur, « The Metaphorical Process As Cognition, Imagination And Feeling ».

À cela, Davies répond ainsi : l'appréciation d'une métaphore est l'occasion de l'acquisition de croyances, mais la métaphore n'est pas le porteur du contenu propositionnel de ces croyances[736]. Une métaphore, dépourvue de contenu spécifique, n'affirme aucune vérité propositionnelle. Le seul contenu propositionnel d'une métaphore est sa signification littérale. Le but d'une métaphore, loin d'être l'assertion d'une croyance, est d'amener à expérimenter x d'une certaine façon. Ainsi, la valeur de vérité d'une métaphore est seulement attachée à son usage littéral. La métaphore est l'expression et non la description d'une expérience : elle est pareille à une exclamation. Contre cette conclusion, il est possible de reprendre les objections faites dans le chapitre précédent : une théorie émotiviste – même si Davies lui-même s'en défend – eu égard aux propriétés expressives est incohérente.

Le dilemme supposé entre la description émotionnelle métaphorique de la musique et la réalité des propriétés expressives ne tient pas si l'on considère que la signification métaphorique est susceptible d'être vraie ou fausse. La thèse défendue est donc la suivante[737] :

1. Les métaphores n'impliquent pas un usage erroné du langage.
2. Les métaphores peuvent être vraies.
3. La valeur de vérité d'une métaphore est discernée de la même manière que celle d'une signification littérale.

De l'idée que la signification d'une métaphore est comprise à partir de la signification littérale, il ne s'ensuit pas que la première est réductible à la seconde. Le littéral n'a pas une priorité logique par rapport à la signification métaphorique, mais seulement une priorité pratique dans la communication. La possibilité pour un signifiant de référer est indépendante de ce qu'elle est métaphorique ou non. La vérité métaphorique n'est pas une espèce de vérité, mais une vérité exprimée dans un langage métaphorique. Ainsi, le jugement expressif est vrai si l'objet possède réellement la propriété expressive attribuée. La conception de la métaphore défendue ici a donc pour valeur ajoutée de dépasser l'apparente contradiction entre la réalité des propriétés expressives et leur attribution métaphorique.

[736] S.Davies, « Truth-Values And Metaphors ».
[737] Binkley, « On The Truth And Probity Of Metaphor » ; Zangwill, « Metaphor And Realism In Æsthetics ».

→ Ressemblance et convention

L'analyse de l'expression musicale comme exemplification métaphorique permet aussi d'expliquer l'importance des ressemblances de la musique avec le comportement humain expressif ainsi que le rôle joué par les conventions. On peut découvir en effet une certaine isomorphie entre la musique et le mouvement du corps expressif : « les états psychiques fondamentaux (calme, excitation, tension, détente, exaltation, dépression) se traduisent ordinairement par des formes gestuelles ayant un rythme donné, par des tendances et des horizontalités, par des modalités d'organisation des formes partielles au sein des formes globales (répétition obstinée, diversité, périodicité, évolution) (…). La transposition de ces rythmes, tendances, modalités de mouvement sur le plan sonore constitue le fondement du langage expressif de la musique »[738].

Ainsi, si l'on considère la musique de Bach, certaines constantes expressives peuvent être mises en évidence. Les mouvements conjoints descendants indiquent soit le mouvement de la naissance (Ciel-Terre), soit celui de la mort (Terre-Tombeau) comme dans les lignes descendantes des *Chorals de Noël*. À l'inverse, le mouvement conjoint ascendant exprime l'espoir comme dans les *Chorals de Pâques*, et aussi la réjouissance avec par exemple, la *Cantate 150* où l'on trouve une gamme qui va de la basse jusqu'aux violons pour terminer sur un accord consonnant. La combinaison de ces deux mouvements ascendants et descendants exprime quant à elle la liesse – par exemple, le choral *Christ ist erstanden* (« Le Christ est ressuscité »). L'attente est souvent figurée par des retards et des notes tenues, l'angoisse par des intervalles dissonants ascendants, le désespoir par des chromatismes descendants, l'incertitude par des hésitations rythmiques ou des interruptions rythmiques de suites continues, ou encore des rythmes syncopés.

Mais beaucoup de significations musicales que nous pensons naturelles viennent en fait de systèmes conventionnels auxquels nous nous sommes accoutumés : par exemple, il est habituel mais conventionnel d'associer le grave au caractère sombre, à la tristesse, à la profondeur, et l'aigu avec la joie et le superficiel. Il en est de même pour les tonalités : « Do majeur est gai et guerrier pour Marc-Antoine Charpentier en 1962, allègre et réjouissant pour

[738] Francès, *La Perception de la musique*, p.294.

Rameau, simple, naïf et franc pour Albert Lavignac »[739]. D'autre part, la prise en compte du contexte de production – religieux, théâtral, cérémoniel, etc. – permet de dégager des associations expressives précises. Par exemple, afin d'annoncer le caractère dramatique d'une séquence (le désespoir de perdre sa mère), la musique du film « L'Ours » fonctionne elle aussi sur des associations expressives.

L'expression musicale des émotions, loin de pouvoir être réduite à un seul paramètre repose sur une combinaison de facteurs : associations naturelles, codes généraux, pratiques sociales, styles, contextes, textes… Considérons par exemple le titre donné par l'artiste lors de la composition de l'œuvre : il est essentiel à l'œuvre en tant qu'il participe à son individuation. Loin d'être un simple label, il joue un rôle important pour la détermination des propriétés expressives de l'œuvre. Du fait de son potentiel sémantique et esthétique, deux œuvres possédant exactement les mêmes propriétés à l'exception du titre diffèrent esthétiquement. Un titre peut être neutre s'il découle automatiquement du contenu de l'œuvre ; ou il peut avoir la fonction de souligner en renforçant le statut d'une partie de l'œuvre ; il peut aussi sélectionner de manière centrale un aspect de l'œuvre plutôt caché. La tonalité d'un titre diffère suivant sa fonction : contradiction, perplexité, organisation, allusion, explicitation, etc.

De même l'existence d'un support littéraire – texte, chanson, poème – a un impact esthétique important : le texte, loin de pouvoir être dissocié de l'œuvre musicale et être considéré à part, est partie intégrante de l'œuvre. Autrement dit, le texte est constitutif. Ainsi, la chanson de Serge Gainsbourg *Lemon Incest* diffère du point de vue des propriétés expressives de l'*Étude n°3 opus 10* de Chopin, bien que ces deux œuvres partagent les mêmes propriétés physiques et phénoménales.

[739] Nattiez, « La signification musicale », p.273.

→ Expression et précision

Par ailleurs, l'analyse de l'expression musicale des émotions comme exemplification métaphorique permet de résoudre le problème de la spécificité de l'expression : quel type d'émotions sont exprimées par une œuvre musicale ? Le domaine d'expression se réduit-il exclusivement aux émotions de base, simples, comme une émotion positive ou négative, ou bien au contraire peut-il inclure des émotions complexes comme l'espoir, la mélancolie distincte de la tristesse ou l'amour déçu ? La tendance générale est de concevoir la signification expressive musicale comme vague, générale, abstraite : au mieux, la musique exprime un type d'émotion mais en aucun cas une émotion particulière[740]. Cependant, on reconnaît aussi à la musique un pouvoir expressif spécifique, distinct et supérieur au langage. Cette contradiction est mise en évidence par Schopenhauer[741] :

> « Elle [la musique] est placée tout à fait en dehors des autres arts. Nous ne pouvons plus y trouver la copie, la reproduction de l'Idée de l'être tel qu'il se manifeste dans le monde ; et d'autre part, c'est un art si élevé et si admirable, si propre à émouvoir nos sentiments les plus intimes, si profondément et si entièrement compris, semblable à une langue universelle qui ne le cède pas en clarté à l'intuition elle-même (…). Le rapport de copie à modèle qu'elle a avec le monde doit être très intime, infiniment exact, et très précis, car chacun comprend sa peine (…). Néanmoins, il est très difficile de savoir le point commun du monde et de la musique, le rapport d'imitation ou de reproduction qui les unit ».

Schopenhauer qui ne résout pas le problème, a pourtant le mérite de mettre en évidence le caractère inséparable des deux aspects contradictoires de la musique expressive : la généralité et la précision.

> « La musique, considérée comme expression du monde, est donc au plus haut point un langage universel qui est à la généralité des concepts à peu près ce que les concepts sont eux-mêmes aux choses particulières. Mais la généralité de la musique ne ressemble en rien à la généralité creuse de

[740] Swain, « The Range Of Musical Semantics ».
[741] Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, livre III, §52, p.327-328.

> l'abstraction ; elle est d'une toute autre nature ; elle s'allie à une précision et à une clarté absolues »[742].

Le problème posé n'est pas de savoir laquelle des deux options est correcte : une expression musicale générale ou une expression musicale précise, mais de montrer en quoi ces deux caractéristiques ne sont pas contradictoires.

Ridley tente de résoudre ce problème de l'expressivité musicale en adoptant une double théorie, la théorie de la ressemblance combinée avec une théorie faible de l'excitation[743] :

1. L'explication de l'expressivité musicale a pour condition nécessaire la ressemblance de certains passages musicaux au comportement expressif humain.

2. L'explication de la précision de l'expressivité repose sur la finesse de la réponse émotionnelle sympathique à l'égard des passages musicaux considérés.

Cette explication est toutefois confrontée à une difficulté importante : si le caractère précis de l'expressivité musicale est fonction seulement de la finesse de l'émotion ressentie par l'auditeur, alors le fait que la musique expressive est (ou peut être) précise reste inexpliqué.

Afin de résoudre ce double aspect apparemment contradictoire de la musique, il importe de distinguer entre deux notions recouvertes par le terme "généralité" ainsi que par le terme "particularité" : généralité et abstraction, spécificité et concrétude[744]. De là, découle deux oppositions binaires : abstrait versus concret, général versus spécifique. Comment distinguer un symbole général d'un symbole spécifique, un symbole concret d'un symbole abstrait ?

[742] Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, p.335.
[743] Ridley, « Musical Sympathies : The Experience Of Expressive Music ».
[744] Guczalski, « Expressive Meaning In Music : Generality Versus Particularity ».

Le degré de généralité ou de spécificité d'un symbole est fonction des conséquences de modifications infimes du symbole :

1. Un symbole a une signification spécifique si le plus petit changement aspectuel implique un changement de signification pour le symbole comme totalité.
2. Un symbole a une signification générale si un changement plus ou moins grand n'altère pas sa signification.
3. Un symbole a une signification plus ou moins spécifique suivant les conséquences de l'altération plus ou moins grande du symbole.

Le degré d'abstraction ou de concrétude d'un symbole est fonction du nombre d'aspects de l'objet symbolisé conservé :

1. Un symbole est absolument concret s'il possède tous les aspects de l'objet symbolisé.
2. Un symbole est plus ou moins abstrait suivant le nombre d'aspects retenu de l'objet symbolisé.

Ainsi, l'abstraction n'implique pas la perte de la spécificité. L'expression musicale des émotions peut donc être à la fois abstraite et spécifique. La musique ne dit rien ou peu à propos des objets, motifs, causes, circonstances caractéristiques d'un type d'émotion : elle ne couvre pas l'ensemble des aspects du type d'émotion symbolisé ; elle est sélective au sens où aucune œuvre musicale ne peut être pleinement engagée vis-à-vis de toutes les caractéristiques d'un type d'émotion. Mais elle peut atteindre un degré de spécificité aussi élevé que la littérature et même parfois davantage.

Ainsi, la *Fantaisie du voyageur* de Schubert composée en 1822 exprime des émotions complexes : le premier mouvement allegro qui affirme un élan enthousiaste et impétueux, est gagné petit à petit par une rêverie un peu douloureuse, tendre et retenue ; le deuxième mouvement adagio tourne lui, autour d'un thème mélancolique lequel ne tombe pourtant pas dans l'accablement ni le désespoir. La transcription que fera Liszt de cette œuvre en 1851 pour piano et orchestre met en évidence d'autres aspects expressifs sous-jacents dans l'œuvre de

Schubert : elle donne un nouvel éclairage au contenu expressif global de l'œuvre de Schubert. Cette complexité émotionnelle se retrouve aussi dans le livre *Scènes de la vie d'un propre à rien* de Joseph Von Eichendorff, qui permet de suivre les pérégrinations hasardeuses d'un jeune homme sans qualités, sauf celle de rêver le long des chemins, livré aux caprices de sa fantaisie. Et chacune de ces trois œuvres permet d'accéder différemment à un même répertoire émotionnel, et aucune ne peut se substituer à l'autre. D'où l'émergence de l'idée selon laquelle la musique peut avoir une valeur cognitive.

→ Valeur cognitive de la musique expressive

Partons de l'hypothèse selon laquelle le réalisme musical a à voir avec l'informativité de la signification musicale et notamment de l'expression musicale[745]. Le caractère réaliste d'une œuvre musicale expressive et par là, son apport cognitif, dépend et co-varie avec le degré de spécificité et de concrétude du contenu expressif de l'œuvre. Autrement dit, la teneur épistémique d'une œuvre musicale expressive est fonction de la plus ou moins grande spécificité et concrétude de son expression.

Le réalisme d'une œuvre musicale expressive est indépendant de l'implantation : une musique expressive révélatrice, c'est-à-dire non familière, non implantée, peut être plus réaliste que certaines expressions musicales appartenant au système habituel. Toutefois, il n'est pas non plus le cas que toutes les expressions musicales nouvelles soient réalistes. Les œuvres musicales expressives diffèrent l'une de l'autre pour autant qu'elles développent différentes manières d'être informatives. Le degré d'informativité d'une œuvre musicale expressive est fonction à la fois de la quantité d'aspects vis-à-vis desquels l'œuvre est engagée, et du degré de spécificité de l'expression musicale.

Ainsi, « la musique parvient à un haut degré de réalisme. Par exemple, le premier mouvement de la *Deuxième Symphonie* de Mahler ne dénote pas le Désespoir par des moyens conventionnels comme le mot « Anna » dénote Anna, et il ne montre pas ce qui caractérise le Désespoir de l'extérieur, comme le fait une image d'Anna. Il montre l'essence du Désespoir : il est lourd, tortueux, sourd, hésitant ; il éclate en sanglots, en vibrant et en gémissant, comme

[745] Lopes dans son article « Le réalisme iconique », développe cette idée à propos du réalisme iconique : « le réalisme iconique a à voir avec l'informativité des images ».

le font les gens désespérés (…). Evidemment, une symphonie n'est pas une personne désespérée, pas plus qu'une peinture n'est Anna Karénine, mais de même que voir la peinture est une façon de voir Anna Karénine, la musique de Mahler est un dispositif à travers lequel vous ressentez le Désespoir »[746]. La musique expressive peut livrer des vérités significatives, sa teneur épistémologique constituant alors une vertu esthétique : « le bon art est une forme significative »[747]. Une œuvre musicale expressive vraie met en évidence un ou plusieurs aspects des émotions peu ou mal connus.

De là découle l'idée selon laquelle la musique participe de l'éducation sentimentale, et par là de la connaissance de la nature humaine[748]. L'éducation des sentiments par la musique est double : nous apprenons en portant attention au développement émotionnel d'une œuvre musicale expressive et en répondant émotionnellement aux propriétés expressives. Cette connaissance acquise par la musique, loin d'être un savoir théorique (comme la psychologie ordinaire), est une connaissance pratique : avoir des expériences musicales peut constituer une aide pour la compréhension de la nature humaine. Le processus d'écoute musicale est par lui-même éducatif, et ne consiste pas simplement en l'acquisition possible de croyances à l'écoute de l'œuvre : un auditeur attentif doit s'engager dans les transformations émotionnelles exprimées par l'œuvre et peut à partir de là, réfléchir à propos de cette expérience émotionnelle.

Cette éducation sentimentale de l'auditeur est guidée par l'auteur impliqué, c'est-à-dire construit par l'auditeur. La signification d'une œuvre musicale dépend au moins en partie de ce qu'il est raisonnable d'imputer au compositeur. Cette imputation se fonde sur une élaboration contextuelle de l'œuvre. À l'écoute d'une œuvre musicale, l'auditeur construit en effet certaines hypothèses à propos des attentes de l'auteur (« De quelle manière le compositeur impliqué veut-il que nous réagissions par rapport à l'œuvre ? »). L'auditeur impliqué d'une œuvre musicale est celui qui répond de la manière adéquate, appelée par le compositeur impliqué. Mais il faut remarquer qu'il n'y a pas une seule manière correcte de répondre à l'œuvre : différentes expériences musicales peuvent être également adéquates. D'ailleurs, les intentions du compositeur impliqué ne sont jamais transparentes : tout ce que l'on peut faire, c'est atteindre une sorte d'équilibre réfléchi entre la construction de la

[746] Zemach, *La Beauté réelle*, p.259.
[747] Zemach, *La Beauté réelle*, p.247.
[748] Robinson, *Deeper Than Reason*, chap.6.

signification expressive de l'œuvre et la détermination des intentions du compositeur[749]. D'où l'établissement d'un *cercle herméneutique*[750] entre le compositeur et l'auditeur impliqués.

6. Conclusion

Pour conclure, cette deuxième partie a permis d'articuler l'hypothèse descriptiviste selon laquelle les jugements expressifs possèdent des conditions de vérité à une version modérée et non réductioniste du réalisme au sujet des propriétés expressives. L'option défendue peut être résumée ainsi :

> 1. La valeur de vérité des énoncés expressifs dépend de la possession ou non de la propriété expressive attribuée à l'œuvre musicale considérée. Une œuvre musicale possède telle propriété expressive si elle exemplifie métaphoriquement cette émotion. L'opposition arbitraire supposée par l'anti-réalisme entre discours esthétique et discours scientifique, mais aussi entre discours littéral et discours métaphorique est ainsi évitée, ce qui n'implique nullement l'abandon de toute distinction entre ces différents types de discours. Les énoncés esthétiques attribuant une propriété expressive à une œuvre musicale sont vrais métaphoriquement si et seulement si cette œuvre musicale possède cette propriété expressive.
>
> 2. Les propriétés expressives sont réelles. Elles ne sont pas réductibles aux propriétés physiques ou structurelles de l'œuvre musicale bien qu'elles en dépendent ontologiquement. Par contre, elles sont relationnelles, car elles supposent certaines capacités de reconnaissance.

[749] L'ensemble de ces idées sera développé dans la troisième partie.
[750] Robinson, *Deeper Than Reason*, p.188.

Ainsi, l'expression musicale des émotions comprise comme exemplification métaphorique garantit la réalité des propriétés expressives de l'œuvre. Le concept d'exemplification métaphorique est particulièrement utile en ce qu'il permet d'expliquer comment des œuvres musicales "pures" peuvent avoir une signification bien qu'elles ne représentent et ne décrivent rien : ce concept montre comment la musique peut référer à des propriétés extérieures à la musique (ici, je me suis attachée aux propriétés émotionnelles), lesquelles sont en même temps possédées par l'œuvre musicale considérée. La théorie de l'expression musicale des émotions comprise comme exemplification métaphorique permet aussi d'éviter de faire l'impasse sur l'expérience perceptuelle de l'auditeur : l'analyse des propriétés esthétiques a permis de mettre en évidence le caractère relationnel des propriétés esthétiques, c'est-à-dire leur dépendance épistémologique eu égard à un observateur non actuel situé dans des conditions épistémiques standard.

La théorie de l'expression musicale défendue ici accorde en effet une place centrale à un critère épistémologique discriminant : l'expérience musicale appropriée, celle d'un auditeur possédant des capacités psychologiques correctes dans un environnement naturel et culturel adéquat. Dès lors, la théorie de l'expression musicale doit inclure une analyse des conditions épistémiques d'appréhension des propriétés expressives : l'analyse de l'expression musicale des émotions comme mode de symbolisation particulier, loin d'invalider l'étude de l'expérience musicale – et notamment émotionnelle – de l'auditeur, y conduit.

Il s'agira donc dans la troisième partie, d'examiner les modalités d'attribution des propriétés expressives à une œuvre musicale : si certaines œuvres musicales expriment réellement des émotions, est-il possible de savoir si telle œuvre musicale exprime la tristesse plutôt que la gaieté ? Si oui, comment déterminer les propriétés expressives constitutives de l'identité de l'œuvre musicale ? Sommes-nous dotés d'une faculté spéciale pour connaître ces propriétés esthétiques affectives ? Les émotions jouent-elles un rôle épistémique essentiel pour la détermination des propriétés expressives de l'œuvre ?

Lorsque quelqu'un dit d'une œuvre musicale qu'elle est triste, mélancolique, joyeuse, etc., il veut au moins dire (si ce n'est davantage), que l'œuvre musicale possède ces émotions comme des propriétés perceptuelles de l'œuvre musicale. Mais comment les émotions sont-elles déterminées en tant que propriétés de l'œuvre ? Sur quoi repose l'attribution de propriétés expressives, c'est-à-dire des propriétés émotionnelles, à une œuvre musicale ?

On a tendance à considérer que les émotions des auditeurs ont un rôle essentiel à jouer à ce propos. Mais les émotions ne sont-elles pas par nature, personnelles au sens de subjectives, privées, idiosyncrasiques ? N'y a-t-il pas en effet des différences considérables par rapport à la manière de ressentir avec émotion la musique entre plusieurs auditeurs et même entre plusieurs écoutes d'une même œuvre par un même auditeur mais dans des circonstances différentes ? Dès lors, faire dépendre la connaissance des propriétés expressives de la musique par rapport aux émotions des auditeurs serait un projet vain – car il n'expliquerait pas en quel sens on les *connaît* –, voire dangereux – puisqu'il met en cause l'objectivité même des propriétés expressives : si l'expressivité d'un œuvre musicale est révélée seulement lors d'une expérience particulière et privée d'un auditeur et en dépend, en quel sens est-ce une propriété de la musique ?

Par conséquent, l'enjeu de cette troisième partie sera de sauver la réalité des propriétés expressives de la musique tout en mettant en évidence leur corrélation avec un certain type d'expérience. Il s'agira de savoir en quoi consiste cette expérience et si celle-ci exclut les émotions des auditeurs ou au contraire les implique[751]. Autrement dit, comment expérimenter de manière adéquate les propriétés expressives d'une œuvre musicale ?

[751] Cette question est posée notamment par Kivy dans « Auditor's Emotion : Contention, Concession And Compromise ».

Troisième partie :

Comprendre une œuvre musicale

La musique certes suppose d'être produite mais aussi d'être écoutée : alors que les conditions de production sont des conditions nécessaires pour la naissance d'une œuvre musicale, les conditions de réception sont nécessaires pour la survie de l'œuvre[752] ; 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.

Or, très peu de choses sont dites à propos de l'expérience musicale et de sa réussite. Une méthode courante d'analyse en philosophie de la musique consiste à considérer l'objet – l'œuvre musicale – sous ses différents aspects sans prendre en compte ses conditions de réception. Toutefois, une investigation épistémologique s'avère indispensable à la fois pour compléter la théorie de l'expression musicale des émotions avancée dans la partie précédente, mais aussi de manière plus générale, pour donner sens à ce que l'on entend par contenu ou signification musicale. C'est donc une tâche immense que de proposer une réflexion sur la compréhension musicale.

Dès lors, se pose la question de la nature de l'expérience musicale comme propriété essentielle de la musique : quelle est la nature de l'expérience qu'un auditeur a s'il comprend l'œuvre musicale et notamment s'il appréhende correctement ses propriétés expressives ? Quelle différence y a-t-il entre entendre une œuvre musicale et entendre avec compréhension un œuvre musicale ? De quoi doit-on être capable afin qu'une expérience musicale soit reconnue comme compréhension de la musique de Stravinsky, de Bob Marley ou de György Ligeti ?

En réponse à ces interrogations, deux hypothèses courantes s'opposent : l'expérience musicale adéquate est soit une affaire d'émotions, de préférences individuelles, 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,

[752] Lamarque, « Propriétés des œuvres et propriétés des objets », p.31.

l'expérience musicale est une question de connaissance pure, théorique, l'analyse technique faite par les musicologues étant considérée comme l'excellence.

Mais 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 ? Ne requiert-elle pas plutôt une sorte de septième sens permettant de sentir ou de ressentir ce qu'est réellement l'œuvre ? Ou de manière radicale, ne devrait-on pas nier l'idée même d'expérience musicale *adéquate* ? Ce serait alors une contradiction conceptuelle et logique de vouloir déterminer des conditions d'écoute musicale appropriées, et par là de discriminer suivant certains critères les multiples expériences musicales possibles : l'artistique par essence est hors du domaine de la connaissance, les jugements de goût étant distincts des jugements de connaissance[753].

N'est-ce pas plutôt une erreur au niveau de l'appréhension globale de l'expérience musicale qui conduit à cette hypothèse négative ? En ce sens, on pourrait justifier le fait que l'expérience musicale soit sur deux plans apparemment opposés : le plan de l'intellect, du formel, serait celui de l'appréhension des propriétés subvenantes de l'œuvre musicale et le plan de l'émotion, du sensible, celui de la saisie des propriétés survenantes de l'œuvre musicale. Mais cette double distinction entre propriétés subvenantes et propriétés survenantes esthétiques d'un côté et entre cognition et émotion de l'autre est-elle correcte ? Permet-elle de rendre compte véritablement de ce qu'est une expérience musicale adéquate ?

Le but de cette réflexion sera de reconcevoir ce qu'on entend par *compréhension musicale* et ainsi de dépasser l'alternative habituelle mais abusivement simplificatrice entre l'émotionnel et le cognitif. L'expérience musicale adéquate doit être comprise à l'aide d'une notion complexe, celle de perception aspectuelle, dont l'expérience émotionnelle appropriée et l'interprétation descriptive sont des critères possibles : entendre comme est précisément le type d'expérience qu'un auditeur a lorsqu'il comprend une œuvre musicale. La perception aspectuelle est une expérience perceptuelle authentique complexe en ce qu'elle combine la sensibilité et la pensée : elle ne se réduit ni à l'un ni à l'autre mais conjugue les aspects essentiels de l'un et de l'autre.

[753] Cette distinction entre art et connaissance est explicitée par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*.

Pour ce faire, il importe d'analyser de manière spécifique la possibilité et la nature de la compréhension musicale. Or, avant de développer certaines considérations sur ce qu'est une expérience musicale correcte, un cadre même approximatif doit être posé : le problème de la connaissance esthétique s'insère dans celui plus large de la connaissance. À ce titre, deux questions sont récurrentes : 1) La connaissance est-elle possible ? 2) Qu'est-ce que la connaissance ? La question de la possibilité de la connaissance est soulevée par le défi sceptique selon lequel toute prétention à la connaissance est illégitime. Mais le doute radical sceptique eu égard à la connaissance peut lui-même être mis en question[754]. A cet égard, deux méthodes s'opposent : d'un côté, la réfutation, de l'autre le dépassement[755]. Réfuter le scepticisme, c'est mettre en cause sa valeur de vérité. Cela passe par l'analyse des conditions requises pour la connaissance. Par contre, le dépassement du scepticisme renouvelle la méfiance répandu contre ce défi à la connaissance : le scepticisme n'est pas faux, il est dénué de sens. Cette hypothèse a un double résultat : négatif par rapport au scepticisme – les énoncés sceptiques ne possèdent pas de contenu cognitif – et positif en ce qu'elle clarifie ce que sont la connaissance et le doute réels. Il s'agira dans le premier chapitre de défendre l'idée selon laquelle le défi sceptique est inintelligible : nous sommes faits pour connaître le monde. Cette thèse épistémologique et anthropologique constituera l'arrière-fond nécessaire à la réflexion qui intéresse directement, une certaine conception de la l'expérience musicale correcte.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'étude de la compréhension d'une œuvre musicale : en quoi consiste-elle ? Que requiert-elle ? De quoi doit-on être capable afin qu'une expérience musicale soit reconnue comme compréhension de la musique ? Comme jeviens de le dire, deux hypothèses se font face sur ce sujet : la compréhension musicale est soit une affaire d'émotions et par là opposée à l'investigation scientifique, soit une question d'analyse laquelle exclut toute émotion. Le but de cette réflexion sera de reconcevoir à la fois l'émotionnel et le cognitif, et ainsi de dépasser cette alternative habituelle mais abusivement simplificatrice. La compréhension musicale sera comprise à l'aide d'une notion complexe, celle de perception aspectuelle, dont l'expérience émotionnelle appropriée et l'interprétation descriptive sont des critères possibles.

[754] Tiercelin, *Le Doute en question*.
[755] Cette expression est tirée de l'article de Carnap « Le dépassement de la métaphysique par l'analyse logique du langage ».

Dans le troisième chapitre, le rôle à accorder aux émotions esthétiques dans la compréhension musicale sera l'objet d'une étude détaillée. La thèse selon laquelle les expériences émotionnelles appropriées sont une manière de comprendre ce qu'est une œuvre musicale se distinguera à la fois du cognitivisme – les émotions sont inutiles pour la compréhension de la musique – et de l'émotivisme – les émotions excitées par l'œuvre, sont nécessaires à son appréhension. Ce travail offrira un cadre conceptuel articulé autour de la notion d'émotion ajustée qui permettra une approche approfondie des rapports entre émotion et cognition en mettant l'accent sur leur dynamique.

Dans le quatrième chapitre, il sera question de l'interprétation descriptive (et non performative) d'une œuvre musicale[756]. Qu'est-ce que l'interprétation musicale ? Qu'en est-il au juste de la distinction traditionnelle entre interprétation et description ? Si l'interprétation musicale consiste à donner sens à l'œuvre se pose alors le problème suivant : y a-t-il une seule interprétation correcte de l'œuvre musicale considérée ? Apparemment, une même œuvre musicale peut être interprétée de multiples façons. Ces interprétations n'en font-elles qu'une ou bien sont-elles radicalement distinctes ? Selon l'hypothèse dite moniste, la possibilité effective d'interprétations multiples n'implique pas leur légitimité. Au contraire, c'est un impératif éthique de chercher l'interprétation unique et véritable de l'œuvre considérée. Cette conclusion est contestée par l'hypothèse multipliste laquelle encourage la multiplicité des remarques interprétatives. L'activité interprétative est considérée comme un libre jeu ouvert et sans limite. Le but de ce chapitre sera de proposer une alternative à ces deux conceptions.

Par ailleurs, une étude de l'interprétation pose certaines questions méthodologiques : l'interprétation musicale doit-elle prendre en considération les intentions, les conventions et le contexte de production de l'œuvre ? Les conventions qui s'appliquent à l'œuvre suffisent-elles comme principe interprétatif directeur ? Ces dernières excluent-elles toute explication intentionnelle ? Les problèmes qui seront traités dans ce chapitre s'articuleront donc autour d'une notion centrale : celle d'interprétation correcte, notion qu'il s'agira de clarifier sous ces différents aspects. Enfin, un essai d'interprétation d'une œuvre musicale – la *Ballade en sol mineur* de Frédéric Chopin – conclura cette troisième partie ainsi que l'ensemble de cette

[756] L'interprétation performative est celle que fait un musicien-interprète lorsqu'il exécute une œuvre musicale. À la différence, l'interprétation critique consiste non pas à réaliser l'œuvre mais à en appréhender son sens au travers de propositions articulées.

étude, le but étant de mettre en évidence l'interdépendance entre la théorie philsophique de la musique défendue ici et la pratique interprétative.

Dès lors, l'analyse proposée ici se limitera ainsi au problème des liens entre émotion et cognition dans la réception musicale, et dans un souci de précision et de cohérence (avec la deuxième partie notamment), je m'attacherai le plus souvent à la question de l'appréhension des propriétés expressives d'une œuvre musicale.

1. Peut-on connaître une œuvre musicale ?

Le *scepticisme esthétique* est la théorie qui nie ou doute au moins de la connaissance esthétique et de la possibilité de justifier les jugements attribuant des propriétés esthétiques aux œuvres d'art en général. Ce qui fait du scepticisme esthétique un scepticisme *esthétique*, c'est qu'il concerne l'esthétique plutôt que d'autres domaines. Un sceptique par rapport à la connaissance esthétique peut être sceptique par rapport à la connaissance du monde extérieur, des autres personnes, des faits moraux, etc. Mais ces autres formes de scepticisme ne sont pas impliquées nécessairement par le scepticisme esthétique. Ce qui fait du scepticisme esthétique une position *sceptique*, c'est qu'il soulève de manière globale des doutes à l'égard de la connaissance esthétique et des croyances esthétiques justifiées. Ainsi, il ne suffit pas d'affirmer la réalité des propriétés expressives d'une œuvre musicale, encore faut-il pouvoir les connaître !

Or, le scepticisme à l'égard de la connaissance esthétique, c'est-à-dire de la connaissance d'une œuvre d'art et de ses propriétés esthétiques, est plus répandu que dans d'autres domaines. En effet, pour beaucoup, le scepticisme esthétique est évident, parce qu'on ne voit pas comment on pourrait avoir une connaissance réelle de quelque chose ayant un fonctionnement esthétique : on peut connaître ses propriétés physiques, structurelles mais pas ses propriétés esthétiques. L'importance du défi sceptique pour une réflexion épistémologique appliquée en esthétique découle de plusieurs idées reçues : l'impossibilité de trancher les désaccords esthétiques, la transcendance des propriétés esthétiques d'une œuvre d'art par rapport à nos capacités de reconnaissance, la négation d'un savoir possible dans ce domaine.

Le scepticisme en esthétique va parfois de pair avec l'anti-rationalisme – le domaine de l'esthétique est en opposition franche avec le domaine du rationnel –, le sentimentalisme – il faut se fier aux sentiments (dépourvus d'élément cognitif) ou à quelque faculté non intellectuelle –, le conservatisme – les traditions et pratiques habituelles constituent le meilleur guide pour l'appréhension de l'art –, et le relativisme – tout énoncé esthétique est vrai. Mais sommes-nous condamnés à dire que nous ne savons rien en matière d'esthétique ? Les propriétés esthétiques dépassent-elles nos facultés cognitives ? Est-il possible de savoir qu'une œuvre musicale exprime l'allégresse ou la mélancolie, qu'elle a la forme d'une

chanson et non d'un menuet ? Doit-on renoncer à parler de connaissance dans le domaine esthétique ?

Et, même si le scepticisme esthétique n'implique pas une position sceptique générale en ce qu'il est restreint au domaine esthétique, cette position suppose tout de même l'intelligibilité du défi sceptique en général. Le doute sceptique compris en un sens large, remet en cause la possibilité de la connaissance. Mais ce présupposé – l'intelligibilité du défi sceptique – est-il correct ? Autrement dit, la possibilité de la connaissance peut-elle être mise en cause ? Si oui, en quoi ? Toutefois, pour sauver la possibilité de la connaissance esthétique, il importe de s'inscrire en faux contre ce présupposé : le doute sceptique radical doit être mis en question. Mais comment ? Cela passe-t-il par une réfutation en bonne et due forme ? Toute réfutation n'implique-t-elle pas l'intelligibilité du défi sceptique ? N'y aurait-il pas une voie intermédiaire entre le scepticisme et la réfutation du scepticisme ?

Commençons par l'idée commune : les contestations du scepticisme. Apparemment, nous savons quantité de choses : j'ai deux mains, la terre existe, je m'appelle S.D, Bertrand est parti au marché ce matin, 2+2 = 4, cette œuvre musicale a été composé par Jean-Sébastien Bach et a pour titre les *Variations Goldberg*, la structure de l'Aria des *Variations* est une sarabande… L'attitude sceptique, pourtant, montre que si le doute n'est pas de prime abord naturel, il s'avère après réflexion, irréfutable, impossible à éradiquer :

(i) Pour savoir que P, il faut éliminer toutes les possibilités susceptibles de rendre P faux.
(ii) Or, cette exigence est impossible à satisfaire.
(iii) Donc, je ne peux prétendre connaître quoi que ce soit.

Ce que vise le défi sceptique, ce sont nos prétentions à la connaissance et à la certitude de nos connaissances : il s'interroge sur les fondements de nos connaissances et montre que nous ne pouvons répondre à l'exigence de justification, de fondement rationnel pour nos évidences [757]. Adopter l'idée selon laquelle toute proposition doit être démontrée, c'est inévitablement admettre qu'aucune proposition ne peut être démontrée. Mais le doute radical est-il réellement possible ? Intelligible ? Légitime ? Raisonnable ? L'investigation sur la

[757] Bénatouil, *Le Scepticisme*, p.10-11.

nature, la genèse et la structure du savoir ne constitue-t-elle pas plutôt l'essentiel des réflexions épistémologiques ? N'est-il pas vain de s'interroger sur la possibilité de la connaissance alors que nous savons à première vue une multitude de choses ?

Trois attitudes eu égard au doute radical peuvent être adoptées[758] :

1. La réponse sceptique laquelle prend deux formes : le scepticisme dogmatique – nos croyances sont toutes fausses, nous ne savons rien – ou le pyrrhonisme – nos croyances ont une valeur de vérité indéterminée d'où la suspension des jugements.

2. La réfutation du scepticisme dont les principales conceptions sont : le fondationnalisme (rationaliste ou empiriste), le cohérentisme, l'externalisme causal, la stratégie des alternatives pertinentes et le contextualisme.

3. L'alternative pragmatiste [759] du sens commun critique selon laquelle le défi sceptique est dénué de sens.

Il s'agira ici de soutenir l'alternative pragmatiste et par là, d'établir une distinction entre les doutes de cabinet (purement théoriques) et les doutes réels, c'est-à-dire entre l'hypothèse sceptique et les raisons ordinaires de douter.

[758] Pour une vision synoptique, voir le schéma J, p.429.
[759] Tiercelin, *Le Doute en question*.

1.1 Scepticisme et réfutation

La stratégie sceptique s'articule autour d'un certain mode opératoire : d'une part, mettre en lumière une condition nécessaire pour la connaissance, et d'autre part, proposer un argument par rapport à l'échec de satisfaction de cette condition. Le défi sceptique ne se soulève donc qu'à partir d'une proto-analyse de ce qu'est la connaissance. La connaissance est analysée de manière vériconditionnelle en un ensemble de conditions individuellement nécessaires et conjointement suffisantes : S sait que P si et seulement si φ. L'analyse tripartite de la connaissance en croyance vraie et justifiée est la plus courante. Gettier montre pourtant l'insuffisance de cette définition classique[760] : un sujet peut avoir une croyance vraie et justifiée à propos de P sans savoir que P. Considérons à nouveau le raisonnement sceptique :

A.

(i) Pour savoir que cette œuvre musicale (*Variations Goldberg*) a été composée par J.S Bach, il est nécessaire de prendre en compte toutes les possibilités susceptibles de me tromper (l'hypothèse du rêve, du malin génie, du cerveau dans une cuve…) et les éliminer.

(ii) Je ne peux pas savoir que ces hypothèses sceptiques sont fausses.

(iii) Donc je ne sais pas que cette œuvre musicale a été composée par J.S Bach.

La réfutation sceptique consiste à remettre en cause soit la première prémisse, soit la deuxième :

B.

(i') Malgré les apparences, notre ignorance par rapport aux hypothèses sceptiques n'implique pas l'impossibilité de connaître quelque chose.

(iii') Donc je peux savoir quantité de choses, et notamment que les *Variations Goldberg* ont été composées par J.S Bach.

[760] Gettier, « La connaissance est-elle la croyance vraie justifiée ? ».

C.

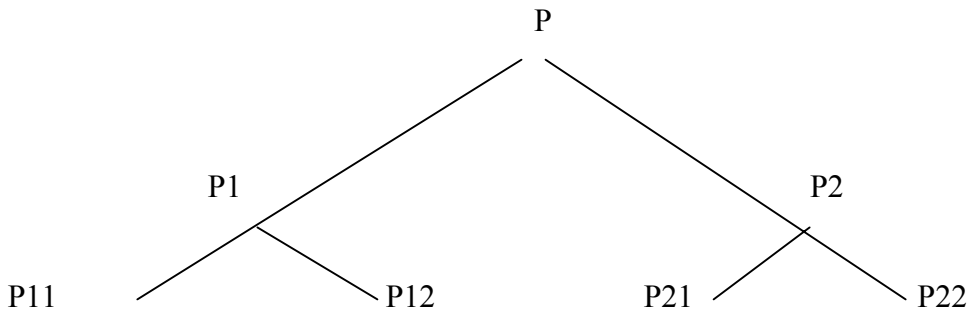
(ii') Malgré les apparences, nous savons que les hypothèses sceptiques sont fausses.

(iii') Donc je peux savoir quantité de choses, et notamment que les *Variations Goldberg* ont été composées par J.S Bach.

1.1.1 Internalismes et externalisme causal

Le raisonnement C consiste à clarifier les conditions de justification des croyances[761] (la justification étant supposée être une condition nécessaire à la connaissance). Il est développé par le fondationnalisme et le cohérentisme internalistes ainsi que par l'externalisme causal. Le fondationnalisme affirme que la justification épistémique dérive de croyances de base ultimement fondées. Pour le fondationnaliste rationaliste, ces croyances fondationnelles sont auto-justifiées, évidentes par elles-mêmes en tant qu'intuitions de la conscience introspective. Pour le fondationnaliste empirique, les croyances de base sont de deux sortes : les intuitions de la conscience et les évidences empiriques. Autrement dit, la conception fondationnaliste consiste à accorder à certaines croyances un statut épistémique privilégié : les croyances fondamentales sont immédiatement justifiées et garantissent la déduction des autres croyances. Il y a plusieurs croyances qui justifient toutes les autres, mais qui ne sont justifiées par aucune. La connaissance a donc une structure architectonique[762] : la fondation soutient le reste. Soit le schéma suivant pour rendre compte de cette structure fondationnelle :

Schéma I : Le modèle fondationnaliste[763]



[761] BonJour & Sosa, *Epistemic Justification*.
[762] Sosa, « Le radeau et la pyramide », p.146.
[763] « P » correspond à une croyance dérivée fondée sur d'autres croyances, les croyances plus ou moins fondamentales (P1, P11…).

Le modèle fondationnaliste repose en effet sur la distinction entre croyances de base et croyances dérivées. Les propriétés épistémiques des croyances dérivées relèvent des croyances de base. Celles-ci constituent des points terminaux dans une chaîne de justification épistémique : elles permettent d'éviter une régression à l'infini dans la chaîne des raisons. Ces croyances de base, infaillibles, sont immunisées à l'égard du doute : elles sont *déclarées* vraies, évidentes, claires, distinctes. Cependant, deux objections principales sont faites à l'encontre du fondationnalisme. D'une part, comment est-il possible que certaines croyances soient déclarées vraies et d'autres pas ? Qu'est-ce qui permet de distinguer une croyance fondationnelle d'une croyance dérivée ? Cette distinction n'est-elle pas arbitraire ou erronnée ? D'autre part, si les croyances fondationnelles ne sont pas justifiées, comment peuvent-elles avoir un pouvoir justificateur ? Avec la première objection, il s'agit de mettre en cause les caractéristiques attribuées aux croyances fondationnelles. La seconde soulève le problème du rapport entre les croyances de base et les croyances non basiques.

À la différence du fondationnalisme, le cohérentisme internaliste défend l'idée selon laquelle la justification découle de la relation de cohérence, de support mutuel entre les croyances, et non de croyances de base ultimement fondées. Les relations qu'une croyance entretient avec les autres croyances lui confèrent un caractère justifié : un ensemble cohérent de croyances, c'est-à-dire dépourvu d'inconsistance logique et réglé par des relations d'inférence, atteint un équilibre réfléchi. Aucune croyance n'est infaillible ni privilégiée. Notre corpus de connaissance est comme un radeau sans ancrage dont les réparations se font au fur et à mesure et à flot. Toutes les croyances ont ainsi un statut épistémique identique. Les propriétés épistémiques d'une croyance dérivent de celles d'autres croyances qui la justifient, mais aussi de celles du réseau de croyances dans son ensemble. Toute croyance est sujette ou susceptible de révision.

Toutefois, cette hypothèse n'est pas sans difficulté. Un des problèmes majeurs pour toute théorie cohérentiste consiste en effet dans la connexion entre la cohérence, la consistance et la vérité du système de croyances : ne laisse-t-elle pas ouverte la possibilité de deux ensembles cohérents de croyances concurrents ? Rien ne garantit qu'un système cohérent par rapport à un autre ait plus de chances d'être vrai. Par ailleurs, cette justification circulaire des croyances est vicieuse : si A n'est justifié que si B l'est, et si B n'est justifié que si A l'est, comment cela peut-il garantir la justification de A et de B ? Et enfin, la possibilité permanente de mettre en cause n'importe quelle croyance est, elle-même, sujette à

controverse : nos discours et nos pratiques ordinaires n'impliquent-ils pas que certaines croyances soient hors du doute ?

D'autre part, l'internalisme (fondationnaliste ou cohérentiste) a pour difficulté majeure de supposer la thèse de la transparence, c'est-à-dire l'affirmation de l'accès du sujet connaissant aux justifications de ses croyances. Mais nous ne sommes pas toujours en mesure de savoir si on sait que P. L'externalisme causal se distingue des positions internalistes que sont le fondationnalisme et le cohérentisme. Effectivement, selon l'externalisme causal, la justification dérive de facteurs extérieurs contingents. Une croyance est épistémiquement justifiée si elle vient d'un processus causal approprié d'acquisition de croyances : S sait que P si S est relativement à P dans une relation causale appropriée, c'est-à-dire si la croyance de S que P se tient dans une relation causale au fait que P, par l'entremise de l'un des processus causaux producteurs de connaissance (perception, mémoire, témoignage,…). Toutefois, si l'externalisme causal évite certains écueils des hypothèses précédentes, il ne rend pas compte du caractère normatif de la justification : la connaissance n'est pas une simple régularité causale. Autrement dit, l'externalisme causal manque un des aspects les plus importants des processus cognitifs.

Ces trois conceptions (le fondationnalisme, le cohérentisme et l'externalisme) ont chacune leurs problèmes spécifiques ; elles reposent toutes sur la dichotomie entre l'intérieur et l'extérieur. Or, cette dichotomie s'avère intenable : elle présuppose de manière erronée que l'esprit, en tant que siège de processus mentaux, est séparé et indépendant du monde physique. Cette ligne de partage entre le mental, intérieur et le non mental, extérieur, devient dépourvue de sens si l'on remet en cause la pertinence de cette distinction : l'homme est dehors, c'est-à-dire dans le monde extérieur et social[764].

[764] Voir le chapitre 1 de la deuxième partie.

1.1.2 Alternatives pertinentes et contextualisme

Après l'analyse critique du raisonnement C, il convient de s'attacher maintenant au raisonnement B. Voyons si ce dernier est à l'abri des difficultés. La stratégie des alternatives pertinentes[765] consiste à distinguer l'élimination de l'ensemble des alternatives possibles et l'élimination des alternatives pertinentes : la connaissance est « un état qui se définit en terme d'évidence empirique, et dans lequel on a écarté toutes les alternatives pertinentes à ce qui est connu »[766]. L'alternative Q par rapport à P est pertinente si et seulement s'il peut être simultanément vrai que Q et que P. Par exemple, je sais que cet oiseau est un moineau si je suis en mesure d'éliminer la possibilité que ce soit une mésange ou un canari. Mais il n'est pas nécessaire d'éliminer la possibilité que ce soit un petit robot imitant les moineaux à la perfection, ou que je sois victime d'une manipulation par un Malin Génie.

Le problème qui se pose alors à cette stratégie est de déterminer ce qui compte comme une alternative pertinente. Lewis tente d'élaborer certaines règles en vue de fixer le degré de pertinence des alternatives[767] :

1. La règle de l'actualité : il n'est pas légitime d'ignorer ce qui est possible actuellement.
2. La règle de croyance : il n'est pas légitime d'ignorer ce qui est cru comme possible par le sujet.
3. La règle de ressemblance : il n'est pas légitime d'ignorer des possibilités qui se ressemblent.
4. La règle de fiabilité : il n'est pas légitime d'ignorer des possibilités similaires.
5. La règle du conservatisme : il est permis d'adopter les présupposés habituels des autres.
6. La règle d'attention : si on prête attention à telle alternative, alors celle-ci devient pertinente.

[765] Dretske, *Perception, Knowledge and Belief*.
[766] Dretske, *Perception, Knowledge and Belief*, p.52.
[767] D.Lewis, « Insaisissable connaissance ».

La stratégie des alternatives pertinentes revient donc à refuser le principe de clôture, c'est-à-dire le principe de l'exclusion de toutes les alternatives logiques d'erreurs. Dretske propose notamment un exemple dans lequel le principe d'exclusion n'est manifestement pas satisfait : je peux savoir que l'animal dans la cage est un zèbre, mais ne pas savoir qu'il ne s'agit pas d'une mule savamment déguisée en zèbre. Une alternative pertinente est une possibilité objective (ce qui aurait pu se faire sans trop de changement) qui existe dans le situation actuelle et est facilement accessible, c'est-à-dire requérant une révision minimale du cours du monde actuel.

(i) Un sujet S sait que P seulement s'il exclut toutes les alternatives à P qui sont pertinentes pour sa connaissance que P.
(ii) Une alternative Q à P est pertinente pour la connaissance que P si et seulement si Q est une possibilité objective, c'est-à-dire telle que si P n'était pas le cas, Q serait ou pourrait être le cas.
(iii) Donc, la connaissance humaine est possible.

La connaissance obéit non pas au principe de clôture mais à un principe d'exclusion pertinente.

Une autre stratégie pour réfuter le scepticisme consiste à adopter une perspective contextualiste : les conditions de vérité des attributions de connaissance dépendent de certaines caractéristiques du contexte dans lequel elles sont effectuées, et leur valeur de vérité est ainsi susceptible de varier d'un contexte à un autre. La solution contextualiste développe l'idée selon laquelle il n'y a pas d'incompatibilité entre l'inclination que nous avons en contexte ordinaire à penser que nous savons une multitude de choses et l'inclination que nous avons en contexte philosophique à admettre que finalement nous ne savons pas grand chose, voire rien : nous disons quelque chose de vrai en contexte ordinaire car les exigences des standards de connaissance associés à ce contexte sont facilement satisfaites ; et nous disons quelque chose de faux en contexte philosophique car les exigences des standards associés à ce contexte sont difficiles à satisfaire.

L'apparence d'incompatibilité entre ces deux inclinations s'explique comme suit : si nous ne sommes pas déjà contextualistes nous-mêmes, nous ne sommes pas informés de la sensibilité au contexte des attributions de connaissance et du fait de cette ignorance, nous

nous trompons lorsque nous pensons voir une incompatibilité là où il n'y en a pas entre une attribution de connaissance en contexte ordinaire et un refus de cette même connaissance en contexte philosophique. Ainsi, le contextualisme serait une découverte philosophique et tous ceux qui ne prennent pas au sérieux le défi sceptique sont finalement incompétents. En résumé, le contextualisme repose sur trois idées :

1. la possibilité d'une ignorance totale (en contexte philosophique),
2. la dépendance contextuelle des attributions de connaissance,
3. la théorie de l'erreur dans le "contexte non contextualiste".

Mais la réfutation contextualiste du scepticisme n'est pas exempte de faiblesses. En effet, si la connaissance est sensible au contexte, il ne s'ensuit pas que le contexte puisse fixer à lui seul les critères de vérité : si deux personnes (ordinaires et sceptiques) sont en désaccord, elles ne peuvent toutes les deux avoir raison. De plus, la défense du contextualisme aboutit à des dialogues absurdes, dénués de sens du type[768] :

> A. « Est-ce un zèbre ?
> B. Oui, c'est un zèbre.
> A. Mais peux-tu écarter l'hypothèse qu'il ne s'agisse que d'une mule habilement déguisée ?
> B. Non.
> A. Donc, tu admets que tu ne sais pas que c'est un zèbre.
> B. Non, je savais alors que c'était un zèbre. Mais après ta question, je ne le sais plus ».

Ce type de dialogue montre que la mention d'hypothèses sceptiques ne constitue pas une condition suffisante pour modifier les critères épistémiques. Enfin, cette thèse a pour implication critiquable la relativisation des critères épistémiques ainsi que l'affirmation de la supériorité des critères sceptiques par rapport aux critères quotidiens.

[768] Tiercelin, *Le Doute en question*, p.71.

1.2 Réponse pragmatiste : Le sens commun critique

Chaque tentative de réfutation du scepticisme, qui admet la possibilité d'y répondre dans les propres termes du sceptique, aboutit à des difficultés indépassables. Par contre, la réponse pragmatiste du sens commun critique s'avère en mesure d'éviter les écueils des stratégies précédentes : le scepticisme ne doit pas être réfuté puisqu'il est, de manière intrinsèque, inintelligible. « Le scepticisme n'est pas réfutable, mais est évidemment dépourvu de sens s'il s'avise de douter là où il ne peut être posé de question »[769]. Autrement dit, le défi sceptique n'est pas une théorie erronée ou impossible, mais plutôt un faux problème.

Dès lors, il ne s'agit plus tant de réfuter les thèses du sceptique que de « nier la pertinence de ses questions, l'intérêt de sa pensée »[770]. La seule attitude cohérente vis-à-vis du défi sceptique est de l'outrepasser, en contestant les prémisses de départ à la fois du scepticisme et des réfutations traditionnelles du scepticisme. La réponse au scepticisme consiste donc à la fois à admettre que nous n'aurons jamais une sorte de justification de notre connaissance en général (exigence que le sceptique veut faire ressentir comme essentielle) et montrer que cette absence de fondation n'est pas réellement un manque, un défaut[771]. L'opposition apparente entre les conclusions sceptiques et la reconnaissance ordinaire de la connaissance est une opposition véritable : l'affirmation selon laquelle les propositions de connaissance sont littéralement fausses bien que faisant l'objet d'une assertion raisonnable dans le contexte ordinaire, aboutit à des conséquences absurdes. La réponse du sens commun critique s'articule dès lors autour de trois idées principales :

1. l'anti-scepticisme ou l'inintelligibilité du défi sceptique,
2. le fiabilisme ou la présomption de connaissance,
3. le faillibilisme ou la possibilité de se tromper.

[769] Wittgenstein, *Tractatus-logico-philosophicus*, 6.51.
[770] Bénatouil, *Le Scepticisme*, p.18.
[771] Cavell, dans *Les Voix de la raison*, critique cette idée selon laquelle le sceptique découvrirait un manque dans le savoir humain.

1.2.1 Anti-scepticisme

L'entreprise sceptique s'avère inintelligible et illégitime : le doute exige une justification tout autant que la croyance, et implique un arrière-plan qui tienne bon, et qui donne les moyens de mettre fin au doute. Les raisons de douter ne peuvent prendre une allure radicale et hyperbolique comme le suppose le défi sceptique : les sceptiques qui ont l'obsession de l'argumentation et de la justification, ne font pas la différence entre ce qui doit être démontré et ce qui ne doit pas l'être. Comme le précise Aristote, l'exigence absolue de démonstration est illégitime : « tout enseignement donné ou reçu par la voie du raisonnement vient d'une connaissance préexistante »[772] ; les démonstrations reposent sur des principes évidents indémontrables. L'erreur du sceptique consiste à ne pas s'interroger sur les raisons, les outils d'élaboration et les moyens d'élimination du doute : « en vérité, pourquoi ne dois-je pas tester mes yeux en regardant si je vois les deux mains ? Que doit-on tester et par quoi ? Qui décide quelle chose est solidement fixée ? Et que signifie l'énoncé qui dit que telle ou telle chose est solidement fixée ? »[773].

Le doute réel implique plusieurs choses. Tout d'abord, certaines propositions sont à l'abri du doute :

> « Qu'est ce que cela voudrait dire que de douter maintenant que j'aie deux mains ? Pourquoi ne puis-je absolument pas me le représenter ? Qu'est ce que je croirais si je ne croyais pas cela ? Je n'ai pas encore du tout de système dans lequel il pourrait y avoir ce doute »[774].

> « Comportement de doute et comportement de non doute. Il n'y a le premier que s'il y a le deuxième »[775].

> « Si je me demande 'Quelle couleur vois-tu maintenant ?', pour apprendre en effet quelle couleur est là maintenant, je ne peux douter aussi en même temps sur la question de savoir si celui à qui je m'adresse comprend le

[772] Aristote, *Second analytiques*, I, 1.71a.
[773] Wittgenstein, *De la certitude*, 125.
[774] Wittgenstein, *De la certitude*, 247.
[775] Wittgenstein, *De la certitude*, 354.

> français, s'il veut me duper, si ma propre mémoire concernant la signification des noms de couleur me laisse en plan, etc. »[776].

Le doute présuppose un système de certitudes préalables[777] : pour avoir quelque connaissance du monde, nous devons avoir la certitude que le monde existe, que nous ne sommes pas manipulés par un savant fou, que nous avons deux mains, etc. Par exemple, nous ne pouvons mettre en question l'idée que le monde est ancien et non récent, car cela remet en question toute la structure de la géologie : cette discipline comprend cette certitude préalable. Il y a donc une discontinuité logique entre les certitudes préalables et la connaissance, discontinuité qui ne coïncide pas avec la frontière entre les propositions nécessaires et contingentes. En effet, ce que nous apprend Wittgenstein (contre Moore[778]), c'est que les certitudes comme celle selon laquelle la terre existe, sont non épistémiques : on ne peut pas en douter ni faire erreur à leur propos. La supposition fatale du scepticisme et des réfutations sceptiques réside dans l'affirmation du caractère épistémique des certitudes. Les échecs des réfutations sceptiques vient donc d'une inattention par rapport au point de départ du sceptique : la considération des certitudes comme des propositions ayant besoin de justification.

Ainsi, il faut distinguer non pas les croyances fondationnelles des croyances dérivées (comme le fait le modèle fondationnaliste), mais les certitudes *acceptées* – tenues pour vraies, et non *déclarées* vraies –, de la connaissance proprement dite qui implique un processus de questionnement et d'enquête. Accepter ces certitudes n'est pas une question d'affirmation : ces certitudes sont l'expression d'un savoir, celui portant sur la manière de juger ; elles indiquent notre succès dans l'utilisation des techniques de description du monde. La structure de nos pratiques ordinaires de connaissance implique ces certitudes. Ainsi, le discours sceptique comme « Je ne sais pas que la terre existe », est dit dans un contexte dans lequel il est dénué de sens. Les certitudes préalables sont une forme de vie.

---

[776] Wittgenstein, *De la certitude*, 341.
[777] McGinn, *Sense And Certainty*.
[778] L'analyse du scepticisme par Wittgenstein a pour origine deux conférences de Moore (« Preuve du monde extérieur » et « Une défense du sens commun ») qui prétendent réfuter le scepticisme en lui opposant les propositions ordinaires comme « La Terre existait longtemps avant ma naissance » et « Ce sont là mes deux mains ». A l'inverse, Wittgenstein a pour but d'expliciter l'usage des propositions du type « je sais que P » : « je souhaiterais réserver l'expression 'Je sais' pour les cas où elle est employée dans les occurrences normales du langage » *De la certitude*, 260.

Les certitudes, ni justifiables ni injustifiables, constituent un « arrière-plan que la tradition m'a transmis et sur le fond duquel je peux faire la distinction entre le vrai et le faux »[779]. Cet arrière-fond par rapport à la pratique de description du monde, solidement fixé, ne fait pas l'objet d'un apprentissage explicite : nous l'acquérons sans question et le partageons automatiquement. Analogue aux règles d'un jeu, il forme un cadre de référence permettant l'analyse des croyances. La confiance eu égard à ces certitudes ne découle pas d'un type de connaissance ou de justification, mais du rôle qu'elles jouent en tant que règle, norme du processus cognitif : « rien d'externe ne tient en place ces certitudes basiques : ce ne sont pas des fondations solides, justifiées à la manière de l'aspiration cartésienne classique »[780]. Rien d'extérieur à notre pratique ne les garantit. Mais n'est-ce pas de la naïveté ou pire un échec de la raison qui donne lieu à cette confiance ? Non, car les racines de cette confiance sont profondes et ultimement liées à la manière dont nous vivons. Hors de portée de l'évaluation épistémique, ces certitudes n'appartiennent pas au domaine du savoir, du doute et de la justification. Dire « Je sais que P » revient à considérer P comme quelque chose ayant besoin d'une justification ou pouvant être mis en doute, à la différence des certitudes préalables. Certaines exigences de justification peuvent recevoir une réponse alors que d'autres non.

Sans cet arrière-fond de certitudes, aucune connaissance ne pourrait être acquise. Elles ont un rôle régulateur essentiel : ce sont des normes-en-contexte[781] en ce qu'elles sont acceptées dans des circonstances normales. Les règles qui régulent l'enquête cognitive (je suis certain de comprendre la langue française, d'écouter une œuvre musicale, …) se distinguent des objets de cette enquête (je ne sais pas si cette œuvre musicale que j'écoute a telle propriété expressive ou non). Le rôle logique des certitudes préalables (l'existence de la terre) est donc différent de celui des jugements empiriques (« Bertrand est parti au marché ce matin »). Elles ne constituent pas un corps de doctrine mais appartiennent à la pratique des jugements empiriques.

La certitude que j'ai deux mains est, dans des circonstances ordinaires normales, à l'abri du doute, mais elle peut faire l'objet d'un questionnement et d'une connaissance dans un contexte exceptionnel comme celui d'une attaque terroriste. Comment rendre compte de

[779] Wittgenstein, *De la certitude*, 94.
[780] Wright, « Wittgensteinian Certainties », p.13.
[781] Wright, « Wittgensteinian Certainties », p.21.

cette fluidité ? Asserter quelque chose – « J'ai deux mains » – c'est amener la proposition dans l'arène du jeu de langage du savoir, de la justification, du doute et de l'erreur. Ainsi, affirmer une certitude, c'est transformer le statut de cette certitude. Dans des circonstances ordinaires normales, il est erroné d'affirmer ses certitudes : leur explicitation manifeste l'échec de la pratique du savoir. La puissance des arguments sceptiques découle de cette confusion : dire que les certitudes préalables sont des propositions à justifier, alors que les certitudes par principe ne sont pas des propositions mais une forme de vie.

Ce qu'il importe de retenir est que l'implication d'un agent rationnel dans un processus de connaissance suppose et signifie d'avoir certaines certitudes lesquelles ne sont pas connues, c'est-à-dire ne sont pas le résultat d'une enquête cognitive : « dans l'enquête ordinaire, nous devons espérer avoir la discipline de prendre ses responsabilités par rapport à ce dont nous pouvons être responsables, la confiance d'accepter ce que nous devons simplement présupposer, et la sagesse de connaître la différence »[782]. Le projet de fonder la connaissance est dès lors dénué de sens : « l'obsession du fondement place le sens commun en position d'accusé et accorde à la philosophie un rôle démesuré »[783].

Le doute réel quant à lui, porte sur une croyance déterminée dans un contexte particulier et il y a par là des moyens d'y répondre.

> « Le scepticisme n'est pas irréfutable mais évidemment dépourvu de sens quand il veut élever des doutes là où l'on ne peut poser de question. Car le doute ne peut subsister que là où subsiste une question ; une question seulement là où subsiste une réponse et celle-ci seulement là où quelque chose peut être dit »[784].

Du caractère holistique de nos croyances[785] découle l'impossibilité d'un doute systématique : un doute radical, à l'instar des questionnements ininterrompus d'un enfant (« Pourquoi ? »), est irrationnel. En prenant pour modèle l'idée développée par Locke[786] et

[782] Wright, « Wittgensteinian Certainties », p.41-42.
[783] Pouivet, *Le Réalisme esthétique*, p.45.
[784] Wittgenstein, *Tractatus-logico-philosophicus*, 6.51.
[785] Voir page 267 et suivantes.
[786] Locke, *Essai sur l'entendement humain*, II, 11, §12-13.

Condillac[787] selon laquelle du pouvoir de lier les idées dépend le développement des facultés intellectuelles, on peut distinguer trois attitudes :

> 1. Le défenseur du sens commun naïf et dogmatique a un défaut principal : il lui manque la capacité de poser des questions, de douter, d'analyser de manière critique les croyances déterminées.
>
> 2. Le sceptique lui se situe dans le défaut inverse : il remet en question tout de manière systématique.
>
> 3. Le défenseur du sens commun critique adopte un juste milieu : le savoir est le lieu du doute ; le savoir et le doute sont seconds par rapport aux certitudes acceptées. La capacité à douter dans des circonstances appropriées est un principe de perfection de l'agent rationnel.

Enfin, il n'est pas possible de séparer le véritable doute de l'action ; le doute réel est intrinsèquement lié à la pratique[788] :

> « Si quelqu'un doutait que la table continue à être là lorsque personne ne la voit, comment son doute se manifesterait-il en pratique ? Et ne pourrions-nous pas le laisser tranquillement douter, étant donné que cela ne fait en vérité aucune différence »[789].
>
> « Notre discours reçoit son sens par l'intermédiaire de nos autres actions »[790].

Le doute est loin d'être possible à volonté : il ne suffit pas d'avoir quelques raisons (l'hypothèse du rêve, du Malin génie, l'affirmation de la liberté du libre arbitre…) pour douter réellement. Ce que nous faisons – et ce que nous ne faisons pas – donne la clé du statut logique de ces certitudes : nous ne les mettons pas en question. Je ne doute pas par exemple

[787] Condillac, *Essai sur l'origine de la connaissance humaine*, I.2.3.
[788] Wolgast, « Whether Certainty Is A Form Of Life", p.164.
[789] Wittgenstein, *De la certitude*, 120.
[790] Wittgenstein, *De la certitude*, 229.

que le sol soit ferme avant de marcher. Ces certitudes sont reconnues dans notre pratique et ne font pas l'objet d'une assertion : elles caractérisent nos vies. Elles sont une partie de l'arrière-fond à partir duquel un apprentissage explicite prend place.

Loin d'être le produit d'une pensée, ces certitudes n'ont pas d'expression dans le langage : elles appartiennent au comportement. Ainsi, un bébé par son comportement (téter le sein ou le biberon) a la certitude qu'il y a du lait. Les actions – et non les discours – sont leur expression propre. Parler d'inférence, de justification, de doute, d'erreur pour ces certitudes, c'est projeter de manière inadéquate un modèle sophistiqué de connaissance. Notre comportement n'est pas basé sur des fondements, il est ainsi :

> « Pourquoi ne m'assuré-je pas que j'ai encore deux pieds lorsque je veux me lever de mon siège ? Il n'y a pas de pourquoi. Simplement, je ne le fais pas. C'est ainsi que j'agis »[791].

Ces certitudes sont indépendantes du jeu de la justification et aussi du langage. Mais elles sont reliées au langage dans la mesure où le langage se constitue à partir d'elles : ce sont des espèces primitives de comportement dont les jeux de langage sont les extensions. Ce qui donne à ces certitudes leur solidité et importance, c'est précisément le fait qu'elles n'appartiennent pas aux jeux de langage de la connaissance. La fin de la connaissance n'est donc pas une proposition injustifiée, mais une manière non fondée d'agir. L'absence de doute se manifeste dans notre comportement quotidien : les certitudes qui sont une forme de vie, ne sont pas des conclusions basées sur un raisonnement. Elles ont pour expression le comportement inarticulé et une approche pré-linguistique des choses. Nous grandissons avec des normes, nous ne décidons pas de ces normes.

[791] Wittgenstein, *De la certitude*, 147.

1.2.2 Le fiabilisme

Pour dépasser le défi sceptique, il faut reconnaître une certaine harmonie entre l'esprit et le monde tel qu'il est : lorsque nos facultés sensibles et intellectuelles fonctionnent correctement, nous sommes faits pour appréhender le monde. En tant qu'être humain rationnel, la fiabilité de la raison doit être tenue pour garantie. La garantie d'une croyance dérive du fonctionnement correct des facultés humaines dans un environnement approprié : la rectitude de nos croyances repose sur l'exercice correct des dispositions intellectuelles humaines, c'est-à-dire sur le caractère vertueux ou non de l'agent connaissant[792]. La référence à une source causale extérieure ne suffit pas pour légitimer une croyance : la source doit être une vertu cognitive possédée par le sujet, laquelle n'est pas coupée de l'environnement extérieur[793]. De même qu'une action est appropriée si elle est le type d'action qu'une personne vertueuse ferait (dans des circonstances similaires), une croyance est justifiée si elle est le type de croyance qu'une personne vertueuse intellectuellement aurait (dans des circonstances similaires) : « B est justifié dans le monde w si B est acquis dans le monde w à travers l'exercice d'une ou plusieurs vertus intellectuelles qui sont vertueuses dans notre monde actuel »[794].

L'aspect essentiel d'une vertu intellectuelle est sa fiabilité, sa réussite. La vertu désigne une certaine espèce de perfection d'un pouvoir, l'excellence d'une fonction. Les vertus peuvent être de deux sortes[795] : les capacités naturelles actives (comme par exemple l'ouïe) et les habitudes qui perfectionnent les pouvoirs (c'est le cas pour les pouvoirs rationnels supérieurs). Les facultés et habitudes acquises de penser sont des dispositions stables et non pas quelque chose qu'une personne puisse adopter de manière irrégulière.

La caractéristique essentielle d'une épistémologie fiabiliste de la vertu est la suivante : les propriétés normatives des personnes sont premières conceptuellement par rapport aux propriétés normatives des croyances. L'évaluation épistémologique porte d'abord sur le

[792] Pouivet propose une liste de ce qui compte comme vertu épistémique : impartialité, amour de la vérité, mépris du mensonge, respect pour les bons arguments, répugnance à l'égard de l'erreur (*Le Réalisme esthétique*, p.90 et suivantes).
[793] Pour des versions différentes du fiabilisme, voir Sosa, *Epistemic Justification*, part II & *Knowledge In Perspective*; Zagzebski, *Virtues of Mind* ; A.Goldman, *Liaisons*.
[794] Sosa, *Epistemic Justification*, p.157.
[795] Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, I-II, q°LV.

caractère intellectuel de l'agent. L'évaluation des jugements ou croyances est dérivée et se fait en termes de vertus intellectuelles. La connaissance requiert donc plus que la fiabilité d'un simple processus cognitif : il faut que *l'agent* soit fiable, c'est à dire qu'il ait la disposition à adopter des processus cognitifs fiables[796]. La connaissance doit être comprise en termes de vertus intellectuelles[797].

Ainsi, la thèse fiabiliste revient à accorder de l'importance à l'éducation des capacités cognitives : l'apprentissage est une dimension profondément inscrite dans l'être humain. Dès lors, les possibilités humaines doivent être développées. Par exemple, l'appréhension des propriétés expressives d'une œuvre musicale nécessite certaines qualités de caractère obtenues par une éducation adéquate[798] : un bon fonctionnement des facultés sensible et intellectuelle, une connaissance du contexte, une délicatesse de goût et une minutie intellectuelle, l'absence de préjugés, une impartialité constante, une ouverture d'esprit, un courage intellectuel… Il s'agit de faire de nos dispositions des vertus.

C'est la fiabilité du processus de connaissance dans des circonstances appropriées qui garantit une croyance. De là, on peut distinguer comme le fait Sosa, entre une croyance garantie, fiable en tant qu'elle résulte d'un agent fiable cognitivement, et une croyance justifiée, au sens où nous avons certaines raisons (articulées de manière inférentielle) qui justifient cette croyance. Dans les hypothèses sceptiques comme celle du malin génie ou des cerveaux dans une cuve, les croyances seraient justifiées mais non garanties. Or, pour qu'une croyance puisse être justifiée, il faut qu'elle soit garantie. La problématique même du défi sceptique est donc viciée à la base. La fiabilité de l'agent, qui donne une structure générale pour toute épistémologie adéquate, est centrale pour l'analyse de la connaissance et des croyances justifiées[799].

[796] Greco, *Putting Skeptics In Their Place*.
[797] Sosa, « Generic Reliabilism And Virtue Epistemology ».
[798] Hume, « La norme du goût ».
[799] Greco, « Agent Reliabilism ».

1.2.3 Le faillibilisme

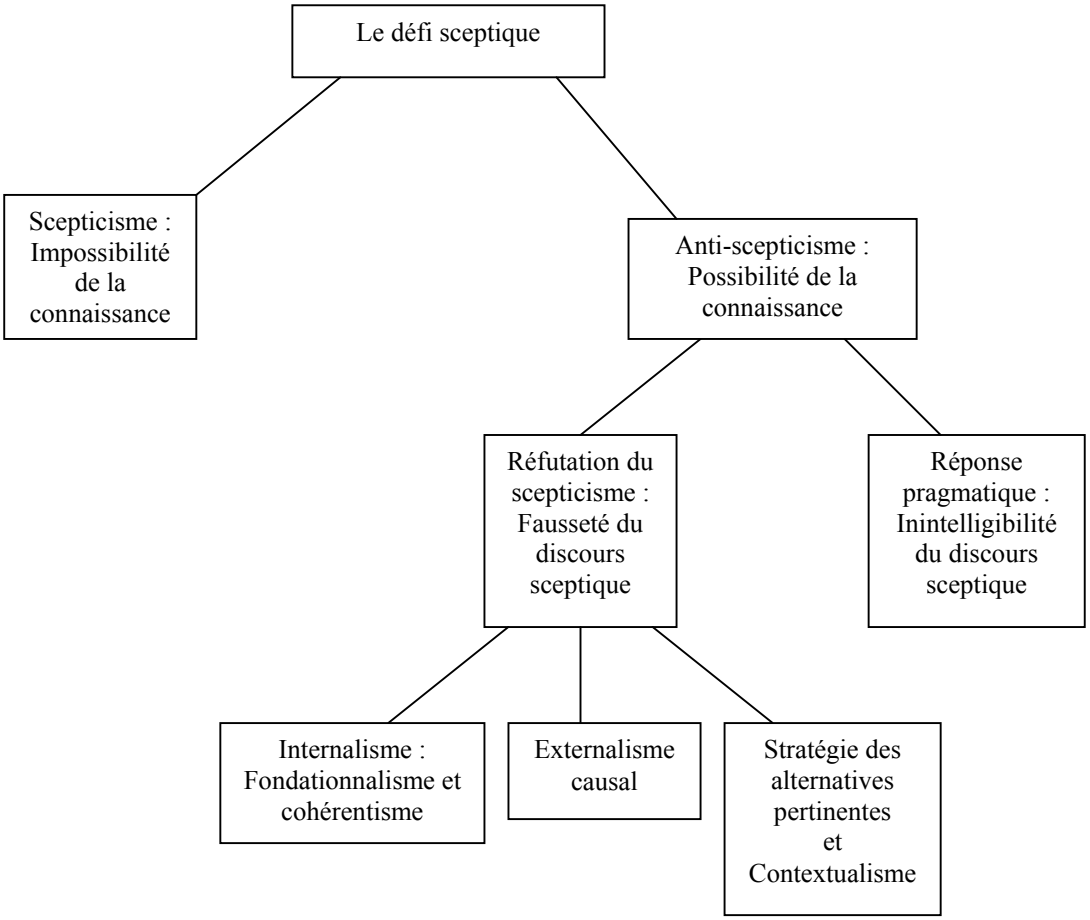
Sur fond de l'harmonie entre l'esprit et le monde, il importe d'insister sur la possibilité de faire des erreurs : nos croyances peuvent être l'objet de révision. Le vertueux épistémique soumet ses croyances à une attention réitérée et les confrontent à l'expérience. La fiabilité de nos facultés cognitives ne rend donc pas inconcevable toute forme d'erreur : les croyances acquises sont toujours susceptibles d'être révisées ; elles ne constituent pas un socle rigide et définitif. Cela découle de la difficulté à déterminer les conditions épistémiques correctes en vue de l'appréhension des multiples aspects du monde.

Mais le fait que les croyances sont parfois fausses ne signifie pas que nous sommes toujours dans l'erreur. Le doute ordinaire se distingue donc d'un doute de cabinet : le premier est une hésitation sur la justification d'une croyance et par là sur sa valeur de vérité, alors que le deuxième est une résolution à douter de manière radicale.

Autrement dit, l'esprit, loin d'être un ensemble d'états mentaux, est un réseau de capacités humaines constituant des aptitudes à la pensée active, critique et responsable. Et le développement des dispositions cognitives à la vertu se conjugue avec l'évaluation des connaissances acquises si besoin est.

1.2.4 Vision synoptique

Schéma J : Les théories de la connaissance



Cette analyse rapide du problème du défi sceptique a permis de mettre en évidence une idée centrale : le discours sceptique n'est pas faux (comme le suppose les réfutations habituelles) mais dénué de sens. Effectivement, ne sommes-nous pas faits pour connaître le monde ? D'autre part, ce premier chapitre a esquissé une théorie épistémologique générale : l'épistémologie de la vertu selon laquelle la connaissance dépend de l'exercice vertueux des dispositions intellectuelles du sujet connaissant. Or, une investigation à propos de la compréhension musicale suppose de mettre en évidence la possibilité et la nature de la connaissance. Ce premier chapitre constitue donc une base nécessaire pour les réflexions qui vont suivre.

2. En quoi consiste la compréhension d'une œuvre musicale ?

La détermination de la nature de la connaissance en général, bien que nécessaire pour appréhender le problème de la compréhension musicale, laisse ce problème tout entier : comment déterminer les propriétés d'une œuvre musicale ? En quoi consiste la compréhension musicale ? Est-elle identique à une investigation scientifique ? Les émotions ont-elles un rôle à jouer pour l'appréhension de l'identité d'une œuvre musicale ou sont-elles au contraire, inutiles et parasitaires, seule l'analyse critique du musicologue comptant comme connaissance véritable de l'œuvre ?

Chercher à comprendre une œuvre musicale, c'est ce que font (ou tente de faire) les auditeurs à un concert, les musiciens, les critiques musicaux, les touristes qui assistent pour la première fois à un spectacle de musique traditionnelle indienne, les danseurs, etc. Mais quelle est la nature de l'expérience qu'un auditeur a s'il comprend une œuvre musicale ? Quelle différence y a-t-il entre entendre une œuvre musicale et entendre une œuvre musicale en la comprenant ? La compréhension de la musique peut être plus ou moins profonde, précise, importante, etc. On parle ainsi de degrés de compréhension. Une expérience musicale est superficielle si l'auditeur entend peu de détails, de propriétés, d'aspects constitutifs de l'œuvre. Elle est fausse si l'auditeur a une conception erronée de l'identité de l'œuvre musicale, et limitée si seuls certains aspects de l'œuvre sont saisis. Elle est restreinte si l'auditeur n'est pas capable d'appréhender des formes musicales multiples, des styles musicaux différents, des espèces d'œuvre musicale diverses. La compréhension musicale est donc susceptible d'éducation et d'affinement.

Au problème général de la caractérisation de ce en quoi consiste la compréhension musicale s'ajoute un deuxième problème épistémologique, celui de la détermination des conditions à satisfaire pour comprendre tel ou tel type de musique. S'il n'y a pas de réponse générale à la question « Comment quelqu'un doit-il entendre la musique pour la comprendre ? », il semble important de fixer certains principes directeurs. La compréhension musicale implique-t-elle de prendre en considération le contexte historique de production de

l'œuvre ou encore les intentions du compositeur ? La conceptualisation en termes techniques musicaux est-elle requise ? Pour comprendre une œuvre musicale, il faudrait alors être capable de spécifier toutes les relations harmoniques, les caractéristiques thématiques et rythmiques, etc. que l'œuvre contient, ainsi que les relations de cette pièce avec l'œuvre du compositeur, et la tradition dans laquelle il écrit et à laquelle il appartient. Mais n'est-ce pas trop demander et restreindre par là la compréhension musicale à une poignée de spécialistes ?

À ce qu'il semble, deux conceptions de ce qu'est la compréhension musicale s'opposent : soit la compréhension musicale est une question de connaissance pure, théorique, dépourvue d'émotion ; soit la compréhension musicale est du côté de l'émotion, du ressenti ineffable. La thèse qu'il s'agira de défendre conteste ces deux hypothèses : *entendre comme* est précisément le type d'expérience qu'un auditeur a lorsqu'il comprend une œuvre musicale. Par exemple, les propriétés expressives d'une œuvre musicale requièrent que nous percevions l'œuvre comme exprimant telle émotion. C'est en écoutant une œuvre musicale (et parfois aussi en l'exécutant ou en l'interprétant) qu'un auditeur manifeste sa compréhension. La compréhension musicale, pareille à la compréhension d'une expression humaine faciale, consiste moins en un diagnostique, qu'en une perception-connaissance. La compréhension musicale (et notamment celle des propriétés expressives) est une espèce de perception aspectuelle.

Parler (intelligemment) d'une œuvre musicale, de sa structure ne suffit pas pour la compréhension musicale même si cela en constitue un critère. Avoir certaines émotions à l'écoute d'une œuvre musicale, non plus. Toutefois, les capacités de ressentir des émotions adéquates, de déterminer les propriétés constitutives de l'œuvre, d'exécuter de manière appropriée l'œuvre, de danser, de chanter un thème, etc. sont des critères de la compréhension musicale. La compréhension musicale n'est pas un état d'esprit ou un processus mental détectable. Elle ne consiste pas en un processus intérieur ajoutant une interprétation à un signe, interprétation qui justifie la réaction à ce signe. Elle recouvre plusieurs vertus : une perception fine, une minutie intellectuelle, une délicatesse de goût…

Afin de soutenir cette théorie de la compréhension musicale comme perception aspectuelle, il s'agira d'étudier plus précisément la nature de la compréhension des propriétés expressives d'une œuvre musicale. Pour cela, une analyse critique des conséquences

épistémologiques des différentes théories de l'expression présentées dans le chapitre précédent constituera le point de départ de cette investigation.

2.1 Statut des propriétés expressives et compréhension esthétique

Chaque théorie de l'expression musicale des émotions analysée dans la deuxième partie implique une certaine conception de ce en quoi consiste la compréhension de ces propriétés expressives. Soit le tableau introductif suivant :

Tableau n°7 : Conséquences épistémologiques des théories de l'expression

Conception	**Statut des propriétés expressives**	**Compréhension des propriétés expressives**
Théorie psychologique	L'expression comme expression de soi	Réeffectuation imaginaire du processus créateur
	L'expression comme excitation émotionnelle	Réaction émotionnelle causalement reliée aux propriétés expressives
Théorie non psychologique	L'expression comme possession	Cognition, analyse
	L'expression comme exemplification métaphorique	Perception aspectuelle

2.1.1 L'expression comme expression de soi

Si la compréhension de l'expressivité de l'œuvre musicale consiste en une réeffectuation imaginaire du processus créateur, alors la compétence de l'auditeur réside en sa capacité d'expérimenter l'émotion exprimée par l'artiste, c'est-à-dire de faire sienne l'émotion. Le statut de l'auditeur compétent par rapport à un simple observateur subit une transformation : il est tout autant artiste que le compositeur. La spécificité du compositeur tient à ce que ce dernier résolve lui-même le problème de l'expression de cette émotion particulière, alors que l'auditeur ne prend pas cette initiative[800]. L'expression musicale d'une émotion consiste à rappeler à l'auditeur ce qu'il savait déjà. Ainsi, la compréhension musicale devient une sorte de réminiscence de pré-connaissances non conscientes. Le rôle de l'auditeur, à l'écoute d'une œuvre musicale expressive, est de devenir conscient de la spécificité de l'émotion exprimée[801]. La communication entre l'artiste et l'auditeur, loin d'être une transmission directe, consiste alors en une reproduction par l'auditeur de l'émotion de l'artiste, grâce à ses propres capacités émotionnelles. C'est une reconstruction intérieure volontaire qui nécessite des efforts de la part de l'auditeur. D'où la distinction entre entendre une structure sonore matérielle réelle, et écouter une œuvre musicale expressive par l'imagination[802] : ce dont l'auditeur fait l'expérience, ce n'est pas ce qu'il perçoit[803].

Ainsi, lorsqu'un auditeur comprend le caractère expressif de la musique carnatique – musique classique de l'Inde du Sud qui exprime la contemplation mystique – composée par Tyâgarâja, cette compréhension suppose que l'auditeur réeffectue le processus compositionnel, c'est-à-dire qu'il refasse intérieurement l'expérience émotionnelle du compositeur : la contemplation mystique[804]. Il n'importe pas qu'il danse le Bharata Natyam, le Mohini Attam, le Kathakali ou le Kouchipoudi (styles de danse classique du Sud de l'Inde, liés à la musique carnatique). Cette réeffectuation imaginaire ne présuppose pas non plus une connaissance précise de la spécificité de la musique carnatique, comme par exemple le fait qu'elle tire son origine des vedas, textes sacrés de l'Inde. La seule chose importante pour

[800] Collingwood, *The Principles Of Art*, p.119.
[801] Collingwood, *The Principles Of Art*, p.122.
[802] Collingwood, *The Principles Of Art*, p.141.
[803] Collingwood, *The Principles Of Art*, p.146.
[804] Le caractère expressif étant considéré comme identique à ce que ressent émotionnellement le compositeur lors de la création de l'œuvre expressive.

l'auditeur est de redécouvrir par l'imagination ce qu'il ressentait déjà et que le compositeur a réussi à exprimer.

Les pouvoirs de l'imagination constituent donc le cœur de la compréhension musicale. L'imagination est distincte de la sensation et de l'intellection : le donné imaginaire est pur, non interprété par la pensée. L'expérience auditive extérieure de l'œuvre musicale est convertie en une expérience imaginative interne qui seule est esthétique : c'est un acte de conscience qui permet la transformation de l'impression en idée[805]. Mais comment savoir que l'expérience imaginative du spectateur est identique à celle de l'artiste ? Rien ne le garantit. Or, cette conséquence, à elle seule, renforce la réfutation de la théorie psychologique de l'expression comme expression de soi[806].

2.1.2 L'expression comme excitation émotionnelle

La conception psychologique de l'expression comme excitation émotionnelle se trouve-t-elle dans une meilleure posture que l'hypothèse précédente ? Qu'en est-il de ses implications épistémologiques ? La relation entre les propriétés expressives de la musique et l'auditeur est causale. Ainsi, « si x est une propriété (…) de la musique, et α est le sentiment excité par la musique, x cause α si la non existence de x implique la non excitation de α »[807]. Ainsi, selon cette hypothèse, on peut attribuer un caractère expressif spécifique à la conclusion de la *Sonate pour piano* de Liszt, puisque celle-ci est la cause d'un sentiment de calme assez solennel : un enchaînement causal s'établit ; il va de la musique à l'émotion de l'auditeur, puis de cette émotion à une croyance à propos du caractère expressif de la fin de cette sonate, et enfin de cette croyance à l'attribution d'une propriété expressive à l'œuvre musicale.

Mais pourquoi insister sur la causalité de ces relations ? L'explication intentionnelle (non causale) du lien entre le caractère expressif d'une œuvre musicale et la réaction émotionnelle de l'auditeur ne rendrait pas compte de la possibilité d'un questionnement à propos de ce qui justifie une telle réaction. À l'inverse, l'explication causale garantit la mise

[805] Collingwood emprunte le vocabulaire humien.
[806] Pour une analyse complète des objections à l'encontre de cette conception mentaliste, voir p.59-62.
[807] Matravers, *Art And Emotion*, p.165.

en œuvre de falsifications, de raisonnements contrefactuels par l'auditeur : pour mettre en évidence la cause de l'émotion ressentie, il suffit d'imaginer l'œuvre sans telle ou telle propriété[808]. La compréhension des propriétés expressives d'une œuvre musicale est pareille à celle d'une personne expressive : une émotion est adéquate si elle est causalement reliée au caractère expressif de l'entité considérée. L'émotion ressentie est donc indépendante de la musique expressive. Elle pourrait ainsi être excitée par d'autres moyens.

La difficulté principale de la théorie causale de l'excitation réside dès lors en l'explication de l'expérience émotionnelle *de* la musique expressive : entendre une œuvre musicale comme triste diffère à la fois de la perception auditive de la musique et de l'émotion qu'est la tristesse. À cela, Matravers répond que « la musique doit causer le sentiment »[809]. D'où une différence importante entre l'expérience d'une œuvre musicale expressive et l'expérience d'une altération émotionnelle par une drogue : la première cause la croyance que la musique est expressive et pas la seconde[810].

Cependant, si l'expérience adéquate d'une œuvre musicale expressive consiste seulement en l'excitation d'une émotion, alors cela laisse peu de place à l'idée selon laquelle la compréhension musicale est active : écouter avec compréhension la musique, loin de consister en un laisser-aller émotionnel, demande des efforts de la part de l'auditeur. De plus, le problème de l'indépendance du caractère expressif de la musique et de l'émotion ressentie demeure. La relation entre l'expressivité musicale et l'expérience émotionnelle, en tant que relation causale, est contingente : l'émotion peut être le résultat d'autres causes ; la musique expressive n'a pas pour effet nécessaire l'excitation de l'émotion adéquate.

Ainsi, une théorie causale de l'expression ne peut pas rendre compte de tous les aspects normatifs de l'expérience d'écoute d'une musique triste ou gaie, et notamment du caractère approprié ou non d'une émotion ou encore de son rôle cognitif : l'émotion ressentie par l'auditeur, si elle est appropriée, est à la fois un critère de la compréhension de l'œuvre musicale expressive, et une raison en faveur du jugement esthétique selon lequel cette œuvre musicale possède telle propriété expressive. L'explication causale n'est donc pas le type d'explication dont nous avons besoin pour l'analyse des perplexités, explications et

[808] Matravers, *Art And Emotion*, p.167.
[809] Matravers, *Art And Emotion*, p.177.
[810] Matravers, *Art And Emotion*, p.181.

compréhensions esthétiques : afin que ma perplexité soit levée, je n'attends pas qu'une hypothèse causale soit formulée et vérifiée par l'expérience.

2.1.3 L'expression comme possession

À l'opposé de la conception précédente, la théorie de l'expression comme possession de propriétés expressives va à l'encontre de la reconnaissance des émotions comme manière de comprendre l'œuvre musicale expressive. Les expériences émotionnelles faites à l'écoute d'une œuvre musicale expressive sont de simples associations d'idées[811]. La considération de la musique comme stimulus affectif n'a rien à voir avec l'analyse du problème de l'expressivité musicale. Alors que le caractère expressif d'une œuvre musicale est public – les propriétés expressives sont réelles et objectives –, les émotions ressenties sont de l'ordre du subjectif, du privé, de l'idiosyncrasique ; c'est une erreur logique de remplacer une propriété objective par un état subjectif.

Il faut distinguer les émotions que nous *percevons* dans la musique expressive et les émotions que nous *ressentons* à l'écoute d'une œuvre musicale[812]. « Quand nous caractérisons la musique comme pleine de désirs ou en colère, comme joyeuse ou mélancolique, nous identifions des qualités perçues de la musique, de même que lorsque nous caractérisons la musique comme tranquille, dissonante, chromatique, majeure, mineure, modale, diatonique ou quoi que ce soit d'autre. Nous ne disons pas, à ce moment, que la musique nous rend plein de désirs ou en colère, joyeux ou mélancolique, mais qu'elle *est* ainsi et ainsi »[813].

Si on reprend l'exemple précédent, ce qui est nécessaire et suffisant pour comprendre l'expressivité de la conclusion de la *Sonate* de Liszt, est de saisir cette propriété : le fait qu'elle soit calme et solennelle. Il ne s'agit en aucun cas, de ressentir cette émotion, mais de la saisir à partir d'une réflexion sur l'identité de l'œuvre. D'ailleurs, ce qui nous émeut à l'écoute de la *Sonate* de Liszt ou de toute œuvre musicale réussie[814], ce ne sont pas les propriétés expressives de l'œuvre mais la beauté de l'œuvre. La musique, loin d'être analogue

[811] Kivy, *The Corded Shell*, p.32.
[812] Kivy, *New Essays On Musical Understanding*, p.73.
[813] Kivy, *New Essays On Musical Understanding*, p.73.
[814] Toutes les œuvres musicales ne sont pas forcément réussies !

à une douche froide ou un saut en parachute, est une affaire intellectuelle qui requiert des processus cognitifs importants (discrimination fine, conceptualisation, …). C'est une erreur de confondre l'émotion excitée à l'écoute d'une œuvre musicale et l'émotion exprimée par cette œuvre : on se trompe quant à l'objet intentionnel de l'émotion ressentie.

Les émotions exprimées par une œuvre musicale sont reconnues plutôt que ressenties[815]. La reconnaissance d'une propriété expressive n'implique pas la formulation verbale d'un jugement esthétique : « nous reconnaissons la tristesse de la gueule du Saint Bernard, mais nous n'avons pas besoin de dire que la gueule du Saint Bernard signifie la tristesse »[816]. La reconnaissance du caractère expressif d'une œuvre musicale dépend de conventions, règles tacites et critères publics de l'expression. Le cœur de la compréhension musicale est la perception aspectuelle : entendre *My Melancoly Baby* de Charlie Parker comme une œuvre musicale Be-bop exprimant le déchirement entre l'espoir et le désespoir, c'est entendre cette œuvre comme appropriée pour l'expression de cette ambiguïté émotionnelle ; et nous entendons la structure musicale comme appropriée pour l'expression de cette ambiguïté émotionnelle car nous percevons la similarité structurelle ou le lien conventionnel entre l'expression humaine de cette ambiguïté et l'expression musicale. Les critères pour l'expressivité musicale sont donc les mêmes que ceux de l'expression humaine.

Les émotions ne sont pas une instance de la perception aspectuelle : lorsque la musique suscite certaines émotions, celles-ci ne sont pas pertinentes du point de vue de la compréhension de l'œuvre[817]. D'ailleurs, si l'appréhension d'une œuvre musicale expressive consistait en une expérience émotionnelle correspondante, il faudrait éviter toute musique exprimant des émotions déplaisantes : pourquoi écouter une œuvre musicale triste si cela implique de ressentir de la tristesse[818] ? Or, c'est justement cette conclusion qu'il s'agira de contester ici : les émotions esthétiques appropriées sont une manière essentielle de comprendre l'œuvre musicale expressive ; celui qui ne ressent pas la musique émotionnellement manque quelque chose de l'œuvre. Une étude de ce qu'est la perception aspectuelle sous ses multiples caractéristiques ou expressions (descriptions, gestes, émotions…) permet de dépasser l'alternative selon laquelle soit les émotions sont des effets de la musique comme stimulus, soit les émotions ne jouent aucun rôle épistémologique.

[815] Kivy, *The Corded Shell*, p.49.
[816] Kivy, *The Corded Shell*, p.49.
[817] Kivy, *The Fine Art Of Repetition*, p.233.
[818] Kivy, *The Fine Art Of Repetition*, p.233.

2.2 Entendre comme

La perception aspectuelle est une expérience perceptuelle authentique complexe en ce qu'elle combine la sensibilité et la pensée : elle ne se réduit ni à l'un ni à l'autre, mais conjugue les aspects essentiels de l'un et de l'autre. Elle constitue ainsi une forme spécifique de connaissance. Dès lors, afin de rendre compte de la spécificité de la perception aspectuelle, il importe tout d'abord de préciser ce que l'on entend par "perception" : une investigation au sujet de la perception aspectuelle suppose de clarifier le statut ontologique et épistémologique de l'expérience perceptuelle elle-même. À partir de là, il s'agira d'analyser la complexité de la perception auditive aspectuelle laquelle chevauche deux processus : entendre et penser.

2.2.1 Expérience perceptuelle et audition

L'analyse de la spécificité de la perception aspectuelle ne peut se passer d'une présentation des questions et des réponses apportées à celles-ci soulevées par l'expérience perceptuelle en générale, et plus particulièrement par la perception auditive. De la perception émerge deux types de problème. D'une part, se pose la question de la possibilité de réconcilier l'idée intuitive selon laquelle l'expérience perceptuelle est une "ouverture sur le monde" et l'existence d'illusions sensorielles voire d'hallucinations ; d'autre part, se pose la question de savoir si ce que l'on sait (notre connaissance) dépend, in fine, de ce que l'on perçoit.

Le premier problème a à voir avec la nature de l'expérience perceptuelle et de sa relation au monde extérieur : quels sont les objets immédiats de la perception ? Qu'est-ce qui est donné lors d'une expérience perceptuelle ? Est-ce que ce sont des objets physiques publics, des entités sensorielles privées, ou peut-être une autre espèce d'entité ? Le second problème traite du rôle épistémologique joué par la perception : l'expérience perceptuelle a-t-elle une valeur cognitive ? Si oui, est-elle essentielle ? Si non, qu'est-ce que cela implique ?

À ce qu'il semble, l'expérience perceptuelle est un moyen d'appréhender directement le monde extérieur et de le connaître. Mais ces deux croyances ordinaires à propos des objets de la perception (le monde extérieur) et de son fonctionnement (cognitif) sont-elles adéquates ou doivent-elles être remises en cause ? Le sujet percevant entretient-il un rapport direct avec l'objet perçu, ou au contraire, un intermédiaire entre lui et l'objet constitue-t-il une condition nécessaire pour toute expérience perceptuelle ? En outre, quelles sont les relations entre la perception et la connaissance : sont-elles des capacités modulaires, isolées l'une de l'autre ? L'expérience perceptuelle ne peut-elle pas être caractérisée plutôt comme source de connaissance ou davantage comme forme propre de connaissance ?

À propos du problème des objets de la perception, deux théories se font face : le réalisme direct selon lequel l'expérience perceptuelle est une expérience directe des objets extérieurs, et la théorie indirecte qui conteste la possibilité d'un rapport direct entre le sujet percevant et l'objet perçu[819]. La deuxième question au sujet du fonctionnement de la perception débouche sur une alternative. Soit la perception est un processus cognitif propre : c'est la conception cognitiviste de la perception. Soit la perception est considérée comme anépistémique en ce qu'elle ne s'identifie pas à une forme de connaissance : c'est la conception non cognitiviste de la perception[820]. L'argumentation qui va suivre s'articulera autour de deux idées principales : d'une part, la force et la cohérence de la conception réaliste directe, et d'autre part, les mérites d'une approche non cognitiviste et optimiste de la perception (celle-ci est considérée comme source de connaissance et forme d'identification).

À propos du réalisme direct

Considérons un exemple concret d'expérience perceptuelle : j'entends l'hymne national français à l'occasion d'un match de football. De prime abord, il semble que la perception auditive soit un rapport immédiat du sujet percevant (moi) avec l'objet perçu (l'hymne) – principe d'immédiateté –, et qu'elle implique l'existence d'un objet réel (l'hymne visé par mon expérience) – principe phénoménal[821]. De là, quatre éléments peuvent être mis en évidence : le sujet percevant (moi), l'objet perçu (l'hymne), l'expérience sensorielle (mon

[819] Pour une vision synoptique de cette question, voir le schéma K, p.449.
[820] Pour une vision synoptique de cette question, voir le schéma L, p.458.
[821] Ces deux principes sont mis en évidence par Dokic, *Qu'est-ce que la perception ?*, p.18.

expérience auditive de l'hymne national français ayant telle structure musicale, telle propriété expressive, etc.), et la relation entre l'objet et le sujet, communément considérée comme une relation causale.

Que faut-il retirer de ces quelques remarques sur la conception pré-réflexive de la perception ? Cette description courante est-elle correcte ou doit-elle être abandonnée au profit d'une autre analyse ? Une alternative méthodologique se dessine en fonction de la manière dont on se rapporte à ce compte rendu ordinaire de la perception : soit on souhaite rendre justice aux traits de cette description ordinaire de la perception ; soit on affirme que cette conception courante ne nous apprend rien sur les phénomènes perceptifs. La première stratégie défend l'idée selon laquelle lorsque j'entends l'hymne national français, je le perçois directement : c'est la conception réaliste directe de la perception. Selon la seconde stratégie, ma perception de cet hymne est rendue possible par un intermédiaire : c'est la conception indirecte de la perception.

L'intermédiaire entre l'acte de perception et l'objet perçu peut être externe – une donnée sensible de l'objet – ou interne – une idée, une représentation. L'externalisme – qui peut être soutenu à la fois par le réaliste directe ou le défenseur de la théorie indirecte – est la thèse selon laquelle nous ne pouvons pas décrire la perception sans tenir compte d'une réalité extérieure à celui qui perçoit. L'internalisme par contre, suppose la possibilité d'expliquer la perception sans référence à la réalité extérieure. Afin de mettre à mal le postulat d'un moyen terme entre le sujet percevant et l'objet perçu, il s'agira d'analyser la faiblesse des arguments en faveur de la théorie indirecte de la perception, et d'ouvrir aux différentes possibilités proposées par le réalisme direct de la perception, lesquelles ne se réduisent d'ailleurs pas à une description naïve de l'expérience perceptuelle.

→ La théorie indirecte de la perception

Commençons tout d'abord par l'analyse de la position indirecte de la perception : en quoi consiste cette conception ? La description ordinaire du processus perceptuel est trompeur en ce que la perception, contre toute apparence, ne constitue pas une relation directe entre le sujet percevant et l'objet perçu : « les rapports ordinaires de la perception ne rendent pas compte de l'essence de l'expérience perceptive »[822]. L'expérience perceptuelle du sujet est isolée de l'objet éventuellement perçu : l'audition de l'hymne national français que je fais ne dépend pas de la scène perçue, étant donné que je peux avoir exactement la même expérience mentale en l'absence de cet hymne. La défense de cette théorie indirecte de la perception résulte d'une conception internaliste de l'esprit, d'après laquelle le mental est essentiellement indépendant du domaine physique : l'internalisme instaure une ligne de partage franche entre le mental et le non mental qui serait extérieur à l'esprit[823]. Dès lors, l'implication factuelle apparente des verbes de perception n'est qu'un trait accidentel, contingent de la perception. Les comptes rendus neutres des expériences perceptuelles s'avèrent prioritaires du point de vue ontologique, par rapport aux comptes rendus factuels ordinaires. L'analyse de la perception véridique consiste quant à elle, en une conjonction de deux facteurs – mental et physique – indépendants[824] :

> Je vois un chat sur le sofa = df (i) une condition interne est remplie : j'ai une expérience visuelle spécifique d'un chat sur le sofa ; et (ii) un certain nombre de conditions externes sont remplies : il y a un chat sur le sofa, et sa présence contribue à l'explication causale de mon expérience visuelle.

Cette position prend appui sur plusieurs arguments : l'argument de l'illusion niant une différence essentielle entre les cas de perception véridique et de perception hallucinatoire, l'argument des qualités sensibles selon lequel ces dernières sont exclues de la réalité physique bien qu'étant objet de notre conscience, l'argument de la science, argument pouvant être considéré comme un cas spécial de l'argument de l'illusion ou une extension de l'argument des qualités sensibles.

---

[822] Voir l'analyse de Dokic, *Qu'est-ce que la perception ?*, p.15.
[823] Engel, « La philosophie de l'esprit ».
[824] Dokic, *Qu'est-ce que la perception ?*, p.16.

→ Arguments en faveur de la théorie indirecte de la perception

Procédons tout d'abord à l'analyse de l'argument de l'illusion : en quoi consiste-t-il ? Tout le monde s'accorde sur l'idée selon laquelle les objets paraissent parfois différents de ce qu'ils sont actuellement. Une multiplicité de cas concrets sont cités comme exemplification de ce fait : la distance qui modifie la forme, les angles des objets, la vision double (si j'exerce une pression latérale avec un doigt sur le côté d'un de mes yeux, les objets dans le champ visuel se dédoublent : je vois deux choses là où je ne devrais en percevoir qu'une seule), la réfraction (le bâton qui normalement paraît droit, mais qui semble plié quand il est plongé dans l'eau, le miroir, la variation des sensations thermiques, olfactives, etc., les hallucinations, les mirages). À partir de ces exemples, on tire une proposition générale : nous ne percevons pas directement les objets physiques indépendants de l'esprit. Le raisonnement qui soutient cette conclusion peut être décomposé en quatre prémisses, un constat factuel (i), et trois principes, le principe phénoménal (ii), le principe d'identité (iv), et le principe d'indiscernabilité des perceptions véridiques et des perceptions illusoires (vi) :

(i) Les objets paraissent parfois différents de ce qu'ils sont actuellement : nous sommes conscients de quelque chose qui possède des propriétés sensibles différentes de celles possédées par l'objet physique que nous pensons être perçu.

(ii) Or, si quelque chose apparaît à un sujet comme possédant une qualité sensible, il y a quelque chose dont le sujet est conscient et qui possède cette qualité.

(iii) Donc, dans certains cas, il y a quelque chose dont le sujet est conscient et qui possède les qualités sensibles que l'objet physique, prétendument perçu, ne possède pas.

(iv) Or, si deux entités, a et b, possèdent des propriétés différentes, alors a n'est pas identique à b.

(v) Donc, dans certains cas de perception, ce dont nous sommes conscients est quelque chose d'autre que l'objet physique prétendument perçu par le sujet.

(vi) Or, les cas dans lesquels les objets apparaissent autres qu'ils ne sont actuellement et les cas de perception véridique sont indiscernables, au sens où le sujet peut ne pas savoir de l'intérieur dans lequel des deux états il se trouve. Les contenus d'expériences perceptuelles indiscernables ne peuvent pas avoir des statuts ontologiquement différents : il est raisonnable de penser que des contenus d'expériences perceptuelles indiscernables ne peuvent pas être les uns des propriétés hallucinatoires de notre esprit, et les autres des propriétés réelles du monde extérieur[825].

(vii) Par conséquent, dans tous les cas de perception, nous ne percevons pas directement les objets physiques indépendants du sujet percevant : l'objet de toute expérience perceptuelle, qu'elle soit véridique ou illusoire, est autre que l'objet physique prétendument perçu.

Qu'en est-il ensuite de l'argument des qualités sensibles ? Les qualités sensibles – les couleurs, odeurs, sons… – ne sont pas des propriétés du monde physique : « la science a montré que les objets physiques ne possèdent pas de manière intrinsèque les qualités secondes »[826]. L'explication scientifique du monde dans laquelle ne figurent pas les qualités sensibles, s'opère seulement en termes de qualités premières. Or, d'après le principe phénoménal, on doit conclure que, puisque les qualités sensibles sont possédées par ce dont nous sommes conscients dans la perception, alors, ce dont nous sommes conscients n'est pas l'objet physique lui-même. Le point de vue du sens commun selon lequel les qualités sensibles sont des propriétés des objets matériels, est inconciliable avec le point de vue scientifique auquel on ne peut renoncer. Ainsi, l'existence d'une dimension phénoménale dans toute expérience perceptuelle confirme l'idée selon laquelle nous ne percevons pas directement les objets physiques indépendants du sujet percevant.

[825] L'identité de nature entre les perceptions véridiques et les illusions dérive de l'identité qualitative de leur contenu.
[826] Robinson, *Perception*, p.59.

Les deux arguments majeurs de la conception indirecte de la perception aboutissent donc à la même conclusion : nous ne percevons pas directement les objets physiques prétendument perçus. L'introduction de la notion de données sensibles (ou idées, représentations, images mentales, impressions, percepts[827]) permet de conserver le principe d'immédiateté selon lequel je suis directement conscient de quelque chose : la perception n'est pas un rapport direct du sujet percevant à l'objet physique, mais du sujet percevant à un ensemble de données ou d'idées.

Par exemple, lorsque je perçois un bâton plongé dans l'eau tel qu'il me paraît courbé, mon expérience visuelle a un objet déterminé : un ensemble de données décrit par la proposition « Ce bâton est courbé », qui ne correspond à aucun élément du monde physique. Ce dont je suis réellement et directement conscient est quelque chose qui peut être pensé comme une idée-de-bâton-courbé, plutôt qu'un bâton physique indépendant. Autrement dit, ce avec quoi nous sommes en accointance, loin d'être un aspect du monde extérieur, est un aspect de notre réponse sensorielle mentale au monde extérieur : nous percevons directement une donnée sensible laquelle est le porteur actuel de la propriété apparente. Cinq traits caractérisent une donnée ou idée[828] :

1. C'est quelque chose dont nous sommes conscients.
3. Ce n'est pas une entité physique indépendante.
4. Son occurrence est logiquement privée, c'est-à-dire pour un sujet percevant unique.
5. Cette entité possède actuellement les qualités sensibles perçues.
6. Elle n'a pas une intentionnalité intrinsèque : bien qu'elle puisse suggérer à l'esprit d'autres choses, en elle-même, elle possède uniquement les qualités sensibles lesquelles ne réfèrent pas au-delà d'elles-mêmes.

[827] Nous ne ferons pas ici de distinctions entre ces différentes appellations de l'objet de l'expérience perceptuelle.
[828] Robinson, *Perception*, p.1.

→ Deux options majeures

On peut distinguer deux conceptions principales différentes qui défendent la position indirecte de la perception : les conceptions phénoméniste et réaliste représentative. La conception phénoméniste nie la réalité physique objective : tout ce qui existe dépend quant à son existence de l'attention d'un sujet individuel. Le monde physique n'est donc rien de plus que les expériences que les sujets conscients peuvent avoir de lui. Cette thèse implique une ré-interprétation de l'analyse logique des énoncés empiriques lesquels portent en apparence sur le monde physique : les énoncés empiriques sont réduits à des énoncés à propos des idées du sujet percevant. Un objet physique qui est supposé être perçu, est une construction théorique à partir d'un ensemble d'idées, et n'est lui-même l'objet d'aucune perception.

La conception phénoméniste est confrontée à deux difficultés majeures. D'une part, elle est constituée autour d'un vice logique : elle s'appuie sur l'argument de l'illusion lequel distingue (bien que de manière non générique) l'expérience illusoire – qui ne correspond pas à la réalité physique – de l'expérience perceptuelle véridique. Or, par définition, elle conteste la distinction entre l'apparence et la réalité puisque toute réalité est apparence pour le sujet conscient. D'autre part, elle ne peut rendre compte de la permanence supposée des objets physiques.

La seconde conception réaliste représentative admet, à la différence de la première, l'existence objective d'une réalité extérieure, tout en affirmant que cette réalité extérieure n'est perçue que par l'intermédiaire d'images intérieures à notre esprit : « la perception ne nous donne pas accès au monde physique, mais à un autre monde peuplé de *sense-data* »[829]. Une expérience perceptuelle consiste en l'occurrence de *sense-data* avec lesquels nous sommes directement en accointance. Si elle est véridique, c'est que l'occurrence des *sense-data* est causée de manière adéquate par un élément du monde physique. Selon la théorie représentative, les *sense-data* sont causés par, et en une certain sens, représentent le monde physique : soit ils possèdent des qualités premières et secondes, et sont reliés de manière systématique aux qualités des objets physiques qu'ils représentent (version forte du réalisme représentatif) ; soit ils ressemblent à leurs causes uniquement d'après les qualités premières (version modérée du réalisme représentatif) ; soit ils ne ressemblent pas à leurs causes au

[829] Pour une présentation de cette hypothèse, voir Dokic, *Qu'est-ce que la perception ?*, p.27.

niveau des qualités secondes, mais entretiennent une relation d'isomorphisme structural par rapport aux qualités premières (version faible du réalisme représentatif)[830].

Le problème principal de cette théorie provient de l'absence, ou de la faiblesse de lien logique entre l'existence de données sensibles et l'existence du monde physique. En effet, admettre que nous sommes conscients directement et exclusivement des *sense-data*, c'est perdre certaines raisons de croire au monde physique. Et même si l'on s'accorde quant à l'existence du monde physique – l'histoire de nos données sensibles justifierait la croyance en un monde extérieur du fait que celui-ci est la meilleure explication de l'histoire sensorielle –, il semble impossible de donner à partir des *sense-data*, un contenu à la nature du monde physique, lequel transcende l'expérience : une représentation n'est pas la chose dont elle est la représentation[831].

Cette difficulté découle du statut même des *sense-data*, objets privés de mon appréhension directe. D'ailleurs, l'impossibilité logique d'entités privées comme objets de la pensée ou de la référence linguistique, constitue un argument majeur contre la théorie indirecte de la perception :

(i) La signification d'un mot est donnée par la règle qui gouverne son usage.
(ii) Une règle doit être telle qu'il existe une différence entre suivre correctement ou non la règle.
(iii) Un mot qui réfère apparemment à un objet logiquement privé ne garantit pas la différence entre suivre la règle correctement ou non.
(iv) Donc, si un mot vise à nommer un objet logiquement privé, il n'a pas de signification.

Contester la position internaliste de la perception sous ses deux formes principales – le phénoménisme et le réalisme représentatif – revient à mettre en cause la consistance des arguments sur lesquels elle s'appuie. Voyons ce qu'il en est.

[830] H.Robinson, *Perception*, p.213-214.
[831] « Si la physique est vraie, il devrait y avoir tellement peu de ressemblance entre nos percepts et leur cause extérieure qu'il est difficile devoir comment nous pouvons acquérir une connaissance des objets extérieurs à partir de nos perceps » Russell, *Human Knowledge, Its Scope And Limits*, p.213.

→ Analyse critique

En premier lieu, l'argument de l'illusion a fait l'objet de nombreuses objections, dont celle paradigmatique menée par Austin dans *Le Langage de la perception*. D'une part, la validité générale des exemples donnés en faveur de l'argument de l'illusion est contestée : « parler de tromperie n'a de sens que sur un fond de non tromperie générale. (On ne peut pas tromper tout le monde tout le temps). Il doit être possible de reconnaître un cas de tromperie en comparant le cas étrange à des cas plus normaux »[832]. La considération du langage de la perception révèle que le vocabulaire indiquant la possibilité d'une illusion n'est pas utilisé pour les cas quotidiens d'illusion d'optique, de rêve… Par exemple, l'expérience visuelle du diagramme de Müller-Lyer[833] diffère génériquement de l'expérience visuelle de rats roses lors d'une crise de délire. Toutes les illusions ne peuvent être qualifiées de trompeuses ("delusive").

D'autre part, le principe d'indiscernabilité (vi) de la perception véridique et de la perception illusoire peut être remis en cause. De l'utilisation d'un vocabulaire identique pour rendre compte de l'expérience véridique et de l'expérience illusoire, on ne peut pas conclure à l'identité de nature entre ces deux expériences. En outre, il ne découle pas de l'impossibilité effective de distinguer l'expérience véridique de l'expérience illusoire, une impossibilité logique de le faire : « du fait que je suis parfois "illusionné", "trompé", "abusé", et que j'omets de distinguer A de B, il ne s'ensuit nullement que A et B soient mutuellement indiscernables »[834]. L'identité qualitative n'implique pas nécessairement l'identité de nature.

Trois théories – adverbiale, bipolaire et disjonctive – refusent l'argument de l'illusion[835]. La théorie adverbiale consiste à remettre en cause l'idée selon laquelle l'expérience illusoire a un objet déterminé, un ensemble de *sense-data*. Le langage de la perception est trompeur en ce qu'il semble supposer une relation entre l'expérience perceptuelle et un objet. Or, le complément d'un verbe de perception est en fait une sorte d'accusatif interne du verbe ayant une fonction comparable à celle de l'adverbe : préciser le type de perception, et non pas introduire un objet distinct de la perception.

---

[832] Austin, *Le Langage de la perception*, p.32.
[833] De deux lignes de longueur égale, l'une paraît plus longue que l'autre.
[834] Austin, *Le Langage de la perception*, p.74.
[835] Dokic, *Qu'est-ce que la perception ?*, p.29.

Ainsi, « la théorie adverbiale "élimine" l'objet de l'illusion et rejette par conséquent le principe phénoménal »[836]. Les descriptions canoniques des expériences perceptuelles sont en fait des modifications adverbiales des verbes de perception. Autrement dit, seul le caractère phénoménal de l'expérience perceptuelle est modifié. Par exemple, lorsque j'entends le tempo lent des *Gnossiennes* de Satie interprétées par Daniel Varsano, je perçois d'une certaine façon ces morceaux, et c'est cette manière spécifique d'entendre qui explique le contenu spécifique de mon expérience. Ce contenu peut être précisé en attachant un modificateur adverbial au verbe qui exprime l'acte de perception. Ainsi, d'après l'exemple donné, on pourrait dire que j'entends lentement le tempo des *Gnossiennes* de Satie. Il s'agit donc de rendre justice à la phénoménologie de l'expérience perceptuelle tout en refusant les excès métaphysiques de la théorie des *sense-data*.

La théorie bipolaire quant à elle, propose de reconcevoir l'analyse généralement binaire de la perception – l'expérience et l'objet – en un triplet : expérience, objet physique et contenu de l'expérience. L'expérience véridique et l'expérience illusoire, lesquelles peuvent toutes deux avoir un contenu identique, diffèrent en ce que seule la première a un objet dans le monde physique.

Enfin, la théorie disjonctive refuse la séparation franche entre les conditions internes et les conditions externes de l'expérience perceptuelle. Elle s'oppose à l'analyse conjonctive de la perception sur laquelle repose la conception indirecte de la perception. Selon celle-ci, les verbes d'expérience renvoyant aux conditions internes de la perception (« avoir l'impression que p ») sont prioritaires relativement aux verbes factifs renvoyant aux conditions externes de la perception (« voir que p »).

Par ailleurs, la validité de l'argument des qualités sensibles peut, elle aussi, être contestée. Si l'on admet l'idée selon laquelle les qualités sensibles sont simplement des réactions subjectives internes de nos organismes par rapport aux propriétés des objets, et non des propriétés des objets, alors nous souffrons en permanence d'une illusion récurrente et incorrigible : nous commettons systématiquement l'erreur d'attribuer des qualités sensibles aux objets apparemment perçus, non seulement lorsque nous sommes en état d'hallucination, mais aussi lorsque nous faisons l'expérience authentique de la réalité. Contre cette conclusion,

[836] Dokic, *Qu'est-ce que la perception ?*, p.31.

deux réponses possibles du point de vue du réalisme direct de la perception, peuvent être distinguées :

1. La théorie réaliste directe dispositionnelle des qualités, selon laquelle les qualités sensibles des objets, en l'absence d'un sujet percevant, sont des dispositions fondées structurellement afin de provoquer des expériences d'un certain type en nous (par exemple, la disposition de nous faire voir l'objet comme coloré).

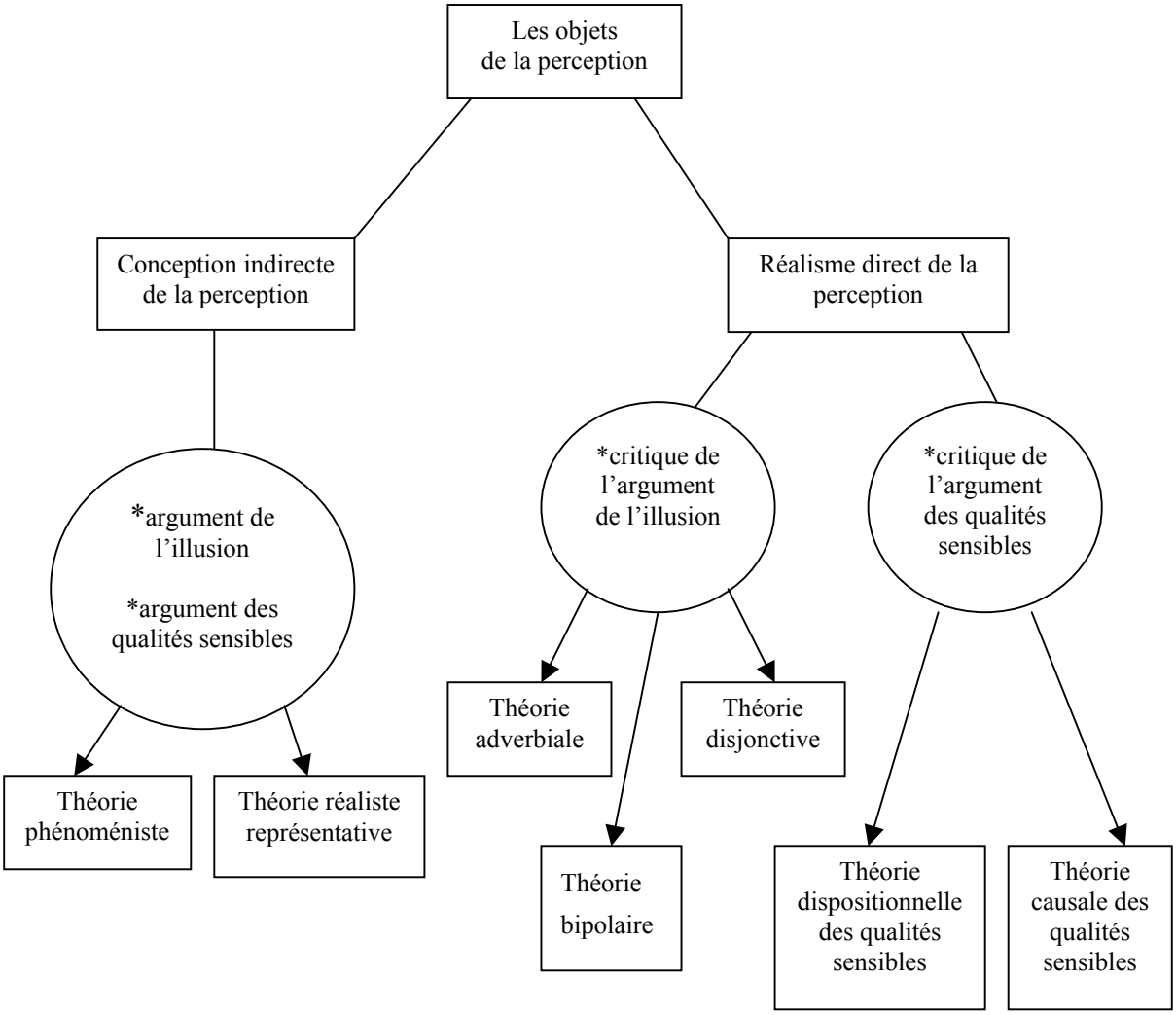
(i) Attribuer des couleurs aux objets extérieurs est un trait de notre discours.
(ii) Il est dénué de sens de les attribuer à un état privé ou subjectif.
(iii) Donc, les couleurs sont des dispositions dans les objets à affecter d'une certaine manière les observateurs.

2. La théorie réaliste directe causale laquelle nie toute dimension phénoménale en ce qui concerne nos perceptions. Par exemple, les objets ne sont pas colorés, et nous ne voyons pas les objets comme colorés. Lorsque nous disons que les choses ont des qualités sensibles, nous voulons dire qu'elles causent certains états cérébraux particuliers[837].

Récapitulons pour finir, les quelques options philosophiques que nous venons de considérer, par rapport au problème des objets de la perception.

[837] Allix, *Perception et réalité*, p.115-118.

Schéma K : Les objets de la perception



→ Le réalisme direct

La thèse principale défendue ici, consiste en une forme de réalisme direct laquelle renonce à l'idée selon laquelle il y aurait une interface entre le sujet percevant et le monde extérieur : les entités physiques peuvent être directement et réellement perçues. Arnauld, dans son ouvrage *Des Vraies et des fausses idées*, met en œuvre une argumentation serrée afin de discréditer la thèse de Malebranche, laquelle admet une distinction réelle entre l'idée et la perception, la connaissance directe des choses étant impossible. C'est ce réalisme des idées qui est contesté par Arnauld : les êtres représentatifs n'existent pas ; ce sont des chimères. D'ailleurs, c'est un artifice méthodologique qui ne remplit pas sa fonction : loin de nous

garantir l'immatérialité de l'esprit (et par là son immortalité) comme le souhaite Malebranche, cela coupe l'esprit de la réalité du monde. Les perceptions ont une fonction de représentation des choses externes par des idées, mais ces idées ne constituent pas des être représentatifs distincts des modalités de la pensée humaine.

Le rejet du dualisme entre les perceptions et les idées par Arnauld ne suffit pourtant pas à la reconnaissance de la perception directe des corps (le dualisme entre l'esprit et la matière est conservé) : la chose perçue n'est pas dans l'esprit telle qu'elle est formellement hors de moi, mais objectivement, par représentation[838]. Il s'agit donc d'aller au delà de la simple remise en cause de la séparation des perceptions et des idées, et par là de renouveler l'hypothèse aristotélicienne de l'identité du sujet percevant et de l'objet perçu, d'une communauté de nature entre ces deux pôles : « lorsque se met en activité le sujet capable d'entendre et que produit un son l'objet capable de résonner, l'ouïe en activité va de pair avec le son effectif »[839]. La sensation comme acte commun du sensible et du sentant échappe au caractère subjectif qu'on lui prête : les sens deviennent les formes sensibles appréhendées ; l'audition et la résonance sont le même acte – bien que l'ouïe et le son en tant que potentialités ne sont pas simultanés (le sensible constitue une réalité objective qui existe indépendamment du sens).

En ce sens, Clark[840] défend un type particulier de réalisme direct basé sur une théorie sémantique de la perception : la relation entre les observateurs et les objets physiques n'est pas causale. Nos contenus sensoriels lesquels ne sont ni des objets phénoménaux, ni des objets dans le monde, mais des occurrences de dispositions mentales, fonctionnent comme des mots signifiants : de même que les mots sont notre accès à ce qui est dit, les contenus sensoriels réfèrent aux objets et à leurs propriétés. Les contenus sensoriels sont semblables à des noms propres ou désignateurs rigides : l'impression sensorielle est une conscience directe de ce qui est signifié ; tout comme l'emploi d'un nom propre, elle réfère à un objet particulier. « Sémantiquement, une impression sensorielle de rouge lors d'une perception (...) remplit la même fonction que celle du prédicat "rouge" dans le contexte d'une assertion »[841]. Ainsi, nous n'avons pas trois entités (les objets, les observateurs et les contenus sensoriels), puisque

[838] Ndiaye, *La Philosophie d'Antoine Arnauld*, I, chap.2.
[839] Aristote, *De l'âme*, II, 4-5.
[840] Clark, « Considerations For A Logic For Naïve Realism », p.525-556. Cette conception est très proche de celle défendue par Reid.
[841] Clark, « Considerations For A Logic For Naïve Realism », p.529.

les contenus sensoriels, en tant que porteurs d'information, s'avèrent transparents : « la nature sémantique des mots et des contenus sensoriels nous donne un accès direct à ce qui est dit par les mots et à ce qui est signifié par les contenus sensoriels ou idées »[842].

Perception et connaissance

À partir de la perspective réaliste directe, la question du rôle épistémologique de l'expérience perceptuelle se pose : quelle relation la perception entretient-elle avec la connaissance ? Est-ce un rapport d'exclusion, d'identité, de dépendance ou bien d'interdépendance ? Faut-il étendre l'espace des raisons et celui des concepts à la perception ? La perception sensorielle est-elle une forme de savoir ? Les processus perceptuels exhibent-ils les qualités de l'intelligence : ont-ils un caractère inférentiel ? Quand je vois qu'il y a un chat sur le sofa, mon système visuel résout-il littéralement des problèmes, formule-t-il des hypothèses sur la base de données sensorielles ? La perception implique-t-elle une assertion de son contenu ? Est-ce qu'une seule de nos croyances vraies actuelles (ou toutes) sont comprises dans le processus perceptuel ? Si reconnaître l'objet comme un chat sur le sofa ne requiert pas les concepts appropriés ("chat", "sofa"), ainsi qu'une certaine intelligence dans l'application de ces concepts, en quoi consiste-t-elle ? Et enfin, le contenu représentatif de la perception doit-il être considéré comme de type conceptuel ?

L'étude du langage de la perception constitue un préalable introductif aux théories de la perception, en tant que le langage véhicule des hypothèses (correctes ou en partie erronées) à propos des phénomènes perceptifs et de leur rapport à la connaissance. Commençons par examiner trois manières de rendre compte de la perception dans le langage ordinaire :

a) André voit un chat sur le sofa.
b) André le voit comme étant un chat sur le sofa.
c) André voit qu'il y a un chat sur le sofa.

Cette distinction dans l'usage des verbes de perception est importante pour la considération des liens entre la perception et la connaissance. Dans la proposition a), le verbe qui a un

[842] Yolton, *Perception And Reality*, p.211.

complément nominal (« un chat »), ne semble pas avoir de connotation épistémique : André peut voir un chat sans le reconnaître comme tel ; il n'est pas nécessaire de savoir ce qu'est un chat et un sofa, pour percevoir un chat sur le sofa. Apparemment, les expériences perceptuelles non propositionnelles ont une qualité phénoménale : il y aurait une différence sensorielle qualitative entre voir un chat sur le sofa, et entendre un chat sur le sofa.

Dans les propositions b) et c), les verbes semblent avoir une connotation épistémique. Ces deux constructions opaques condamnent la substitution des identiques : si André voit un chat comme étant un chat sur le sofa, et que ce chat est un siamois, il ne s'ensuit pas qu'André le voit comme un siamois sur le sofa ; si André voit qu'il y a un chat sur le sofa, et que ce chat est un siamois, il ne s'ensuit pas qu'André voit qu'il y a un siamois sur le sofa. Ces deux constructions sont dites propositionnelles, en tant qu'elles prennent une proposition comme complément du verbe : elles impliquent la possession et l'usage de concepts, et requièrent un niveau de connaissance.

→ La théorie cognitiviste

Selon la conception cognitiviste, les emplois b) et c) des verbes de perception, sont premiers par rapport à l'emploi a) : il n'y a pas de distinction réelle entre la perception et la connaissance. La perception est une forme de connaissance : si André voit que p, alors il sait que p. La perception, qui est une mise en relation d'un sujet percevant avec un fait perçu, est un cas particulier d'un jugement propositionnel[843].

La réduction de la perception à un type de connaissance peut se faire de deux manières différentes : directe ou indirecte. Selon la conception cognitiviste directe défendue notamment par Gibson[844], il faut rejeter l'idée traditionnelle d'après laquelle les sens offrent une base expérimentale pour la perception : le stimulus reflète précisément la manière dont le monde est ; on perçoit directement et immédiatement comment les choses sont ; les propriétés perçues ne sont pas dérivées, inférées. De là, il s'ensuit qu'apprendre à voir ne consiste pas à

[843] A.H.Goldman, dans « Discrimination And Perceptual Knowledge », analyse la connaissance perceptuelle – même s'il ne prend pas partie en faveur d'une théorie cognitiviste : S sait perceptuellement que p si et seulement si (1) S croit perceptuellement que p, (2) p est vrai, et (3) il n'y a aucun équivalent perceptuel contraire q de p, tel que, si q était vrai (plutôt que p), alors S aurait encore cru que p. La notion d'équivalent perceptuel constitue l'objet principal de ces considérations.
[844] Gibson, « A Theory Of Direct Visual Perception ».

altérer, enrichir l'interprétation des données sensorielles, mais à acquérir l'habileté d'extraire directement l'information présente dans le stimulus. Le stimulus, proprement compris[845], contient suffisamment d'information pour spécifier, c'est-à-dire déterminer de manière non ambiguë, l'état de chose perçu.

Contre cette conception, la théorie cognitiviste indirecte introduit l'idée d'une médiation[846] : percevoir un chat sur le sofa, c'est connaître par un processus d'inférence conscient ou inconscient, qu'il y un chat sur le sofa. Mon système visuel infère comme un détective, à partir de signes, qu'un certain état de chose non directement appréhendé doit être le cas. L'argumentation soutenant cette théorie indirecte est la suivante :

(i) La stimulation proche ne spécifie pas de manière univoque l'objet distant comme étant un chat sur le sofa.
(ii) Or, dans des conditions de visions optimales, nous voyons un chat.
(iii) Donc, le système perceptuel doit transformer, compléter, le stimulus pour parvenir à un résultat perceptuel : voir un chat sur le sofa.

Bouveresse dans *Langage, perception et réalité*, rend compte de la théorie cognitiviste indirecte défendue par Helmholtz. Celui-ci décrit les perceptions comme des inférences inconscientes effectives à partir de données sensorielles élémentaires, résultat immédiat de l'action exercée par les objets extérieurs sur nos terminaisons nerveuses : quand je perçois un objet x, mon système perceptuel infère sur la base de certaines impressions sensorielles, que p. Néanmoins, la perception est dite inférentielle davantage du fait de la nature de son résultat, que par la façon dont il est obtenu – pur mécanisme d'associations involontaires des représentations, lequel s'est constitué sous l'effet de l'apprentissage et de l'habitude.

[845] Le stimulus, loin d'être une distribution statique d'énergie sur les surfaces sensorielles à un moment donné, est plutôt une structure complète et dynamique de stimulations atteignant un observateur mobile à travers le temps.
[846] Fodor & Pylyshyn, « How Direct Is Visual Perception ? Some Reflections On Gibson's "Ecological approach" » ; Rock, « Inference In Perception ».

→ La théorie non cognitiviste

La conception non cognitiviste de la perception récuse l'identification de la perception avec la connaissance perceptuelle : si une grande part de notre connaissance est acquise par des moyens perceptuels, il ne s'ensuit pas que percevoir c'est connaître. Trois objections peuvent être adressées à la théorie cognitiviste de la perception[847]. Tout d'abord, certaines perceptions n'ont pas valeur de savoir en tant qu'elles ne sont pas factuelles. Ensuite, la perception, à la différence de la connaissance, est relativement indépendante de la croyance. Enfin, la perception se distingue de la connaissance perceptuelle étant donné que la première est une condition nécessaire mais non suffisante de la seconde. Ainsi, la perception, loin d'être une forme proprement dite de connaissance, est plutôt une source de savoir. Le sujet percevant a la possibilité d'acquérir un savoir sur son environnement.

De là, il s'ensuit une distinction entre la relation de la perception d'un chat sur le sofa avec le jugement « Il y a un chat sur le sofa », et la relation épistémique de la proposition « André voit un chat sur le sofa » invoquée comme raison du jugement « Il y a un chat sur le sofa ». La théorie de la perception anépistémique discerne une perception simple d'une perception doxastique ou connaissance perceptuelle[848]. L'affirmation de la perception comme source de savoir implique la reconnaissance d'un contenu représentationnel de cet objet – la perception nous présente un objet comme ayant certains traits. De là, se pose une question importante : la perception est-elle une forme d'identification ou de reconnaissance ? La perception d'un objet implique-t-elle de le catégoriser, ou au moins d'être capable de le reconnaître dans d'autres situations perceptives ? Le contenu de la perception est-il conceptuel ou non conceptuel[849] ?

[847] Dokic, *Qu'est-ce que la perception ?*, p.46-48.
[848] « L'affirmation de l'existence d'un voir non épistémique ne peut être interprétée comme une réhabilitation de l'idée selon laquelle le sujet percevant ne voit que ses propres *sense-data*. Ce sont bien les objets physiques eux-mêmes qui sont vus, au sens non épistémique » Bouveresse, *Langage, perception et réalité*, p.86.
[849] Si un contenu c est conceptuel, alors un sujet s peut déterminer la valeur sémantique de c, c'est-à-dire identifier, classer, reconnaître le référent de c. le contenu d'un état mental est dit non conceptuel s'il ne requiert pas la possession de concepts, nécessaires pour spécifier ce contenu. Les contenus conceptuels et non conceptuels sont distincts non par rapport au fait qu'ils sont représentationnels, mais par rapport à la manière dont ils représentent (Cf. Gunther, *Essays On Nonconceptual Content*).

→ Le problème du contenu de la perception

Une réponse positive à cette question peut prendre deux formes différentes : (1) la perception est toujours une forme d'identification ; (2) la perception peut être une forme d'identification dans le sens où elle la rend possible.

(1) Alors que voir quelque chose comme X n'est pas nécessairement savoir que cette chose est X, on ne pourrait pas voir cette chose comme X à moins que nous possédions le concept d'être un X. La perception n'est pas indépendante de l'identification, c'est-à-dire de la possession de concepts : « un sujet voyant authentiquement doit d'une manière ou d'une autre se rendre compte de la présence de quelque chose (comme un dé à coudre ou autre chose), le "catégoriser", le "reconnaître", le "différencier" , " l'identifier" »[850]. Les mêmes capacités conceptuelles peuvent être impliquées dans la perception et la connaissance, même si celles-ci ne sont pas exercées de la même manière : passivement lors de l'expérience perceptuelle, et spontanément dans le cadre de la connaissance[851].

(2) La perception, qui peut être liée à l'exercice de capacités d'identification, ne l'est pas de manière essentielle. Affirmer que la perception est une forme de reconnaissance, c'est obscurcir le rôle distinctif de l'expérience sensorielle dans le processus cognitif entier. Selon Dretske, notre expérience perceptuelle consiste en une structure portant de l'information[852]. L'information est codée sous une forme analogue : un signal porte l'information que s est F sous une forme digitale si et seulement si le signal ne porte aucune information additionnelle à propos de s ; et si le signal porte une information additionnelle à propos de s, alors le signal porte l'information sous une forme analogue. Elle est disponible en vue d'une utilisation cognitive, c'est-à-dire qu'elle peut être soumise aux processus digitaux caractéristiques des mécanismes cognitifs. Tant que l'information n'est pas convertie sous une forme digitale, cette structure sensorielle n'implique aucune identification, classification. Par exemple, si Pierre voit un zèbre qui a huit rayures distinctes, il peut voir chaque rayure, et pourtant ne pas voir que le zèbre possède huit rayures.

[850] Dennett, « Dretske's Blindspot ».
[851] McDowell, « The Non-Conceptual Content ».
[852] Dretske, *Knowledge And The Flow of Information*, p.135-153.

Néanmoins, la perception dépend du fait que des fonctions cognitives soient capables d'utiliser l'information de la structure sensorielle : un système qui ne peut pas identifier, ne peut pas percevoir ; mais le système qui est capable de catégoriser en tant qu'il possède les mécanismes cognitifs requis, peut percevoir sans classer. Engel met en évidence cinq arguments en faveur du contenu non conceptuel de la perception[853] :

1. L'argument du grain sensoriel : le contenu perceptif s'avère plus riche et plus fin que le contenu conceptuel. Ainsi, on peut discriminer plusieurs nuances de couleur sans avoir de concepts correspondants.

2. L'argument de la non transitivité : il est possible et normal de distinguer par exemple la couleur A de la couleur C sans distinguer la couleur A de la couleur B ni C de B. Ainsi, la règle de la transitivité ne s'applique pas au contenu perceptif, à la différence du contenu conceptuel.

3. L'argument de l'indépendance par rapport aux croyances : la tour de pise continue d'apparaître droite sous un certain angle de vue alors que le sujet percevant sait qu'elle est inclinée.

4. L'argument de l'absence de conceptualisation dans le cadre des perceptions animales et celles des enfants : si l'on suppose que le contenu perceptuel est conceptuel, cela exclut, ou au moins distingue, les expériences perceptuelles des enfants et des animaux par rapport à celles des êtres possédant les concepts requis.

5. L'argument de la non circularité : si on admet le caractère conceptuel du contenu perceptif, alors on ne peut rendre compte des processus d'apprentissage.

Si la perception n'est pas une forme d'identification et reconnaissance, elle se définit au moins en partie comme une expérience permettant l'exercice de ces opérations cognitives :

[853] Engel, « Le contenu de la perception est-il conceptuel ? ».

« la perception simple est une relation réelle au monde qui offre au sujet percevant la possibilité d'identifier et de reconnaître ce qui est perçu, que le sujet saisisse ou non cette occasion »[854].

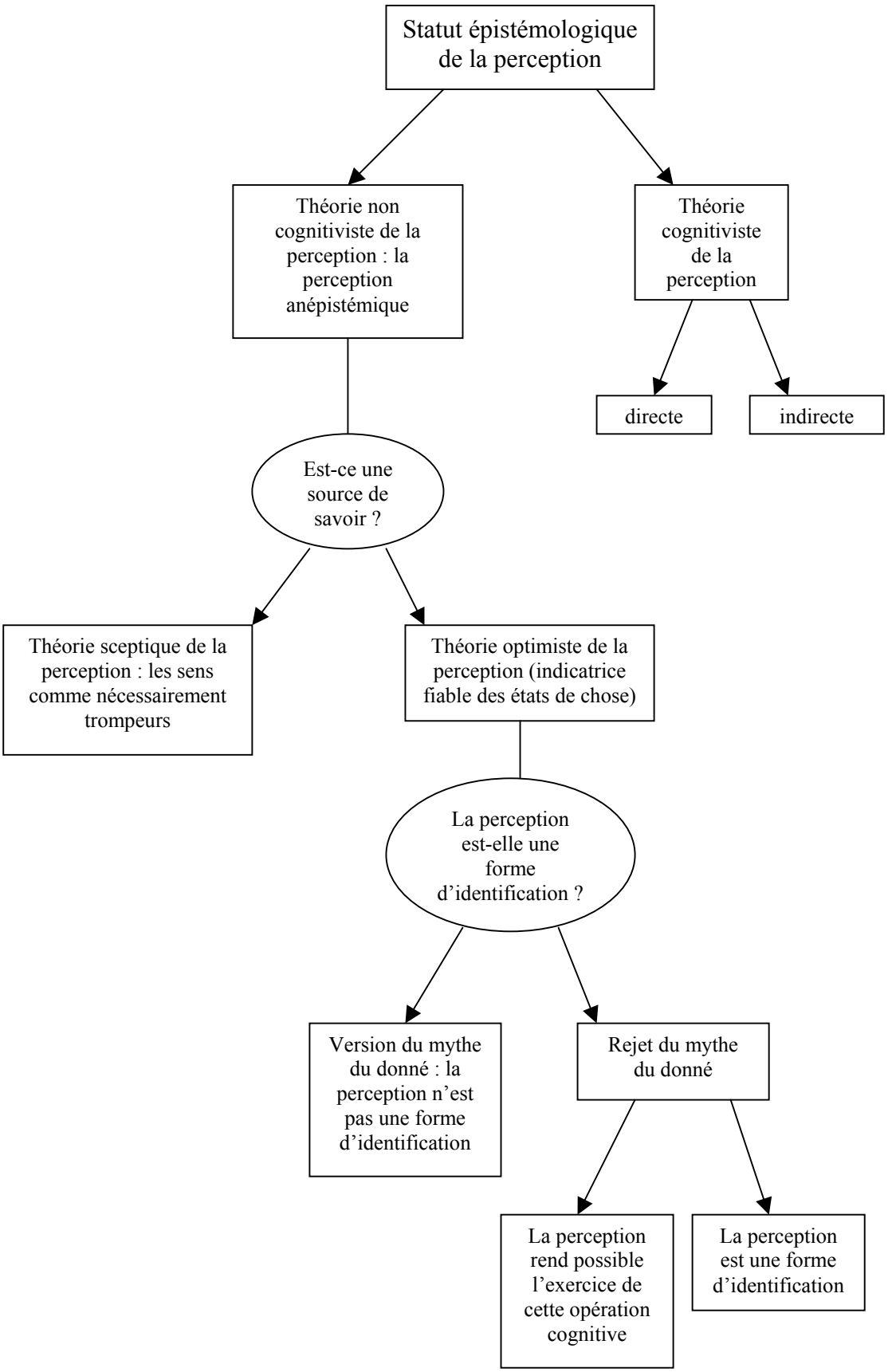
Exclure de manière radicale la perception de la sphère conceptuelle, et par là refuser l'alternative entre les propositions (1) et (2), tout en reconnaissant la perception comme source de connaissance, c'est renouveler le mythe du donné, dénoncé par Sellars dans *Empirisme et philosophie de l'esprit* – le philosophe y sape la forme empiriste du fondationalisme, en récusant la distinction entre ce qui est donné à l'esprit et ce qui est ajouté par l'esprit. En effet, c'est d'une part, admettre l'existence d'expériences immédiates au sens où elles n'ont pas de lien avec la conceptualisation, et d'autre part, affirmer le statut fondamental de ces expériences parce qu'elles seraient infaillibles et incorrigibles.

Mais comment ces expériences pourraient, de façon intelligible, constituer une raison pour le sujet percevant d'adopter quelque croyance ? Dès lors, si l'alternative entre les propositions (1) et (2), reste une option théorique ouverte pour une conception cohérente du fonctionnement de la perception, il n'en est pas de même pour cette version du mythe du donné laquelle suppose un lien logique entre la perception et la connaissance sans en rendre compte.

Dressons pour conclure, un tableau récapitulatif des alternatives philosophiques possibles à l'égard du fonctionnement de la perception et de son rapport à la connaissance[855] :

[854] Dokic, *Qu'est-ce que la perception ?*, p.60.
[855] Voir le schéma à la page suivante.

Schéma L : Statut épistémologique de la perception



Après avoir clarifié la nature de la perception, du statut de ses objets et de sa fonction épistémologique, il importe de considérer plus particulièrement les modalités sensorielles dans leurs différences et notamment, la spécificité de la modalité auditive. Les questions qui vont guider cette réflexion sont les suivantes : qu'est-ce qui constitue une modalité sensorielle ? Qu'est-ce qui distingue un sens d'un autre, par exemple, la vision de l'audition ? L'aspect qualitatif, mais aussi le contenu représentatif, permettent-ils la discrimination des modalités sensorielles ?

Les modalités sensorielles

Au sein de la faculté perceptive, cinq sens sont distingués : le goût, l'odorat, l'ouïe, le toucher et la vue. Cette distinction entre différentes modalités perceptives s'avère tout à fait opératoire. Le plus souvent, nous savons répondre à la question « Comment avez-vous perçu X : l'avez-vous entendu, touché, vu… ? » En outre, cette distinction semble robuste : elle résiste par exemple, à la co-occurrence d'expériences relevant de modalités distinctes. Ainsi, nous pouvons à la fois voir et entendre un piano à queue Steinway. Enfin, cette distinction semble exhaustive en qui concerne les êtres humains : certes, il arrive de parler de l'intuition féminine comme d'un sixième sens ou du sens des affaires, mais ces expressions sont prises en un sens figuré.

Or, un critère d'individuation pour ces modalités sensorielles, c'est-à-dire ce qui les définit et les distingue, est spontanément avancé : à la question « Qu'est-ce qui différencie chaque sens des autres ? », on répond soit par le critère des sensibles propres (la vue est la perception des couleurs, l'odorat celle des odeurs, l'ouïe celle des sons, etc.), soit par le critère de l'organe ordinaire (la vue est la perception au moyen des yeux, l'odorat celle au moyen du nez, l'ouïe celle au moyen des oreilles, etc.).

Mais si l'on applique ces critères de manière rigoureuse, certains problèmes se posent. Par exemple, quel est le sensible propre du toucher puisque nous percevons par le toucher, les vibrations, le poids, la température, l'humidité ? Et si on définit le toucher par le critère de l'organe, peut-on raisonnablement le réduire à la main, alors que l'ensemble des parties de notre corps peut amener une expérience tactile ? Mais si l'on affirme que le corps est l'organe propre du toucher, quelle différence reste-t-il avec les autres modalités sensorielles dans la

mesure où les yeux, les oreilles, etc. relèvent du corps ? Ainsi, l'individuation des sens est loin d'être évidente. Afin de résoudre ce problème, commençons par considérer les critères qui sont le plus souvent envisagés en vue de la distinction des modalités sensorielles[856] :

> 1. Le critère des propriétés : les sens sont distingués par référence aux traits dont nous devenons conscients par leur moyen. On devient conscient des sons par l'ouïe, des couleurs par la vue, des odeurs par l'odorat…
>
> 2. Les critères des aspects phénoménaux ou qualia : chaque sens est associé à une expérience caractéristique. L'expérience de toucher quelque chose diffère d'un point de vue phénoménal de l'expérience d'entendre quelque chose.
>
> 3. Le critère des stimuli : on peut s'attacher, pour distinguer les sens, sur les conditions physiques externes desquelles dépendent les modalités sensorielles. Le sens de la vue est activé par les rayons lumineux, l'ouïe par les ondes sonores.
>
> 4. Le critère des organes : la spécification des sens s'établit en fonction de la constitution physiologique de l'organe sensoriel. La vue implique les yeux, l'ouïe les oreilles…
>
> 5. Le critère des croyances : les modalités sensorielles diffèrent selon le type de croyances qu'elles génèrent. Par exemple, l'ouïe rend possible la détermination d'un objet inaccessible à la vue.

Une analyse critique de chacun de ces ordres de distinctions entre les sens montre leur insuffisance. La validité de (1) est contestée par le statut de certaines propriétés comme sensibles communs, perceptibles au moyen de plusieurs facultés sensorielles : par exemple, la forme peut être appréhendée aussi bien par la vue que par le toucher. Le critère (2) a des conséquences contre-intuitives, en tant qu'il implique une distinction entre deux expériences

[856] Grice, « Some Remarks About Senses » ; Nelkin, « Categorising The Senses » ; Cox, « Distinguishing The Senses ».

phénoménalement distinctes – les sensations thermiques et les sensations de pression par exemple –, lesquelles relèvent néanmoins d'une même modalité sensorielle – le toucher. Le critère (3) se révèle insuffisant en ce qu'il ne rend pas compte de la distinction entre les perceptions visuelles et les perceptions thermiques, qui renvoient à un même milieu : les radiations électromagnétiques. Il résulte du critère (4) une multiplication démesurée des sens : un sens pour chaque partie du corps humain douée de sensibilité tactile par exemple. De même, le critère (5) conduit à augmenter le nombre de modalités sensorielles.

À un critère unique insuffisant, il faut préférer une détermination des modalités sensorielles par une composante double[857] : un organe sensoriel (4) et une classe de croyances (5) déterminée par la façon dont ces croyances sont justifiées relativement aux propriétés des objets représentés. La combinaison de ces deux éléments en vue de la spécification des sens n'implique pas le recours au critère des sensations : « l'audition ne requiert pas la possession de sensations sonores. Même si vous n'aviez jamais l'impression d'entendre des sons, vous ne seriez pas de ce seul fait, sourd » [858]. Si les sensations sonores fixent la référence de la faculté auditive, elles ne la définissent pas. Les aspects phénoménaux des expériences visuelles, auditives, olfactives, etc., ne constituent pas non plus un critère déterminant de ce qu'est une modalité sensorielle[859].

Ainsi, la distinction des sens repose d'une part sur le type d'organe sensoriel invoqué et d'autre part, sur la façon dont les croyances sont engendrées par cette modalité. La différenciation des sens ne doit pas néanmoins occulter des analogies entre les cinq sens.

[857] Casati & Dockic, *La Philosophie du son*, p.27.
[858] Casati & Dockic, *La Philosophie du son*, p.21.
[859] La question de savoir si les qualia sont susceptibles d'avoir une valeur représentationnelle, c'est-à-dire s'ils contribuent à déterminer l'aspect sous lequel les propriétés de l'objet perçu apparaissent au sujet percevant, ne sera pas ici abordée. Elle fait l'objet d'un examen attentif dans l'ouvrage dirigé par Proust, *Perception et intermodalités*, 1ère Partie.

L'ouïe

Considérons maintenant, la modalité sensorielle spécifique qu'est l'audition. En quoi consiste l'organe sensoriel que sont les oreilles[860] ? Nos oreilles permettent la perception d'un domaine d'ondes sonores de fréquences comprises entre 20 et 20000 Hz. L'oreille externe (ou pavillon) canalise les ondes sonores vers le conduit auditif externe, lequel agit comme un résonateur : le tympan, situé à l'extrémité du conduit auditif, vibre en réponse aux ondes sonores. Ces vibrations sont transmises par la chaîne des osselets de l'oreille moyenne jusqu'à l'oreille interne, et converties en impulsions électriques qui se propagent le long des fibres nerveuses jusqu'au cerveau. Ces quelques considérations n'impliquent en aucun cas l'idée selon laquelle le système auditif est autonome et indépendant : bien au contraire, il se trouve lié fonctionnellement aux autres systèmes perceptifs et cognitifs.

D'où une deuxième question : quels types de croyances sont générées par l'ouïe ? L'ouïe, à la différence de la vue par exemple, n'est pas un sens intrinsèquement spatial : « les objets de la vue ont des parties spatiales visibles, et sont perçus comme des occupants de l'espace, alors que l'expérience auditive est celle d'entités temporelles, les sons, qui n'ont pas de parties spatiales audibles »[861]. Si les objets de l'ouïe n'occupent pas l'espace, ils sont par contre localisés dans l'espace relativement à une source sonore qui, elle, occupe l'espace. Ainsi, l'expérience auditive engendre des croyances qui portent à la fois sur les sons et les objets producteurs de sons. Du point de vue de l'information spatiale, l'ouïe, à la différence du toucher, permet d'obtenir des informations par rapport aux objets éloignés, et peut accéder à des objets inaccessibles pour la vue et l'odorat. L'ouïe peut d'autre part, constituer une source de connaissance à propos de la matière et de la composition interne des objets producteurs du son.

[860] Pierce, *Le Son musical*, chap.7 ; Zananiri, *Musique et physique*, p.27.
[861] Dokic, « De l'objectivité à l'espace : L'intentionnalité de la perception ».

Conclusion

En résumé, l'analyse de la perception a permis de mettre en évidence plusieurs aspects importants. Tout d'abord, l'expérience perceptuelle est une expérience directe des objets extérieurs : il n'y a pas de troisième terme entre le sujet percevant et le monde extérieur, lequel peut donc être perçu directement. La relation perceptuelle entre le sujet percevant et le monde extérieur, loin d'être simplement causale, est sémantique : les contenus perceptuels réfèrent, tels des mots signifiants, aux objets et à leurs propriétés. Pour autant, même si les contenus sensoriels sont porteurs d'information, il ne s'ensuit pas que la perception soit une forme de connaissance : la perception est anépistémique et se distingue de la connaissance perceptuelle (entendre que cette œuvre musicale est une sonate ou entendre cette œuvre musicale comme une sonate). Elle offre pourtant au sujet percevant la possibilité d'identifier et de reconnaître l'objet perçu. Enfin, chaque modalité sensorielle ne peut être définie par un seul critère distinctif. L'individuation des modalités sensorielles et par là de l'ouïe, repose sur un double critère : celui des organes et celui des croyances possibles.

Cette réflexion à propos de la perception a donc mis en évidence une distinction, celle entre la perception et la perception doxastique, ou plus précisément aspectuelle, c'est-à-dire la perception comme forme de connaissance. Mais comment comprendre cette distinction ? Autrement dit, quelle est la spécificité de ce type de perception qu'est la perception aspectuelle ? L'option défendue dans cette troisième partie est l'idée selon laquelle la compréhension des œuvres musicales consiste en une perception aspectuelle riche. Ce qui revient à considérer la perception aspectuelle comme une forme de connaissance. Toutefois, il peut sembler de prime abord contradictoire de parler de perception-connaissance, alors que l'analyse précédente a développé une conception non cognitive de la perception. Il faudrait alors distinguer de manière précise la perception de la perception-connaissance ou perception aspectuelle. Mais sur quoi repose cette différence ? Comment définir la perception aspectuelle, appliquée ici au problème de la compréhension musicale ?

2.2.2 Entre entendre et penser

La perception auditive aspectuelle d'une œuvre musicale est une perception authentique, mais la logique de cette activité comprend l'idée d'une espace grammatical propre aux saisies conceptuelles[862]. La notion de perception aspectuelle prend acte de la critique de l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, l'esprit et le monde[863]. Elle chevauche plusieurs catégories et dépasse par là, la dichotomie habituelle entre sensation et pensée : comparer, reconnaître, imaginer, percevoir, penser, interpréter, etc. sont des dispositions psychologiques permettant la saisie d'un aspect. D'un point de vue méthodologique, il faut donc éviter les explications simplificatrices de la perception aspectuelle (réduction à la perception ou à la pensée), et les fragmentations artificielles de dispositions unifiées et complexes.

L'analyse par Wittgenstein de ce qu'est la saisie d'un aspect s'oppose à plusieurs hypothèses concurrentes :

1. La tradition empiriste : la perception est une mosaïque de sensations atomiques.

2. La psychologie de la forme : la perception consiste en l'appréhension d'une totalité organisée à laquelle une signification est ajoutée ensuite.

3. La théorie de la perception indirecte : la perception résulte d'inférences conscientes ou non, à partir d'un donné sensoriel.

4. La théorie physiologique de la perception : la saisie d'un aspect s'explique causalement par tel et tel mécanisme perceptif.

[862] Fontaine, « Le "voir comme", entre voir et penser ? Remarques sur l'espace grammatical de la saisie d'aspects », p.159.
[863] Voir page 269 et suivantes.

Ce qui importe pour comprendre la perception aspectuelle, ce n'est pas une explication causale, mais la prise en compte des jeux de langage qui donnent sens à cette activité :

> « Je puis contempler deux visages, qui ne changent pas ; soudain une ressemblance s'allume entre eux. Je nomme cette expérience la naissance d'un aspect. Ses causes intéressent le psychologue, non moi. Nous intéressent : le concept, et sa place parmi les concepts d'expérience »[864].

> « Comment donc en est-on arrivé à ce concept du "voir comme ceci comme cela" ? A quelle occasion se forme-t-il, répond-il à un besoin ? (très souvent dans les Beaux-Arts). Par exemple, là où il s'agit d'une phrase pour l'œil ou pour l'oreille. On dit : 'Vous devez entendre ces mesures comme une introduction', 'Vous devez entendre ce morceau en vous référant à cette tonalité' (…). Mais est-ce là un voir ou un entendre réels ? Et bien, nous appelons cela ainsi : c'est avec ces mots que nous réagissons dans des situations déterminées. Et à ces mots, nous réagissons à nouveau par des actions déterminées »[865].

La saisie d'un aspect est souvent analysée comme une perception à laquelle un élément non sensoriel, une interprétation est ajoutée : l'aspect n'est donc pas littéralement perçu. Cependant, cette analyse repose sur une erreur grammaticale. Chaque perception aspectuelle est une perception réelle bien que celle-ci possède une modalité intellectuelle :

> « Quand je lui dis : 'je vois maintenant la figue comme…', le compte rendu que je lui fais est à bien des égards, semblable à celui d'une perception visuelle mais aussi à celui d'une façon de saisir, d'une interprétation ou d'une comparaison, ou d'un savoir »[866].

Considérons l'exemple célèbre du canard-lapin. Cette image est perçue comme représentant soit un canard, soit un lapin. Ce sont deux saisies aspectuelles différentes et non un donné sensoriel interprété de deux manières différentes. La perception aspectuelle est

[864] Wittgenstein, *Etudes préparatoires à la deuxième partie des Recherches Philosophiques*, §433-435.
[865] Wittgenstein, *Fiches*, §208.
[866] Wittgenstein, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, vol.II.

« une perception de signification sans médiation d'un quelconque processus interne »[867]. L'*entendre comme* pareil au *voir comme* est un concept hybride : il participe aux deux espaces logiques que sont la perception auditive et la pensée. L'entendre comme n'est pas l'association d'éléments apportés respectivement par l'audition et par la pensée. La perception auditive aspectuelle partage les traits de l'entendre et du penser :

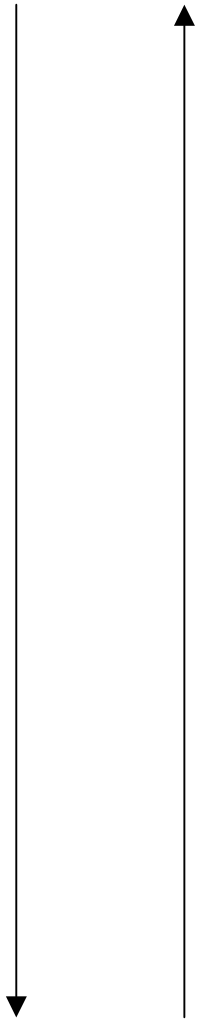
> « Dois-je donc dire qu'il y a ici un phénomène intermédiaire entre voir [ou entendre] et penser ? Non ; mais un concept qui se situe entre celui du voir [ou entendre] et celui de la pensée, c'est-à-dire qui a quelque ressemblance avec les deux, et des phénomènes qui sont apparentés à ceux du voir [ou entendre] et de la pensée »[868].

Par exemple, entendre l'Aria introductif des *Variations Goldberg* de J-S. Bach comme une sarabande en forme binaire est une perception aspectuelle supposant des dispositions sensibles et intellectuelles : savoir ce qu'est une sarabande (type de danse lente et grave dont le second temps est accentué et prolongé, et l'ornementation développée), entendre les accentuations aux seconds temps de chaque mesure, savoir ce qu'est une forme binaire (pièce découpée en deux volets de proportions sensiblement égales), reconnaître les reprises du thème, discriminer les deux parties de la pièce, entendre le passage de la tonique à la dominante dans le premier volet, et celui de la dominante à la tonique dans le second, etc.

Les aspects saisis sont d'une extrême variété : dans la perception aspectuelle, il y a des aspects où la dimension sensorielle est dominante, et d'autres où la dimension intellectuelle prévaut[869]. Considérons les exemples suivants de perception aspectuelle comme forme de compréhension musicale.

[867] Fontaine, « Le "voir comme", entre voir et penser ? Remarques sur l'espace grammatical de la saisie d'aspects », p.177.
[868] Wittgenstein, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, vol. II, §462.
[869] Wittgenstein, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, vol. I, §970.

Aspects avec une dimension auditive importante



Entendre une phrase musicale comme expressive.
Entendre une phrase musicale comme la fin de l'œuvre.
Entendre la fin d'une œuvre musicale comme tendue, relâchée.
Entendre une phrase musicale comme ayant une tonalité majeure, mineure ou comme étant atonale.
Entendre un rythme musical comme binaire ou ternaire.
Entendre une musique comme exprimant la sérénité, l'attente.
Entendre une œuvre musicale comme une fugue.
Entendre une note comme une appogiature.
Entendre une phrase musicale comme une cadence parfaite, plagale, évitée.

Aspects avec une dimension conceptuelle importante

Plusieurs éléments constitutifs de l'écoute musicale peuvent être mis en évidence comme l'appréhension des répétitions (d'un refrai, d'un thème, d'un motif, d'un rythme caractéristique, d'un accord, d'un intervalle…), l'attention à la polarité exercée par certaines notes plus importantes que d'autres, l'attachement aux particularités des hauteurs (système tonal, atonal, sériel), du rythme (binaire, ternaire, syncopé, etc.), des nuances, de l'instrumentation (cuivres, instruments à cordes, instruments d'époque…), la saisie du genre musical en prenant en considération les points suivants : la fonction (religieux, profane), le sujet (texte, parole, titre, programme), la structure (sonate, chanson, menuet), le lieu d'exécution s'il y en a un (studio, bal, salle de concert, salon, église), le mode de fonctionnnement (œuvre-interprétation, œuvre-enregistrement, œuvre-exécutée)…

En outre, l'usage ordinaire de l'expression "entendre comme" a plusieurs caractéristiques : nous discutons de la manière dont il faut jouer telle œuvre musicale – « Il faut entendre cette phrase musicale comme une irruption volcanique » –, nous explicitons des perplexités – « Je n'arrive pas à entendre l'accord de septième de dominante » –, nous manifestons notre compréhension de l'œuvre ou d'une partie de l'œuvre – « J'entends la fin de la *Fantaisie pour piano à quatre mains* de Schubert comme une fugue ». L'expression "entendre comme" acquiert son sens spécifique dès lors que les questions de structure, de tonalité, de rythme, de phrasé, d'expression, etc. entrent en jeu. L'entendre comme se distingue par là du voir comme : dans le cas du voir comme, le phénomène qui compte est le surgissement de l'ambiguïté aspectuelle ; dans le cas de l'entendre comme, ce qui importe est la compréhension esthétique.

2.2.3 Compréhension et capacités

La surdité aux aspects d'une œuvre musicale est un défaut de compréhension musicale : ce qui manque à un personne sourde à l'aspect est un certain type d'expérience. Cette insensibilité, loin d'être une incapacité physiologique, est relative à un défaut d'éducation des facultés sensibles et intellectuelles. La capacité à comprendre une œuvre musicale consiste en la maîtrise d'une technique, c'est-à-dire d'un type de comportement élaboré : comparer, classer, discriminer de manière fine, goûter les différences, raconter une histoire, danser, chanter, battre le rythme, décrire la structure de l'œuvre, etc[870]. Ainsi, la compréhension d'une musique malienne traditionnelle comme *Soko* avec pour moyens d'exécution diverses percussions, se manifeste principalement en la capacité de danser et de chanter. Cette œuvre s'élabore autour d'improvisations, d'appels (structure musicale brève et répétée) ainsi que de "breaks" (ils ont pour fonction d'introduire et de conclure) :

[870] En ce sens la compréhension musicale est pareille à la compréhension d'une blague : la compréhension, c'est l'expérience d'une certaine réponse à un objet (l'œuvre musicale ou la blague). Cf. Walton, « Understanding Humour And Music », p.267.

Introduction-break

Appel

Improvisation

Appel

Improvisation

Etc.

Conclusion-break

Appel

Improvisation…

Plusieurs critères de compréhension de cette œuvre apparaissent : chanter lors du break de départ, utiliser le langage chorégraphique spécifique à la musique soko, modifier le mouvement corporel à chaque appel, répondre aux musiciens par des mouvements de "chauffe", reconnaître les rythmes qui constituent l'appel, savoir improviser aux percussions avec le rythme de base, écouter ses partenaires musicaux et répondre aux danseurs, relancer la "chauffe" quand un danseur l'appelle… Cet exemple illustre bien l'idée selon laquelle la compréhension musicale ne peut pas se limiter à l'interprétation descriptive et même que celle-ci n'est pas toujours nécessaire pour appréhender correctement une œuvre musicale.

Comprendre une œuvre musicale, c'est être capable de l'écouter plusieurs fois, de faire des comparaisons éclairantes, d'en parler, et aussi d'être ému : ressentir de la gène ou du mécontentement à l'écoute d'une exécution musicale incorrecte d'une œuvre, être satisfait en comprenant ce qui fait de telle œuvre un chef d'œuvre, éprouver de la tristesse à l'écoute d'un chant désespéré. Rappelons que les critères d'une émotion ne sont pas nécessairement des comportements physiologiques comme les pleurs, mais aussi des descriptions, des attitudes – rester silencieux, battre des mains, allumer un briquet, avoir une gestuelle spécifique (comme celle du chef d'orchestre), etc.

2.2.4 Perception aspectuelle : Concaténation ou structure

Une question importante se pose à propos de la perception aspectuelle : comprendre une œuvre musicale, est-ce la percevoir comme un tout – par l'appréhension de la connexion entre les parties, les thèmes, les harmonies, etc. – ? N'est-il pas suffisant de saisir les évènements musicaux dans leur succession – telle suite de notes, puis telle suite de notes, etc. ? Et d'ailleurs, peut-on entendre une œuvre musicale comme un tout ? Ce problème est à l'origine d'un conflit entre deux positions : la première, développée par Levinson[871], insiste sur la notion de concaténation ; la seconde, soutenue par Kivy [872], promeut l'idée d'architecture ou de structure globale.

La thèse suivant laquelle seule la perception de la progression des évènements musicaux importe pour la compréhension musicale rencontre plusieurs difficultés. Le point de départ de cette conception est l'idée selon laquelle on entend – au sens strict – seulement un événement instantané de la musique. Ce qui garantit la compréhension d'une œuvre musicale est la quasi-perception laquelle comprend la perception actuelle de l'événement musical, le souvenir vif de ce qui a précédé, et l'anticipation forte de ce qui va suivre. Or, l'étendue de la quasi-perception est faible et ne va pas au-delà d'un passage musical restreint. Ainsi, porter attention à l'organisation locale suffit pour la compréhension musicale : la connaissance et la conscience de la structure globale plus large ne sont pas nécessaires ; la connaissance de base (la perception locale de cet évènement musical comme la suite de tel autre et l'anticipation de tel autre) est suffisante. Autrement dit, la compréhension musicale est absorbée par le présent musical.

Toutefois, cette réduction de l'expérience perceptuelle au présent musical repose sur une confusion entre unité et cohérence[873] : la cohérence en tant que qualité locale a à voir avec l'enchaînement successif des sons, alors que l'unité, qualité globale, concerne la structure musicale dans son ensemble. S'il est vrai que la compréhension musicale de base consiste en la quasi-perception décrite ci-dessus, il n'en reste pas moins qu'elle s'avère insuffisante pour l'appréhension d'une œuvre musicale. L'écoute musicale globale, qui diffère

[871] Levinson, *Music In The Moment*.
[872] Kivy, *New Essays On Musical Understanding*, chap.10.
[873] Kivy, *New Essays On Musical Understanding*, chap.10.

de la quasi-perception, est un type de perception aspectuelle nécessitant certaines compétences comme mémoriser les motifs les plus importants, ne pas applaudir à la fin d'un premier mouvement de sonate, reconnaître les répétitions des thèmes, les variations de rythme, les retours de tonalité… Ce type de perception aspectuelle n'implique pas l'idée contradictoire d'une écoute atemporelle d'une séquence musicale temporelle. L'intervention de processus cognitifs n'a pas pour conséquence de réduire la perception synoptique à une pensée synoptique.

Considérons l'exemple suivant : *Close To The Edge* du groupe rock Yes[874]. Cette chanson peut être appréhendée de deux manières différentes du point de vue de la forme :

1. Tableau n°8 : Première interprétation (et perception) structurale :

Cette œuvre est entendue comme ayant la forme A-A'-B-A'', quatre moments qui correspondent aux indications dans le disque (« A solid time of change », « Total man retain », « I get up, I get down », « Seasons of man »).

Partie	Temps	Description	Tonalité
Introduction	0 : 00-0: 56	Sons d'oiseau et d'eau	Mi mineur
	0 : 56-1 : 21	Basse ascendante	
	1 : 21-2 : 00	Ostinato à la basse	
	2 : 00-2 : 13	Ostinato guitare et basse	
	2 :13-2 : 58	Ostinato à la basse	
	2 :58-3 : 54	Thème de *Close To The Edge*	Ré majeur/ré mineur
A	3 : 54-4 : 22	Intro et couplet	La dorien
	4 : 22-4 : 53	Couplet et chœur 1	
	4 :53-5 : 24	Pont	Fa majeur
	5 : 24-6 : 03	Pont et chœur 1	Fa majeur à Do majeur
A'	6 : 03-6 : 33	Intro et couplet	La dorien
	6 : 33-7 : 09	Couplet et chœur 2	
	7 : 09-7 : 24	Pont	Sol majeur
	7 : 24-7 : 59	Pont et chœur 1	Sol majeur à ré majeur
	7 : 59-8 : 28	Fugue de *Close To The Edge*	Do majeur
	8 : 28-9 : 48	Interlude statique	Mi majeur
	9 : 48-10 : 35	Couplet	
	10 : 35-11 : 19	Couplet	
	11 : 19-12 : 10	Couplet	
	12 : 10-12 : 47	Interlude à l'orgue	

[874] Covach & Boone, *Understanding Rock*, p.3-31.

B	12 : 47-13 : 04	Couplet	
	13 : 04-14 : 11	Interlude à l'orgue et fanfare	
	14 : 11-14 : 59	Retour du thème *Close To The Edge*	Fa dièse majeur
A''	14 :59-15 : 30	Couplet instrumental (solo orgue), chœur 2	La dorien
	15 :30-15 : 52	Couplet instrumental, chœur 2	
	15 : 52-16 : 17	Couplet	
	16 :17-16 : 33	Couplet	
	16 : 33-17 : 36	Pont, chœur 1	Si bémol majeur à fa majeur
	17 : 36-18 : 38	Sons d'oiseaux et d'eau	

La perception des différentes parties de cette chanson implique plusieurs choses : la reconnaissance des similarités rythmiques, mélodiques, harmoniques, etc., entre les sections A, A' et A'', la saisie des variations musicales opérées dans les sections A' et A'' par rapport à la première section, et enfin, l'appréhension des différences musicales de la section B par rapport aux autres.

2. Tableau n° 9 : Deuxième interprétation (et perception) structurale :

Une autre manière de percevoir cette œuvre musicale est de distinguer deux parties constitutives de la structure musicale.

Partie	Temps	Description	Tonalité
β	0 : 00-8 : 28	Exemplification métaphorique du monde matériel	Mi mineur
γ	8 : 28-18 : 38	Exemplification métaphorique du monde spirituel	Mi majeur

Percevoir les propriétés esthétiques de cette œuvre implique d'appréhender cette dualité et complémentarité entre les deux moments principaux de l'œuvre. Pour cela, il importe notamment de saisir le caractère statique du début de la deuxième partie en comparaison avec le mouvement ascendant dans l'introduction de la première partie, l'apparition d'un nouveau matériel thématique en γ, les transformations de β en γ, le retour circulaire des sons d'oiseaux et d'eau.

La forme globale de l'œuvre, en tant qu'aspect de cette œuvre, doit être appréhendée pour une saisie complète de l'œuvre. La perception de la structure musicale n'est toutefois pas sans difficulté puisque plusieurs possibilités sont souvent ouvertes.

2.2.5 Normativité de la perception aspectuelle

La perception aspectuelle en tant que mode de compréhension de l'œuvre musicale, a un caractère normatif : dire que telle phrase musicale est entendue comme une introduction, c'est dire comment il faut écouter, interpréter et exécuter (si c'est une œuvre en vue de l'exécution) cette phrase musicale. Appeler quelqu'un à entendre le morceau ainsi devrait donner lieu à un déclic : « Maintenant, je comprends ! ».

Afin d'expliciter la normativité de la perception aspectuelle, considérons l'exemple suivant : *Aufschwung* ("Elévation") de Schumann[875]. Une première manière de comprendre les mesures 16 à 40 est de reconnaître trois moments distincts :

A. ms.16-24.
B. ms.24-32.
A'. ms.32-40.

L'attention est portée sur la reprise du thème lequel est introduit aux mesures 16-24. Le dernier passage musical (ms.32-40) est entendu comme une reprise thématique.

Une autre manière de comprendre ce passage musical est de porter son attention sur le déroulement du motif rythmique central (le rythme noire-croche, qui se répète quatre fois) de la progression chromatique (fa, fa, sol bémol, sol bémol, sol bécarre, sol bécarre, si bémol, la bémol) et de ses passages en clé de sol et clé de fa.

[875] *Fantasiestücke*, opus 12. Pour la partition, voir l'annexe n°7.

1. ms.16-18 : introduction du motif en clé de sol.
2. ms.18-20 : répétition du motif en clé de sol.
3. ms.20-22 : variation sur le motif en clé de sol (fa, fa, fa, mi bémol, ré bémol, do, ré bémol) et clé de fa (ré bémol, ré bémol, ré bémol, do, si bémol, la bécarre, si bémol).
4. ms.22-24 : variation sur le motif en clé de fa (si bémol, ré bémol, la bémol, fa, sol bémol, si bémol, fa).
5. ms.24-26 : variation sur le motif en clé de fa (ré bémol, mi bémol, fa, sol bémol, la bémol, si bémol, si bécarre, do).
7. ms.26-28 : variation sur le motif en clé de fa (la bémol, sol bécarre, la bémol, la bécarre, si bémol, la bémol, sol bémol).
8. ms.28-30 : variation sur le motif en clé de fa (mi bémol, fa, sol bémol, la bémol, si bémol, do, do dièse, ré bécarre).
9. ms.30-32 : variation sur le motif en clé de fa (si bémol, la bécarre, si bémol, si bémol, mi bémol, ré bémol, do).
10. ms.32-34 : répétition du motif en clé de sol.
11. ms.34-36 : répétition du motif en clé de sol.
12. ms.36-38 : variation sur le motif en clé de fa (ré bémol, ré bémol, ré bémol, do, si bémol, la bécarre, si bémol).
13. ms.38-40 : variation sur le motif en clé de fa (si bémol, ré bémol, la bémol, fa, sol bémol, si bémol, fa).

La saisie d'un aspect consiste en une expérience laquelle ne se réduit pas à une sensation "pure", vide de sens. La variation du jeu musical est elle-même une variation d'aspect et par là même, une interprétation (implicite ou explicite) différente de l'œuvre. La possibilité de changement d'aspects laisse donc ouverte l'hypothèse, avancée dans la première partie au dernier chapitre, de différentes interprétations performatives cohérentes de la même œuvre musicale [876]. D'ailleurs, l'interprétation d'une œuvre musicale, loin d'être une description indirecte de la perception, est un mode d'expression de la perception aspectuelle[877].

[876] Nous analyserons plus en détail cette idée dans le quatrième chapitre.
[877] Budd, *Wittgenstein's Philosophy Of Psychology*, p.92-93.

En conclusion, ce qu'il importe de reconnaître est la complexité de la compréhension d'une œuvre musicale : celle-ci a pour mode d'expression les différents types de perception aspectuelle, ainsi que l'appréhension intellectuelle de l'identité de l'œuvre. Les émotions sont aussi une manière de percevoir les propriétés d'une œuvre musicale. Elles constituent notamment une manière privilégiée d'appréhender le caractère expressif de la musique. La compréhension musicale est une activité dans laquelle les mots occupent une place très modeste : voilà pourquoi la danse ou le chant, plutôt que l'explicitation verbale, peuvent être une bien meilleure façon d'exprimer ce que nous entendons !

Ainsi, l'exemple du jazz à ses débuts (du début du 20ème siècle jusqu'aux années 1940) est très parlant : la musique et la danse sont en fusion. Les claquettes sont perçues comme un instrument de musique à part entière, la pratique de cette danse devenant par là liée essentiellement à la musique jazz. Le film *Stormy Wheather* réalisé par Andrew L. Stone en 1943, met en évidence ce lien organique : les Nicholas Brothers, claquettistes d'une grande vitalité, expriment par la danse la spécificité de la musique jouée par Cab Calloway : le final des danseurs qui, autour du double escalier, enchaînent des grands écarts l'un par-dessus l'autre sur chaque marche, et qui finissent en glissando sur la rambarde de l'escalier rend compte du caractère expressif propre de cette musique. La danse est un critère de compréhension de cette musique jazz à ses débuts.

Il y a donc une corrélation logique entre la perception aspectuelle et certaines façons d'agir, de ressentir. Les critères permettant de savoir si une personne perçoit un aspect de l'œuvre sont multiples : les émotions sont un mode propre de la perception aspectuelle ; il en est de même pour la danse, le chant, l'exécution musicale ou l'interprétation performative, ainsi que l'improvisation musicale, et enfin l'interprétation musicale critique qui, bien qu'elle ne soit pas nécessaire pour la connaissance d'une œuvre musicale, constitue elle aussi une manière appropriée de comprendre la musique. Ainsi, notre réflexion sur la compréhension de la musique s'articulera autour de deux expressions caractéristiques de la perception musicale aspectuelle : les émotions et l'interprétation critique. Quelle place accorder aux émotions pour l'appréhension des propriétés d'une œuvre ? Ont-elles d'ailleurs un rôle à jouer alors qu'elles sont souvent considérées comme dépourvues de valeur cognitive ? L'interprétation, en tant qu'analyse critique de l'œuvre, n'est-elle pas suffisante ? En quoi consiste-t-elle ? Y a-t-il certains critères afin de déterminer la rectitude d'un jugement esthétique ? Ne faut-il pas au contraire disqualifier l'interprétation critique au profit des émotions, l'expérience musicale

étant alors considérée comme non cognitive de manière essentielle ? Voici les quelques interrogations qui constitueront le fil directeur de la fin de cette réflexion sur la compréhension musicale.

3. Compréhension musicale et émotions

L'analyse des relations entre le cognitif et l'émotionnel se situe par rapport à une longue tradition : il est courant en effet d'opposer de manière systématique ces deux termes. Les émotions sont supposées a-rationnelles, indépendantes ou opposées à la connaissance. La classification des facultés de l'esprit en deux grandes catégories que sont la pensée et la sensibilité favorise par là une suspicion forte à l'encontre des émotions : l'idée de raison pure, de recherche de la vérité libérée de toute émotion est valorisée, alors que les émotions sont considérées comme déficientes du point de vue cognitif. Mais qu'en est-il au juste ?

Il est un lieu commun selon lequel il faut ressentir la musique pour la saisir. Or, cette idée communément partagée intègre une tension interne. L'expérience musicale semble en effet tiraillée entre deux caractérisations antagonistes : soit elle est considérée sous l'angle de ses effets émotionnels dénués de toute valeur cognitive ; soit elle est analysée de manière formelle d'où une sur-intellectualisation de cette expérience au dépens de son aspect émotionnel. En ce sens, l'IACP (Institut Art Culture Perception) fondé en 1975 par James Wilkes, Alan Silva et Sandy Dominick et avec pour directeur artistique Alan Silva prend pour point de départ la "perception musicale" et travaille autour de l'écoute, de la concentration, et de la visualisation de la musique : l'écoute musicale qui a lieu dans un espace totalement obscur (de manière obsessionnelle) autour, parfois, d'un centre à peine lumineux, suit certains programmes contenant des extraits musicaux d'une extrême diversité (musiques "ethniques" de tous pays, musique contemporaine ou électro-acoustique, jazz, rock, musique classique, petits ou grands ensembles, musique écrite ou improvisée, musique de variété) dans un ordre sans cesse renouvelé de manière à conserver une certaine fraîcheur dans l'écoute.

Or, cette recherche sur la perception musicale repose à la base sur une différenciation claire entre une écoute objective (amplitude, fréquences, rythme, timbre, masse sonore et

structure) et une écoute subjective (émotions, jugements, sensations, mouvements corporels liés à notre propre histoire et à nos connaissances). Il y aurait donc deux manières de percevoir la musique, une appréhension subjective basée sur les dispositions émotives et une connaissance objective qui repose sur les capacités intellectuelles. D'où une triple distinction entre appréhension et connaissance, subjectif et objectif, et enfin émotion et intellection.

Mais ces deux options ne sont-elles pas toutes deux réductrices ? On peut ainsi avancer l'idée selon laquelle les conditions adéquates d'observation d'une œuvre musicale incluent des processus émotionnels ajustés. Toutefois, peut-on parler d'émotions "ajustées" dans le sens où cela suppose une interdépendance entre compréhension musicale et émotions ? Ne serait-ce pas contradictoire de relier ces deux termes ?

L'enjeu de ce chapitre est de déterminer s'il y a et s'il peut y avoir quelque chose comme une logique des émotions musicales, 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 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, et sont porteuses de connaissance.

En ce sens, un thème récurrent dans l'esthétique musicale est l'idée selon laquelle on répond adéquatement au deuxième thème de la *Ballade n°1* de Chopin, le rythme endiablé de la salsa, le final ambigu de la *Symphonie n°5* de Chostakovitch, par de l'espoir, de la joie, une exaltation mêlée de sarcasme... Ainsi, de même que l'on peut être attristé à l'égard d'une personne désespérée, on pourrait être ému par les lamentations d'un violoncelle, en colère par rapport à une œuvre musicale "mièvre", heureux à l'écoute d'une chanson rythmée et pleine de gaieté. À cela, s'ajoute l'idée d'une nécessité épistémologique d'avoir certaines réponses émotionnelles correspondant à l'œuvre musicale, idée analogue à la nécessité morale de ressentir de la colère à l'égard d'une action blâmable par exemple.

Pourtant, nombreux sont ceux qui mettent en cause cette nécessité : 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 pervertissent. La compréhension 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[878]. Cet angle de recherche se justifie de la manière suivante : les réponses émotionnelles aux propriétés expressives d'une œuvre musicale constitue un cas exemplaire de ce qu'est la compréhension de la musique par les émotions[879]. L'argumentation en faveur de cette idée s'articulera autour de deux étapes. La première consistera à répondre aux arguments sceptiques contestant le rôle épistémique des émotions musicales. La seconde contestera l'idée selon laquelle les émotions ressenties à l'écoute d'une œuvre musicale sont intrinsèquement contradictoires, irrationnelles : une émotions musicale qui appréhende une propriété expressive d'une œuvre musicale est réelle et cohérente, et fait l'objet d'un assentiment rationnel.

[878] Par exemple, *Cry baby* de Janis Joplin exprime un cri déchirant, une souffrance haletante, hurlante et même gémissante.
[879] Cela ne veut pas dire que les émotions esthétiques appréhendent uniquement les propriétés expressives de l'œuvre musicales : les émotions appropriées ne signifient pas uniquement les propriétés expressives de l'œuvre, mais aussi ses propriétés formelles, évaluatives, etc.

3.1. 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 correspondante. À 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 cognitiviste est le suivant : la considération des propriétés expressives comme propriété dispositionnelle s'avère incohérente.

(i) Si la tristesse d'une œuvre musicale était un type de propriété dispositionnelle – disposition à rendre triste –, tout comme la fragilité d'un vase est une disposition à casser facilement, alors la perception de cette propriété expressive qu'est la tristesse devrait nous rendre triste.
(ii) Or, ce n'est pas le cas.
(iii) Donc, l'expérience de l'expression musicale des émotions n'implique pas d'avoir des émotions.

Cette conclusion, développée par Kivy[880], 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. Par exemple, un vase fragile est un vase qui *se casse* s'il tombe, et non un vase qui *peut* se casser. Nous n'appréhendons pas nécessairement la fragilité d'un vase en le cassant : la saisie de sa fragilité se fait par comparaison avec d'autres objets connus pour leur fragilité, par discernement des propriétés physiques du vase, etc. Mais en aucun cas, l'activation de la propriété dispositionnelle – se casser – n'est une condition nécessaire pour déterminer qu'un objet possède telle disposition.

[880] Kivy, *New Essays On Musical Understanding*.

De plus, le caractère fragile de ce vase se distingue du fait que Pierre soit mortel par exemple[881]. Le fait d'être mortel a des conséquences futures, à la différence du fait d'être fragile : Pierre est mortel jusqu'à ce qu'il meurt ; le vase n'est pas fragile jusqu'à ce qu'il se casse. La plupart des objets fragiles ne seront pas cassés. Il n'y a donc pas d'événement futur disponible pour savoir si cet objet est fragile. Une propriété dispositionnelle n'est pas une potentialité, une possibilité[882]. Un vase fragile est un vase qui *se casse* s'il tombe, et non un vase qui *peut* se casser. La possibilité physique du vase de pouvoir se casser s'il tombe est distincte 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 1) elle possède réellement la propriété expressive d'être triste, 2) elle exemplifie métaphoriquement la tristesse, et 3) elle appelle telle réponse émotionnelle appropriée pour l'appréhension de l'expression de la tristesse par cette œuvre[883]. 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 »[884]. 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

[881] Mellor, « In Defense Of Dispositions ».
[882] Critique de Goodman par Mellor.
[883] On pourrait se demander en quoi les propositions 1) et 2) se distinguent. Suivant la conception défendue dans la deuxième partie, il n'y a pas de différence en effet entre ces deux propositions. Néanmoins, certains analysent différemment le fait de posséder une propriété expressive comme Kivy. Dès lors, il faut comprendre le rapport entre les propositions 1) et 2) comme un rapport d'explication où 2) explique 1).
[884] McDowell, « Valeurs et qualités secondes », p.250.

particulière[885]. 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 complexe : un mélange de contentement et de sérénité, qui inspire 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 musique. Cela veut simplement dire que je ne suis pas dans des conditions appropriées d'écoute me permettant d'appréhender correctement cette musique[886].

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 e et ressentir 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 ne sont pas pertinentes pour 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

[885] Selon S.Davies (« Kivy's On Auditors'Emotions »), 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.
[886] Wolf, « Emotional Dimensions Of Ritual Music Among The Kotas, A South Indian Tribe ».

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 Hutcheson[887]. 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. Les plaisirs que nous pouvons percevoir ne se limitent pas aux plaisirs sensibles immédiats (ressentis par les sens externes comme l'ouïe, la vue, etc.) ; il faut prendre en compte les plaisirs esthétiques. D'où la distinction entre les sens externes et les sens internes : pour les premiers, le plaisir vient de la perception d'idées simples, et pour les seconds, d'idées complexes (la forme composée d'une œuvre musicale, d'un poème, d'un théorème…).

C'est un *sens* de la beauté en ce que la perception de la beauté ne dépend pas de la volonté, le caractère involontaire étant caractéristique de la perception. 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[888]. Si la beauté est perçue par une perception émotionnelle, la cause de la beauté quant à elle – l'uniformité dans la variété – est comprise par la raison[889]. L'expérience esthétique n'est donc pas explicable en termes de facultés humaines basiques : elle implique de reconnaître un sens (ou des sens internes) de la beauté.

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

[887] Hutcheson, *Recherches sur l'origine de nos idées, de la beauté et de la vertu*.
[888] Kivy, *The Seven Sense*, p.38.
[889] Kivy, *The Seven Sense*, p.133.

a pas de connaissance sans émotion. En ce sens, l'idée d'*émotion cognitive* ou *passion rationnelle*, développée notamment par Scheffler[890], 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 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, etc., constituent des dispositions émotionnelles vertueuses favorisant la connaissance.

D'autre part, les émotions guident l'identification du monde et permettent l'accès à certaines de ses propriétés. 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 d'un type de propriétés réelles du monde : le niveau affectif de la réalité. 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, ce qui fait qu'une expérience émotionnelle est 1) vraie, c'est qu'elle saisit une propriété réelle, et 2) justifiée, c'est qu'elle entre dans un réseau de justifications, de raisons articulées de manière inférentielle. C'est un lien conceptuel qui relie la pensée (connaissance, perception, croyance…) de x comme y à la réponse émotionnelle ayant pour objet x comme y.par exemple, ce qui est dangereux est relié logiquement à une sorte particulière d'expérience émotionnelle : la peur. Rappelons que cette réponse émotionnelle que l'on doit avoir tombe sous une norme : 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.

Par conséquent, pour connaître une œuvre musicale expressive, il faut avoir certaines émotions appropriées. Considérons par exemple *Purple Haze*[891] de Jimi Hendrix, enregistré le 11 janvier 1967 aux studios DeLane Lea (Londres), complété et mixé en février avec Eddie Kramer comme ingénieur du son. Cette chanson qui parle d'un état mental irrationnel, éloigné de la réalité temporelle et spatiale[892] est d'une violente précision : elle exprime une

[890] Sheffler, *In Praise Of The Cognitive Emotions*.
[891] Tiré de l'album *Are you experienced ?*, sorti en mai 1967.
[892] Voir l'annexe n°8 pour les paroles de la chanson.

hallucination insistante et prégnante, et suppose logiquement de la part de l'auditeur de ressentir un vertige assez fort. *Purple Haze* qui dure 2'51, est en mode de ré. Soit le tableau suivant afin de mettre en évidence la structure de l'œuvre.

Parties de l'œuvre	**Minutage**	**Nombre de mesures**
Introduction	0'00-0'05	2
Riff	0'05-0'24	8
Introduction d'accords	0'24-0'32	4
Couplet 1	0'32-0'52	9
Couplet 2, transition	0'52-1'19	12
Solo	1'19-1'36	8
Riff	1'36-1'53	8
Couple 3, transition	1'53-2'20	12
coda	2'20-2'51	14

Trois mélodies peuvent être distinguées : les riffs[893], la mélodie chantée et le solo de guitare. Le riff principal entendu manifeste l'ampleur des intervalles avec notamment une septième mineure descendante sol-la. Il est constitué de 4 fois 2 mesures répétant un peu près les deux premières. Ce riff suit une courbe mélodique spécifique : lancée initiale comme une interjection avec appui sur le IVème degré (la) à la ms.1, et retombée finale sur la tonique (mi) à la ms.2. Il faut remarquer que le premier mi des ms.2 et 4 qui est joué une octave plus bas, à vide sur la corde grave et à l'unisson avec la basse, crée comme un trou dans la continuité du timbre. Les deux mi successifs forment donc un saut d'octave, comme pour la pédale de basse. Le chant, quant à lui, est basé sur l'alternance des notes sol et mi. Enfin, le solo improvisé brode deux descentes proches du premier riff. La spécificité des mélodies est la répétition d'un ensemble limité de figures simples ce qui engendre une concentration d'énergie dans cette chanson relativement courte.

Au niveau de l'harmonie, on peut quasiment entendre l'ensemble de cette chanson comme reposant sur un accord de tonique. C'est cette immobilité harmonique comme arrière-

[893] Un riff est une figure rythmico-mélodique qui intervient comme ponctuation ou figure d'accompagnement d'un morceau.

fond des figures mélodiques répétitives qui crée le climat quasi-incantatoire de *Purple haze* propice aux transes. Par ailleurs, les paroles de cette chanson évoquent un état second. L'arrivée d'une fille à la fin du couplet 2 ainsi que les confusions émotionnelles, spatiales et temporelles soulignent l'irrationalité de cet état. Le caractère vertigineux est mis en évidence par l'importance des mouvements de bas en haut pris en un sens littéral ou figuré. L'appel au secours du couplet 3 manifeste une certaine ambiguïté qui relève manifestement de l'ironie.

Enfin, la technique de réverbération – prolongation artificielle du son comme s'il était réfléchi par les murs d'une salle – participe au caractère expressif de cette chanson : cette technique affecte principalement la voix et permet d'éloigner la voix de la guitare tout en la situant dans un espace sonore flou. Le caractère hallucinatoire de *Purple Haze* est amplifié avec la technique de l'overdubbing qui consiste à réenregistrer par-dessus ce qui a déjà été enregistré, d'où l'apparition d'une seconde guitare qui joue des sons glissés descendants sur les quatrièmes temps des mesures paires du riff, ainsi que l'entrée de voix supplémentaires : Hendrix parle de 1'13 à 1'35 ; on entend des bruits de bouche sur le couplet 3 ; et pendant la coda, une voix grave dit "Purple haze".

Pour comprendre le caractère expressif de cette chanson d'Hendrix, il est nécessaire d'avoir des émotions appropriées. Ces émotions, loin d'être opposées ou en dehors du domaine du cognitif et de la rationalité, jouent un rôle épistémique essentiel : avoir des émotions appropriées est une forme de connaissance. Ainsi, quelqu'un dont on dit qu'il a l'oreille musicale, écoute, pense et ressent tout à la fois. 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, un juste milieu entre deux vices par excès et par défaut. La notion de désintéressement revêt par là, une toute 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 n'a de sens si ce n'est comme réflexion rationnelle sur les réponses émotionnelles[894].

[894] Robinson, *Deeper Than Reason*, p.133-134.

3.2 Logique des émotions musicales

Les émotions constituent un critère de la compréhension musicale. Mais sont-elles réellement des émotions ? Vers quoi sont dirigées les émotions des auditeurs ? A propos de quoi sommes-nous attristés, heureux, mélancoliques lorsque nous écoutons une œuvre musicale expressive ? Comment pouvons-nous verser des larmes ou sauter de joie tout en sachant que personne n'a souffert ou qu'aucune bonne nouvelle n'ait été annoncée ? Cette objection, plus radicale que celles avancées par le défenseur du cognitivisme, met en cause l'idée selon laquelle "ressentir la musique" c'est avoir *réellement* certaines émotions appropriées[895] :

(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.

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 empathiques[896]. Elles sont dirigées vers une personne laquelle est supposée expérimenter l'émotion exprimée par l'œuvre[897]. Ainsi, selon Robinson[898], une œuvre musicale expressive est l'expression de l'émotion expérimentée par un personnage (qui peut mais n'est pas nécessairement l'artiste) construit par l'auditeur[899]. 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 des) agent(s) fictif(s) lequel peut être plus ou moins indéterminé. La structure d'une œuvre

[895] Radford, « Le destin d'Anna Karénine » ; Kivy, *New Essays On Musical Understanding*, chap.7.
[896] Reprise de la classification des types de réaction émotionnelle à l'écoute d'une œuvre musicale proposée par Ridley dans *Music, Value And Passions* (p.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).
[897] Robinson, *Music And Meaning*, part II.
[898] Robinson, *Deeper Than Reason*, p.271.
[899] 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.

musicale expressive est pareille à une intrigue : la musique est « comme une espèce de drame auquel il manque des caractères déterminés »[900]. 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.

L'idée de la construction d'un protagoniste fictif à l'écoute d'une œuvre musicale est introduite par Cone[901] : « dans tous les cas, il y a un personnage musical qui est le sujet expérimentant dans la composition toute entière ». Les développements formels de la mélodie, harmonie, etc. reflètent le développement psychologique de l'agent ou personnage principal dans la musique. Appréhender l'expressivité d'une œuvre musicale, c'est percevoir cette œuvre comme exprimant les états psychologiques d'un protagoniste. Lorsqu'un auditeur fait l'expérience d'une telle œuvre, il imagine que les gestes musicaux entendus sont l'expression d'une série d'états psychologiques du personnage musical[902]. Toute œuvre serait inaccessible sans la construction d'un personnage : « nous devons écouter de cette manière afin de détecter la structure expressive de l'œuvre »[903]. Il y a une différence entre la perception d'une œuvre musicale 1) comme une structure musicale, 2) comme une structure musicale avec certaines propriétés émotionnelles, et 3) comme un drame ou une narration psychologique. Les deux premiers types de perception aspectuelle manquent certaines subtilités de l'œuvre[904].

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 meilleur[905]. 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 émotion[906]. Les émotions esthétiques ne sont pas contradictoires et sont bien réelles : elles sont dirigées vers les personnes fictives lesquelles nous renvoient aux

[900] Maus, « Music As Drama », p.128.
[901] Cone, *The Composer's Voice*, p.94.
[902] Karl & Robinson, « Shostakovich's tenth symphony », p.163.
[903] Robinson, *Deeper Than Reason*, p.333.
[904] Voir la triple interprétation de l'*Intermezzo opus 117 n°2* de Brahms, proposée par Robinson dans *Deeper Than Reason*.
[905] Karl & Robinson, « Shostakovich's Tenth Symphony And The Musical Expression Of Cognitively Complex Emotions », p.163.
[906] 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.

émotions réelles de personnes réelles. De plus, il faut noter que 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. Il n'en reste pas moins que les émotions nous aident à comprendre le caractère expressif d'une œuvre. 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 dépasser la conclusion (iii) : soit les émotions esthétiques sont reconnues comme des quasi-émotions, c'est-à-dire des émotions imaginaires[907], et non des émotions réelles (nous sommes émus fictionnellement) ; soit les émotions esthétiques sont finalement des humeurs, c'est-à-dire des sentiments dépourvus d'intentionnalité[908]. 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 : elles contournent l'objection sans y répondre. Donc, si on souscrit à la 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

[907] Walton, « Listening With Imagination : Is Music Representational » ; D.Putnam, « Music And Empathy ».
[908] Radford, « Emotions And Music : A Reply To The Cognitivists » & « Muddy Waters ».

(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 De Sousa[909] : 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* [910] qui, en tant que type 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 fausse 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 par telle personne[911]. 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 une conjonction de caractéristiques ouvertes et non critérielles[912]. 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.

---

[909] De Sousa, *The Rationality Of Emotions*. Voir le chapitre 1 de la deuxième partie pour l'explication de l'intentionalité des émotions.
[910] De Sousa, *The Rationality Of Emotions*, p.72.
[911] Goldie, *The Emotions*, p.4 -5.
[912] 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.

3. 3 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 rationnelle*[913]. 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 e est ajustée, c'est approuver cette émotion : elle présente de manière précise son objet (l'œuvre musicale) comme ayant telle propriété expressive[914]. 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 pour lesquels les émotions sont dites appropriées :

> 1. 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.
>
> 2. 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, de l'ajustement ou de la rectitude d'une émotion explicite le problème posé par l'attribution de propriétés expressives relationnelles (dépendantes d'une réponse adéquate). Être amusé par une œuvre musicale ironique, est-ce une réponse

[913] Arms & Jacobson, « Sentiment And Value ».
[914] Arms & Jacobson, « The Moralistic Fallacy : On The Appropriateness Of Emotions ».

émotionnelle appropriée ? Cette expérience émotionnelle représente-t-elle correctement son objet (à savoir, cette œuvre est-elle vraiment ironique ?) ? 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, comme nous l'avons déjà dit, 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'œuvre[915]. 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 Feagin[916], les éléments provocateurs ("The elicitors") – qui justifient ou contestent l'émotion ressentie – se distinguent des éléments de base ("The conditioners"). 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 particulières[917]. L'auditeur doit tout d'abord, être familier (et non expert au sens de maîtrise parfaite dénuée de toute incertitude) au style de l'œuvre. Ensuite, le fonctionnement de l'œuvre nécessite une attention focalisée sur elle. Enfin, l'auditeur préfèrera 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 aussi à quoi il répond.

[915] Levinson, *Music, Art And Metaphysics*, p.318.
[916] Feagin, *Reading With Fealing*, p.11.
[917] 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 Hume[918], 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.

> « Notre situation vis-à-vis des personnes comme des choses est sans cesse en train de varier. En outre, tout individu est dans une position particulière vis-à-vis des autres (…). Donc, afin de prévenir ces contradictions continuelles, et de parvenir à plus de stabilité dans notre jugement sur les choses, nous nous fixons à certains points de vue fermes et généraux, et nous nous y plaçons toujours quelle que soit notre situation présente »[919].

> « Mais pour préparer la voie à un tel sentiment et lui faire discerner justement son objet, il est souvent nécessaire, trouvons-nous, qu'il y ait beaucoup de raisonnements, que l'on fasse des distinctions minutieuses, que l'on tire des conclusions justes, que l'on établisse des comparaisons lointaines, que l'on examine des relations compliquées, que l'on fixe et que l'on contrôle des faits généraux »[920].

Ces deux processus essentiels pour le décentrement, le désintérêt (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 toute. D'autre part, il faut admettre aussi que l'émotionnel est non séparable du cognitif : on peut parler d'émotions cognitives. Les émotions ne sont pas des réactions purement sensibles et se distinguent des humeurs.

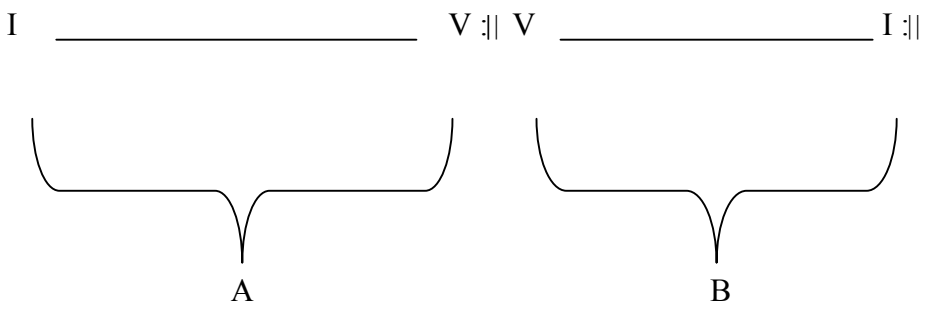
Enfin, la rationalité des émotions esthétiques implique de pouvoir les justifier. La justification d'une expérience émotionnelle dépend de son insertion dans un réseau de raisons articulées de manière inférentielle. Considérons un exemple du processus de justification

[918] Hume, « La norme du goût ».
[919] Hume, *Traité de la nature humaine*, III, III, 1.
[920] Hume, *Enquête sur les principes de la morale*, I.

d'expérience émotionnelle : l'*Aria*[921] qui ouvre les *Variations Goldberg* de J.S Bach (1742) exprime une forme de douceur profonde et appelle un plaisir calme et délicat[922].

Les *Variations Goldberg* sont une œuvre tardive dans laquelle Bach reprend les traditions qui remontent à la polyphonie franco-flamande et médiévale. Le mot "aria" fait référence à un timbre, une mélodie préexistante connue de tous, et par là au domaine du vocal. Au 17è siècle, l'aria tend à se confondre avec la monodie : à partir de 1600, une mélodie accompagnée d'une basse, plutôt que la polyphonie, est mise en avant. L'aria occupe une place importante dans les opéras. Ce qui importe pour l'*Aria* étudié ici, est l'idée de mélodie vocale : l'ambitus, peu élevé (si-ré en clé de sol), est doux : il évite tout saut de note important. De plus, l'écriture est très conjointe par la prédominance de l'intervalle de seconde. Les respirations, qui installent un climat serein, sont nombreuses. Et l'ornementation rend compte de la délicatesse du thème.

L'*Aria* se compose d'un thème en forme de sarabande. Cette danse lente et grave d'origine espagnole a pour caractéristiques principales, l'accentuation et la prolongation du second temps ainsi que le développement de son ornementation. Sa structure générale est une forme binaire à reprise, forme typique de l'époque Baroque.



L'expression de la sérénité passe par une structure claire, pure, et non troublée. La première partie (A) peut être subdivisée en deux parties : A_1 (ms.1 à 8) et A_2 (ms.9 à 16) de même que la deuxième : B_1 (ms.17 à 24) et B_2 (ms.25 à 32). La mélodie (ms.1 à 8) fonctionne

[921] Pour la partition, voir l'annexe n°9.
[922] Il est intéressant de noter qu'une analyse des propriétés expressives de l'*Aria* qui ferme les *Variations Goldberg* diffèrerait 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.

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.

Deux grands principes mélodiques structurent l'œuvre : α (deux notes répétées à la première mesure) et σ (deux notes courtes suivies d'une note longue). Ces deux principes mélodiques présents tout au long de l'œuvre, sans discontinuité ou interruption, viennent se mélanger de manière harmonieuse à la fin de l'œuvre (à partir de la ms.27).

La fin du morceau représente ce qui a été développé avant : présence des deux principes mélodiques, disparition de la tonalité mi mineur, caractère profondément cadentiel avec les accords à l'état fondamental (mise à part la ms.31) d'où une harmonie claire et simple (après un flou et des variations du point de vue de l'harmonie dans la deuxième partie surtout).

Ce qui se dégage de l'analyse rapide de cette œuvre est une structure claire, simple, adoptant un principe de variation continue lequel évite toute interruption, changement brutal ou discontinuité. Les raisons qui justifient le jugement esthétique selon lequel cette œuvre musicale exprime une forme de douceur profonde sont aussi les raisons qui justifient mon plaisir calme à l'écoute de cette œuvre. L'attribution de cette propriété expressive à l'*Aria* ne justifie pas le calme ressenti ; de même, le calme ressenti 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. Plusieurs types de question se posent à propos des émotions esthétiques :

> 1. Une question de prudence (relative à nos intérêts) : est-ce bien de ressentir l'émotion e ?
> 2. Une question morale (relative à nos devoirs ou valeurs) : faut-il ressentir l'émotion e ?
> 3. Une question épistémologique (relative aux faits) : l'émotion e est-elle appropriée, c'est-à-dire ajustée à son objet qui a la propriété Φ ?

La détermination de la rationalité d'une expérience émotionnelle se distingue de celle de sa convenance (prudence) ou de sa moralité. 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 ? Deux types d'explication sont proposées pour déterminer l'ajustement d'une réponse émotionnelle : le principe de la vie réelle et le modèle de la correspondance. Le principe de la vie réelle consiste à établir une relation importante entre le monde réel et le "monde musical" : l'appréhension d'une œuvre musicale implique l'application de nos schémas habituels.

> (PVR) Si pour un spectateur S, il est convenable de répondre de la manière R à un événement actuel particulier, alors il est convenable pour S de répondre de la manière R au caractère expressif identique à cet événement particulier dans une œuvre musicale.

« Le principe de la vie réelle garantit le transfert de la convenance d'une réponse émotionnelle d'une situation de la vie réelle à une situation non réelle, basée sur les

similarités entre les situations »[923]. Néanmoins, ce principe va à l'encontre de l'idée d'exemplification métaphorique (explicitée dans la deuxième partie) : l'expression musicale des émotions ne consiste pas en la ressemblance de la musique avec les émotions qu'une personne ressent. Ce transfert métaphorique n'est pas pris en compte dans le principe de la vie réelle.

Selon le modèle de la correspondance, le caractère approprié d'une émotion esthétique 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.

> (MC) 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 moral[924].

En effet, l'absence de correspondance entre la réponse émotionnelle actuelle et la réponse appelée par le caractère expressif de l'œuvre, ne se réduit pas au cas de non ajustement de l'émotion ressentie. Il peut y avoir en effet, contradiction au niveau de l'expérience émotionnelle entre ce qu'exige l'œuvre et ce qu'elle mérite. C'est alors pour l'œuvre musicale, une marque de fausseté. La réponse émotionnelle de l'auditeur, distincte de celle exigée par l'œuvre, est dès lors le signe d'un défaut esthétique de l'œuvre : l'échec expressif conduit à une sanction émotionnelle. La comparaison entre l'œuvre A qui tente d'exprimer Φ et d'autres œuvres B, C, D qui expriment Φ peut être une justification de la perception de A comme n'exprimant pas Φ.

[923] Choi, « All The Right Responses : Fiction Films And Warranted Emotions », p.310.
[924] Si par exemple, une œuvre musicale appelle à la violence gratuite, cette émotion est ajustée à l'œuvre mais est condamnable du point de vue moral. La question porte alors sur la valeur de l'œuvre musicale tant du point de vue esthétique, moral et/ou cognitif.

Une contradiction entre la réponse attendue et ce que l'on doit ressentir d'un point de vue moral est aussi une éventualité[925]. Soit une œuvre musicale A qui exprime Φ et attend la réponse émotionnelle e. Or, Φ n'est pas considérée comme désirable et e comme une réponse moralement appropriée. L'émotion esthétique est en elle-même évaluative : la réaction émotionnelle est moralement condamnable. En effet, pour certains, répondre à la musique de Wagner comme elle l'attend, c'est acquérir des dispositions émotionnelles vicieuses. Ainsi, Nietzsche va-t-il en ce sens avancé une critique féroce de cette musique : dans *Le Cas Wagner*, il insiste sur l'idée que cette musique est le porte-parole de la germanité pure et dure à l'époque de Guillaume II et de Bismarck, qui implique l'antisémitisme, le nationalisme, le pangermanisme, ainsi que la réaction religieuse conservatrice et moralisatrice. Confirmation a posteriori : Wagner sera le musicien quasi officiel des fêtes nazies. Pour d'autres, certaines chansons de groupe de rap appelant une colère violente, sont à éviter absolument. Ainsi, la valeur morale des chansons du groupe PR (Palestinian Rappers) qui chante la révolte palestinienne avec comme arrière-fond sonore les sons des rafales d'armes automatiques et d'explosion et qui utilise le rap "comme un flingue" fait débat : certains y voient un danger en ce que cette musique appellerait à la haine et à la violence, d'autres pensent qu'elle suppose au contraire de détourner cette violence en une force constructive pour la paix.

De là, il s'ensuit la possibilité d'un conflit : une personne vertueuse esthétiquement – faisant les expériences émotionnelles ajustées – peut être vicieuse moralement : puisque la détermination de la rationalité d'une expérience émotionnelle se distingue de celle de sa moralité, la rationalité des émotions esthétiques n'implique pas leur moralité. L'observateur idéal n'est pas nécessairement un agent idéal : rien ne garantit qu'il soit vertueux d'un point de vue moral. Autrement dit, la rationalité des émotions esthétiques n'implique pas leur moralité.

Dès lors, certaines œuvres musicales expressives peuvent corrompre notre sensibilité : « certaines œuvres (…) nous anesthésient contre le malaise qui souvent accompagne les bouleversements qu'elles provoquent en nous »[926]. 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 deuxième étape de

[925] 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.
[926] Novitz, « L'anesthétique de l'émotion », p.415.

l'analyse critique des émotions. D'où la conclusion paradoxale de Novitz : « parfois une réponse inappropriée [du point de vue épistémique] aux œuvres d'art est…appropriée [du point de vue moral] »[927]. On ne peut pas inférer de l'ajustement d'une émotion son caractère moral.

3.4 Les émotions négatives

Cette distinction entre les différents types d'évaluation critique des émotions permet de résoudre un autre problème récurrent : celui des émotions négatives. L'objection – développée notamment par Kivy – « À quoi bon ressentir de la tristesse à l'écoute d'une œuvre musicale triste puisque la tristesse est une émotion déplaisante ? » est une question pratique qui relève de nos intérêts, et non une question épistémologique : « cela semble un plaisir inexplicable que celui que les spectateurs d'une tragédie bien écrite reçoivent de la douleur, de la terreur, de l'anxiété, et des autres passions qui sont en elles-mêmes désagréables, et les mettent mal à l'aise »[928]. Le fait de prendre plaisir à ce qui nous fait de la peine ne constitue-t-il pas une réponse émotionnelle incohérente du point de vue pratique ? Et si non, pourquoi prenons-nous plaisir à ce qui nous fait de la peine ?

Le plaisir du tragique est en effet un phénomène singulier : « la même scène de détresse qui nous plaît dans une tragédie nous procurerait, si elle se passait réellement là sous nos yeux, le malaise le moins feint »[929]. La réponse émotionnelle diffère selon qu'elle a pour cible une œuvre d'art ou une personne dans la vie ordinaire. On peut donc s'interroger sur la consistance psychologique de cette attitude. En effet, si nous prenons plaisir à ressentir de la tristesse, alors ce n'est pas vraiment de la tristesse que nous ressentons, car la tristesse n'est pas une expérience plaisante. Par contre, si la tristesse est vraiment déplaisante, alors nous ne devrions pas chercher à être triste. Or, l'écoute d'une œuvre musicale est une démarche volontaire. Donc, ce ne peut qu'être une démarche plaisante.

[927] Novitz, « L'anesthétique de l'émotion », p.443. Je me suis permise d'ajouter les remarques entre crochet.
[928] Hume, « De la tragédie », p.111.
[929] Hume, « De la tragédie », p.113.

En réponse au problème psychologique de l'origine du plaisir suscité par le tragique, Hume recherche les sources de plaisir suffisantes dans les œuvres tragiques pour la conversion de la douleur en plaisir. C'est l'assimilation de la passion subordonnée (la douleur) par la passion dominante (le plaisir) qui explique ce phénomène singulier. Ainsi, « le plaisir procuré par (…) les musiciens en excitant la peine, le tourment, l'indignation et la compassion, n'est pas aussi extraordinaire ni aussi paradoxal qu'il peut le sembler à première vue. La force de l'imagination, l'énergie de l'expression, le pouvoir des rythmes, les charmes de l'imitation, toutes ces choses sont naturellement, d'elles-mêmes, délicieuses pour l'esprit. Quand l'objet représenté soulève aussi quelque affection, le plaisir naît encore pour nous de la conversion de ce mouvement subordonné en celui qui est prédominant »[930].

Plusieurs autres explications sont données pour rendre compte de la convenance des émotions du tragique. Une idée commune est celle selon laquelle l'émotion négative en tant que pale copie d'une émotion réelle, n'est que très peu déplaisante. D'autres insistent sur le fait que les émotions esthétiques négatives n'ont pas pour expression certaines actions caractéristiques de l'émotion. Or, le caractère déplaisant de l'émotion est attaché principalement à ces actions. Donc, les émotions négatives ne sont pas si négatives que cela ! Une autre manière de résoudre le problème est de porter attention à la notion de désintérêt : l'expérience esthétique implique une distance, d'où découle l'absence de conséquences pratiques des émotions négatives[931]. Toutefois, si le contexte esthétique peut atténuer l'intensité d'une émotion négative, il ne peut transformer une émotion négative en une émotion positive[932].

La spécificité du plaisir du tragique réside donc dans sa dualité, son ambiguïté intrinsèque[933]. La réponse émotionnelle au tragique est double. Elle comprend une réponse directe négative (une émotion déplaisante) et une méta-réponse positive (le plaisir), c'est-à-dire une réponse à la réponse directe. On éprouve une réelle émotion négative ajustée à la propriété expressive négative de l'œuvre musicale. La réponse de second ordre est quant à elle ajustée à l'activité de compréhension musicale : la compréhension musicale est source de plaisir. Ce qui ne veut pas dire que la réponse négative de premier ordre est accidentelle,

[930] Hume, « De la tragédie », p.118.
[931] Eaton montre que l'expérience esthétique est contrôlée, d'où l'annulation de l'aspect négatif des émotions esthétiques (Cf. « A Strange Kind Of Sadness »).
[932] S.Davies, « Why Listen To Sad Music? », p.244-245.
[933] Radford, « Emotions And Music : A Reply To The Cognitivists ».

superflue, non essentielle : l'œuvre musicale ne serait pas meilleure si elle appelait uniquement des émotions positives (et donc si elle exprimait seulement des émotions positives). Expérimenter émotionnellement (de manière appropriée) des œuvres tragiques, peut constituer une source de plaisir : cela dépend de la valeur de l'œuvre. Plus l'œuvre musicale a de la valeur (esthétique, cognitive ou morale), plus nous ressentirons du plaisir en la comprenant. Le plaisir est partie prenante de la compréhension musicale. Ainsi, on ne se résigne pas à écouter de la musique triste, on l'écoute tout autant que la musique enjouée. Par contre, on fuit tout autant la musique triste ou gaie si celle-ci est dépourvue de toute valeur[934].

3.5 Conclusion

Pour conclure, 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). De même que notre expérience de l'expression humaine implique essentiellement notre capacité à y répondre – la sympathie –, de même la musique expressive suppose des émotions ajustées.

Dès lors, en quoi peut-on encore parler d'un sens esthétique pour les émotions ? Il ne s'agit pas de dire qu'on perçoit les propriétés expressives au sens strict – nous n'avons pas besoin d'un organe sensoriel spécifique – ni au sens d'intuition. 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 quelques normes d'expression musicale que ce soit. Autrement dit, la compréhension de la musique ne peut se réduire à une analyse critique "sèche" de l'identité de l'œuvre considérée : celui qui comprend réagit différemment de celui qui ne comprend pas[935]. Ainsi, « l'émotion est fonction d'une attitude beaucoup plus générale qui est celle de la

[934] S.Davies, « Why Listen To Sad Music? », p.247.
[935] Wittgenstein, *Remarques mêlées*, p.84.

compréhension »[936]. 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 donc de saisir comment les aspects logiques et émotionnels, premièrement opposés, se trouvent intrinsèquement noués. En ce sens, il reste pour finir à analyser le rôle et la nature de l'interprétation musicale critique en tant que mode de la compréhension de la musique. Il est courant en effet, de supposer que l'analyse musicale descriptive est la forme de connaissance par excellence de la musique. Or, bien que je m'inscris en faux contre cette idée – la danse, le chant, l'interprétation performative, l'improvisation, les émotions sont des formes à part entières et mêmes capitales à différents degrés suivant le type d'œuvre écoutée –, il ne s'ensuit pas que l'interprétation critique soit disqualifiée du champ de la compréhension musicale. Reste à déterminer sa spécificité ainsi que les règles qui la gouverne.

4. Interprétation descriptive et critique musicale

Les œuvres musicales sont habituellement considérées comme des objets requérant ou à tout le moins pouvant faire l'objet d'une interprétation. Il n'y a cependant pas d'accord général à propos de la nature et du but du processus interprétatif. Qu'est-ce qu'une interprétation musicale ? En quoi consiste-t-elle ? Quelle est sa spécificité, mais aussi ses point communs avec les autres types d'interprétation ?

En effet, la notion d'interprétation est utilisée dans différents contextes en connexion avec des objets variés : nous interprétons des œuvres d'art tout autant que le comportement humain, les évènements historiques, les rêves, les langues étrangères, etc. En ce qui concerne les œuvres musicales, les critiques ne sont pas les seuls interprètes de l'œuvre : il y a aussi les musiciens. L'interprétation descriptive présente une grande diversité : donner le thème général de l'œuvre musicale, expliquer la place d'un passage musical, analyser la structure générale de l'œuvre, mettre en évidence son fonctionnement esthétique, déterminer sa valeur morale, politique, esthétique, historique, etc.

[936] Pouivet, *Esthétique et logique*, p.47.

Deux stratégies distinctes permettent de comprendre ce en quoi consiste l'interprétation (descriptive) d'une œuvre musicale : soit en la comparant aux autres activités interprétatives, soit en considérant seulement l'interprétation musicale, sa nature, son (ou ses) but(s), ses principes, etc. Dans le premier cas, il s'agit de considérer l'interprétation musicale comme un processus interprétatif parmi tant d'autres ; dans le second, de l'analyser dans ce qu'elle a de spécifique. Le premier chapitre sera consacré à une approche globale de l'interprétation. Les autres s'attacheront à l'interprétation musicale en particulier.

4.1 Théorie générale de l'interprétation

4.1.1 Définition

L'approche globale de l'interprétation a pour but de formuler une théorie générale de l'interprétation en prenant en compte tous les objets possibles d'interprétation – mathématique, social, artistique, linguistique… – et en proposant une ontologie unifiée des objets de l'interprétation[937].

Toute interprétation suppose apparemment trois éléments : un interprète, un signe à interpréter (la notion de signe ne doit pas être restreinte à son acception linguistique), et celui pour qui est interprété ce qui est interprété (le bénéficiaire). Le terme "interprète" vient du mot latin "interpres" qui signifie l'intermédiaire, l'agent entre deux parties. De là, il s'ensuit que le musicien par exemple, se situe entre l'œuvre et le spectateur ; le traducteur, quant à lui, constitue un intermédiaire entre le législateur et ceux que sa parole légifère ; l'exégète est un inter-cesseur entre Dieu et ses fidèles ; le devin rend compréhensible les signes envoyés par les dieux aux hommes ; le psychanalyste est un médiateur entre la conscience et l'inconscient de son patient ; le critique d'art se situe entre l'œuvre de telle artiste et le public. L'interprétation suppose donc deux ordres de réalité : « interpréter signifie l'acte d'un homme faisant office de médiateur entre quelqu'un ou quelque chose et quelqu'un »[938].

[937] Krausz, « Interpretation », p.520-526.
[938] Elissade, *La Critique de l'interprétation*, p.165.

L'interprétation a pour principe la médiation utile : médiation car la nécessité de l'interprétation naît de l'impossibilité d'une relation immédiate entre les deux ordres de réalité ; utile car l'interprétation en tant qu'elle a toujours un bénéficiaire, est une relation "pédagogique". En effet, une interprétation réussie est une activité par laquelle nous comprenons l'objet interprété. La nécessité de l'interprétation est inférée de l'incompréhension immédiate. De plus, comprendre un objet sans transmettre cette compréhension à un bénéficiaire, n'est pas encore interpréter. L'interprétation, loin d'être l'art de comprendre en général, est plutôt l'art de faire comprendre ce que l'on a compris.

Enfin, la problématique de l'interprétation est liée à celle de l'intention de signification : l'interprétation est constituée d'une série d'opérations dont les matériaux initiaux et les produits terminaux sont des significations intentionnelles. « L'élément commun, celui qui se retrouve partout, de l'exégèse à la psychanalyse, c'est une certaine architecture du sens, qu'on peut appeler double-sens, ou multiple-sens, dont le rôle est chaque fois, quoique d'une manière différente, de montrer en cachant »[939].

En résumé, l'interprétation est une activité qui participe au processus de compréhension. Le moteur de l'interprétation est l'insatisfaction en matière de signification, le manque de clarté au niveau du sens. L'interprétation consiste en une sorte de dialogue entre l'interprète et la chose interprétée, le premier proposant une hypothèse de signification mise à l'épreuve de la factualité de la deuxième. L'interprétation est donc une entreprise rationnelle qui, confrontée à un déficit d'intelligibilité, tente de le réduire.

[939] Ricoeur, *Le Conflit des interprétations*, p.16.

4.1.2 De la traduction radicale à l'interprétation radicale

Après avoir défini de manière générale ce qu'est l'interprétation sous ses multiples formes, il importe de cerner les problèmes au cœur d'une théorie de l'interprétation. Pour cela, considérons le processus interprétatif qu'est la traduction, souvent considérée comme un paradigme de l'interprétation. L'analyse de la traduction permettra en effet de dégager les questions inscrites dans toute activité interprétative.

Le but du traducteur est de proposer, dans une autre langue, une séquence de mots par écrit ou par oral, laquelle se réfère au discours traduit de la façon la moins ambiguë possible. La traduction entretient avec l'objet à traduire une relation de référence. Elle a pour fonction principale de permettre la connaissance d'un discours en une langue étrangère, et constitue ainsi une médiation utile. Mais comment peut-on interpréter ce que signifient les locuteurs par leurs énonciations verbales ? Existe-t-il des critères permettant de déterminer si une traduction est correcte ? Le processus de traduction est-il régulé par certains principes ? Comment est-il possible d'établir un manuel de traduction entre deux langues L et L'?

Quine, qui est à l'origine d'un renouvellement de la question de la traduction, propose une expérience de pensée : la traduction radicale, c'est-à-dire « la traduction de la langue d'un peuple resté jusqu'ici sans contact avec notre civilisation »[940]. Les données dont disposera le traducteur sont des données purement physiques : l'environnement des locuteurs, les stimulations sensorielles qu'ils reçoivent, les émissions linguistiques qu'ils produisent, les expressions du visage, et le rapport entre le comportement verbal, le comportement extérieur et les phénomènes environnants… L'ethnologue entre pour la première fois en contact avec une civilisation étrangère dont il ignore la langue, les formes de vie et la culture.

Il s'agit pour l'ethnologue de traduire tout d'abord les propositions occasionnelles directement liées à un événement actuel, à une excitation sensorielle actuellement observable : « les locutions qui s'imposeront d'abord et le plus sûrement à l'attention du traducteur, seront de brefs commentaires d'actualité "chevillés" à des évènements présents qui se produisent sous les yeux du linguiste et de son informateur indigène »[941]. Le traducteur doit

[940] Quine, *Le Mot et la chose*, p.60.
[941] Quine, *Le Mot et la chose*, p60.

pour cela rassembler un ensemble d'énoncés produits dans un certain environnement en présence de certaines stimulations, les modifier en questions posées au locuteur, et noter ses manifestations d'assentiment et de dissentiment. Il cherche à établir une corrélation entre les structures des stimulations initiales et les phrases prononcées en réponse.

Toutefois, cette méthode consistant à établir des corrélations univoques entre les phénomènes empiriquement observés et certaines énonciations linguistiques, révèle d'importantes difficultés. Un linguiste qui cherche à établir un manuel de traduction entre sa langue et une langue inconnue, et qui n'a d'autres données que le comportement verbal et non verbal des locuteurs ainsi que la connaissance de leur environnement physique, ne peut parvenir à un modèle de traduction unique cohérent avec toutes les données disponibles. Ainsi, la traduction reste toujours indéterminée : « des manuels pour traduire une langue dans une autre peuvent être élaborés selon des principes divergents, tous compatibles avec la totalité des dispositions à parler et cependant incompatibles entre eux »[942]. C'est la multiplicité de traductions possibles qui rend compte de l'indétermination de la traduction et non la difficulté ou l'impossibilité de la traduction.

Néanmoins, l'analyse des constantes logiques (négation, conjonction, disjonction) met en évidence un principe régulant l'activité de traduction : le principe de charité. Le principe de charité consiste à refuser que le locuteur étranger soit le représentant d'une mentalité primitive laquelle se caractériserait par un illogisme foncier – dire p et non-p en même temps. « La maxime de traduction qui est à la base de tout ceci, c'est qu'il est probable que les assertions manifestement fausses à simple vue, fassent jouer des différences cachées de langage (…). La vérité de bon sens qu'il y a derrière cette maxime c'est que la stupidité de notre interlocuteur, au-delà d'un certain point, est moins probable qu'une mauvaise traduction »[943]. Ainsi, seule la présomption de cohérence jusqu'à preuve du contraire rend possible la traduction radicale et par là, la compréhension interculturelle.

Davidson[944] reprend et développe le problème de la traduction radicale posé par Quine en se démarquant subtilement de ce dernier. Il entend « reconstruire les conditions générales qui gouvernent toute compréhension d'un langage à partir d'une situation hypothétique

[942] Quine, *Le Mot et la chose*, p.58.
[943] Quine, *Le Mot et la Chose*, p.101.
[944] Davidson, *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*.

radicale (…). Mais il change profondément la nature et les conditions du problème posé par Quine »[945]. Une théorie de l'interprétation ne peut être identifiée ni à la recherche, pour chaque expression douée de sens, d'une entité (sa signification), ni à l'analyse des intentions réelles complexes avec lesquelles on énonce en général la phrase, ni à un manuel de traduction comportant trois langages – le langage-objet d'où procède la traduction, le langage-sujet vers lequel est dirigé la traduction, et le métalangage faisant correspondre les deux autres langages. Une théorie de l'interprétation doit être reliée à une théorie de la vérité ainsi qu'à une théorie de l'action. En effet, l'interprétation suppose la capacité d'identifier les attitudes propositionnelles d'un locuteur : les émissions linguistiques sont des actions qui peuvent être décrites comme étant le produit d'attitudes mentales. « L'interprétation du discours doit aller de pair avec l'interprétation de l'action en général et donc avec l'attribution de désirs et de croyances »[946].

L'interprète fait un triple pari : pari sur le fait que 1) le locuteur sait ce qu'il dit, 2) croit que ce qu'il dit est vrai, et 3) que la majeure partie de ce qu'il dit est vrai[947]. L'indétermination de l'interprétation – c'est-à-dire la possibilité d'interprétations multiples d'un même discours – est amoindrie par l'adoption du principe de charité. Ce dernier peut prendre trois sens différents :

1. un renforcement de la cohérence et une réduction de l'incohérence,
2. une stratégie de maximisation de l'accord entre les croyances du locuteur et celles de l'interprète, et un processus de réduction du désaccord,
3. un accroissement de la rationalité et une diminution de l'irrationalité.

Le principe de charité, qui guide l'interprétation, consiste à présupposer une rationalité minimale comme norme : l'interprète choisit l'interprétation qui accorde au locuteur davantage d'intelligibilité et de vérité ; le principe de charité exige une maximisation de

[945] Engel, *Davidson et la philosophie du langage*, p.69.
[946] Davidson, *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*, p.227.
[947] Davidson étend le principe de charité par rapport à la formulation initiale proposée par Quine. Il considère que la plupart des croyances sont vraies : le scepticisme radical selon lequel l'ensemble de nos croyances pourraient être fausses est incohérent.

l'accord entre le locuteur et l'interprète. Ce principe constitue un critère de correction et d'acceptabilité de l'interprétation [948] : c'est la condition de possibilité de toute interprétation[949]. Il limite par là l'arbitraire interprétatif « sans recourir à la nécessité et à l'universalité de nos critères de vérité et de rationalité ni même à une détermination invariable de la réalité »[950]. Le principe de charité constitue donc « un garde-fou contre le non-sens et la condescendance, une condition d'intelligibilité et de bienveillance »[951].

Pour conclure, l'analyse de l'exemple paradigmatique de la traduction permet de cerner les enjeux d'une théorie générale de l'interprétation. Elle met en évidence trois difficultés sous-jacentes à cette théorie : en premier lieu, le problème du rôle de l'interprétation, en second lieu, la difficulté que constitue l'indétermination de l'interprétation, c'est-à-dire la possibilité ou non de plusieurs interprétations correctes incompatibles entre elles, et enfin, le problème des principes méthodologiques et normatifs réglant le processus interprétatif[952], et notamment celui de la nécessité épistémologique du principe de bienveillance interprétative dont la charité en est une forme.

[948] La fonction du principe de charité peut être plus ou moins importante selon les versions : « celui-ci [le principe de charité] peut s'appliquer de manière impérative seulement à la logique, comme chez Quine, ou à l'ensemble des croyances comme chez Davidson, et devenir ainsi un principe de rationalité ; il peut être un critère de traduction ou également une condition d'attribution de pensées à autrui dans les théories interprétationnistes ; il connaît des versions restreintes ou élargies, faibles ou fortes, a priori ou a posteriori » Ogien cité d'après Delpa, « Anthropologie et philosophie : L'empirique et le principiel », p.3.
[949] Comme le dit Montminy, « le concept d'interprétation est tel qu'il est impossible d'interpréter de façon non charitable », (« Introduction : Interprétation et interprétationnismes », p.14).
[950] Delpa, « Anthropologie et philosophie : L'empirique et le principiel », p.5.
[951] Delpa, « L'art de faire crédit ou comment ne pas prendre les autres pour des imbéciles », p.183.
[952] Par exemple, Engel dans son *Introduction à la philosophie de l'esprit*, distingue trois conceptions principales de l'interprétation des contenus mentaux dans la tradition analytique : la conception rationalisante – l'interprétation est gouvernée par des normes de rationalité –, la conception de la théorie populaire – l'interprétation est gouvernée par un ensemble de lois de la psychologie populaire –, et enfin, la conception projectiviste – l'interprétation repose sur un processus de projection et de simulation des états mentaux.

4.1.3 L'interprétation musicale

Qu'est-ce que l'interprète musical fait [953] ? Considérons quelques remarques interprétatives :

> 1. Les *Etudes pour piano* de Scriabine réfèrent aux *Etudes* de Chopin.
>
> 2. L'opus 42 des *Etudes* de Scriabine exprime une idéologie de caractère religieux et philosophique liée au mysticisme oriental.
>
> 3. Les *Etudes* sont une œuvre postromantique.

Interpréter une œuvre musicale c'est essayer de la comprendre. Comprendre, c'est penser. Donc, interpréter, c'est penser. Mais, toute pensée n'est pas interprétation. Dès lors, se pose la question suivante : quel type de pensée est l'interprétation ? Une distinction habituelle est établie entre la description d'une œuvre musicale et son interprétation : la demande d'une description de telle pièce de musique constitue une attente différente de celle d'une interprétation de la même œuvre. Voici un exemple d'une remarque qui semble être descriptive de manière paradigmatique :

> 4. Tel accord contient une treizième, une septième diminuée et une neuvième augmentée.

Et maintenant un exemple d'une remarque apparemment interprétative :

> 5. Cet accord dit "synthétique" en ce qu'il combine une treizième, une septième diminuée et une neuvième augmentée, symbolise l'harmonie avec le cosmos.

À ce qu'il semble, l'interprétation qui diffère de la description, la suppose et en dépend : la description serait logiquement première par rapport à l'interprétation, ce qui ne veut pas dire qu'elle est nécessairement facile et non problématique, ni que l'ordre de la

[953] L'expression "interprète musical" renvoie à un auditeur informé et compétent, qu'il ait le statut social de critique musical ou non.

connaissance suit l'ordre logique suggéré. Si cette distinction est le plus souvent reconnue, la nature de la distinction entre décrire et interpréter fait l'objet d'un débat important. Pour certains, la différence réside dans le contenu des propositions descriptives et interprétatives : les descriptions rapportent les propriétés subvenantes de l'œuvre, les interprétations, le contenu de signification de l'œuvre[954]. L'interprétation rend compte des propriétés esthétiques de l'œuvre, la description de ses propriétés dites "neutres". Pour d'autres, il manque à la description l'aspect performatif de l'interprétation[955] : parler de description à propos de l'activité du critique, c'est insister sur l'idée qu'il y a un objet indépendant de tout effort de description ; parler d'interprétation, c'est introduire un élément de virtuosité, de performance de la part du critique et par là, le considérer comme un quasi-interprète musical (un musicien). Enfin, certains soutiennent que l'interprétation et la description se distinguent du point de vue épistémique[956] : l'interprétation est considérée comme plus faible épistémologiquement que la description, d'où l'idée selon laquelle l'interprétation est hors du domaine de la connaissance.

Selon la dernière hypothèse (qui suppose souvent les deux autres ou une des deux), il y a une différence épistémique entre les deux types d'activité linguistique que sont l'interprétation et la description : « afin d'interpréter un objet (ou événement), l'interprète doit être dans une position épistémique plus faible vis-à-vis de l'objet (événement) interprété que celle requise pour la description du même objet (évènement) »[957]. En disant que telle proposition p est descriptive, le locuteur implique qu'il sait que p : il pense que p ; p est vrai de l'objet considéré ; le locuteur est dans des conditions appropriées de connaissance. Si le locuteur ne pense pas p, sa proposition manque de sincérité. Si p n'est pas vrai, alors la description est fausse. Si le locuteur ne se situe pas dans des conditions appropriées, la proposition n'est pas descriptive.

À la différence de la description, l'interprétation suppose une base épistémique plus faible. Il ne s'ensuit pas que les interprétations soient de simples conjectures. Les propositions interprétatives qui ne sont ni vraies ni fausses, sont plausibles, raisonnables, justifiables : elles sont sous-déterminées de manière radicale par l'œuvre interprétée. En effet, les propriétés pertinentes échouent à déterminer la vérité ou la fausseté de ces propositions, bien qu'elles constituent un support pour la justification. La même proposition – « Cette œuvre musicale a

[954] Beardsley, « The Limits Of Critical Interpretation », p.61.
[955] Margolis, « Describing And Interpreting Works Of Art ».
[956] Matthews, « Describing And Interpreting A work Of Art ».
[957] Matthews, « Describing And Interpreting A Work Of Art , p.5.

pour tonalité do majeur » – peut être utilisée de manière descriptive ou interprétative, selon la position épistémique de l'interprète. Par conséquent, les deux activités que sont l'interprétation et la description ne peuvent être distinctes suivant leur contenu.

Autrement dit, l'interprétation a à voir avec le non évident[958] : le domaine de l'interprétation est relié au manque de clarté, de distinction, de connaissance. Il faut distinguer entre ce qui est évident et ce qui semble évident, entre ce qui est évident en général et ce qui est évident pour un groupe en particulier. Le domaine de l'évidence générale ne nécessite pas de connaissances et capacités complexes ou spécialisées. Le fait que quelque chose soit évident en général n'a pas pour conséquence que tout le monde sans exception saisira cette évidence, mais implique que quiconque possédant les connaissances et capacités requises pourra saisir cette évidence. Par exemple, il est facile pour celui qui sait déchiffrer la clé de sol et fa de déterminer les premières notes d'un morceau de piano.

Ce qui est évident seulement pour les initiés ou experts – comme dire que le premier mouvement de la *Sonate n°12* de Beethoven est un cycle de variations strictes à la différence du *Boléro* de Ravel qui est un cycle de variations sur soprano ostinato – nécessite davantage de connaissances et de dispositions : savoir ce qu'est une variation et pouvoir la reconnaître, distinguer un cycle de variation stricte (énonciation d'un thème auquel est ajouté une série de variations qui ne peuvent en principe pas altérer la forme du thème, son harmonie, son tempo, sa tonalité, sa mesure) à un cycle de variation sur soprano ostinato (reproduction systématique du thème à une autre voix que la basse), savoir ce qu'est un cycle de variation stricte et un cycle de variation sur soprano ostinato…

Toutefois, cette hypothèse n'est toutefois pas sans difficulté. Dans certains cas, comme l'interprétation des textes de lois, on demande plus à une interprétation que la plausibilité[959]. D'ailleurs, la plupart des interprétations peuvent être dites correctes ou incorrectes : elles ne sont pas généralement indéterminées, même s'il est possible qu'elles le soient. De plus, le manque d'évidence ne constitue ni une condition suffisante ni une condition nécessaire pour l'interprétation. La distinction entre la description et l'interprétation s'avère par là affaiblie, même si l'on peut reconnaître deux moments dans l'interprétation : l'élaboration et l'élucidation de ce qu'est l'œuvre musicale. On ne peut pas dire de l'interprète critique qu'il

[958] Barnes, « Some Remarks About The Obvious ».
[959] Hancher, « Describing And Interpreting As Speech Acts ».

fait seulement des descriptions ou des interprétations : il mentionne, suggère, porte son attention, compare, indique certains aspects de l'œuvre considérée. Une manière d'expliquer à la fois la connexion essentielle entre description et interprétation et leur possible distinction est d'expliquer de manière téléologique l'interprétation.

Le processus interprétatif est une inférence à la meilleure explication [960]. L'interprétation des éléments constitutifs de l'œuvre consiste à expliquer pourquoi tel passage exprime la tristesse, pourquoi tel autre renvoie à une autre œuvre de l'artiste, pourquoi tel accord est ainsi, etc. L'interprétation de l'œuvre considérée dans son ensemble rend compte de sa valeur esthétique, morale, cognitive… Le jugement interprétatif, à la différence d'un jugement descriptif, est téléologique. Dire que l'*Aria* des *Variations Goldberg* commence sur un accord de tonique (ms.1), finit sur un accord de dominante (ms.16), reprend sur un accord de dominante (ms.17) et conclut sur un accord de tonique (ms.22) est une description non interprétative. Par contre, affirmer que cette structure harmonique (accord de tonique, puis dominante, puis dominante, puis tonique) est une forme binaire à reprise, même si cela est évident, est une interprétation. On peut remarquer que la distinction entre description et interprétation, loin de les séparer, les unit : il n'y a pas d'interprétation sans description. En effet, « une interprétation se doit d'être compatible avec tous les aspects de la description ; elle doit en outre prendre en considération de manière active certains de ces aspects »[961]. Ainsi, le but général de l'interprétation musicale est de fixer l'identité et le sens de l'œuvre, de les faire émerger, et d'expliquer pourquoi il en est ainsi.

L'interprétation musicale n'est ni une réception passive, ni l'imposition violente d'un contenu : si les œuvres musicales sont indépendantes ontologiquement des interprétations, il n'en reste pas moins qu'elles dépendent épistémologiquement de celles-ci. Le réalisme à propos des œuvres musicales ne s'oppose pas à la reconnaissance de leur indétermination relative[962]. Cette idée, développée notamment par Krausz[963], est contestée par Stecker : dire que le fonctionnement esthétique d'une œuvre d'art dépend de son activation par l'interprète critique ou le musicien, c'est admettre l'idée que les œuvres d'art sont construites en partie par les interprétations [964]. Or, cette hypothèse constructiviste est contestable : une

[960] A.H.Goldman, « Interpreting Art And Literature », p.206.
[961] Irvin, « Interprétation et description d'une œuvre d'art », p.145.
[962] Voir la première partie : une œuvre musicale est une entité réelle physique et non une entité mentale.
[963] Krausz, *Limits Of Rightness*.
[964] Stecker, « The Constructivist's Dilemna ».

interprétation n'altère pas les propriétés de l'œuvre d'art ; l'objet de l'interprétation est complet de manière basique et indépendant des interprètes. Toutefois, il ne s'agit pas de dire que l'interprète transforme l'identité de l'œuvre considérée, mais qu'il met en évidence certains aspects déterminés de l'œuvre, indiquent les propriétés laissées indéterminées, et les complètent parfois[965].

Reste trois questions à propos de l'interprétation musicale qui méritent une attention particulière :

1. Existe-t-il pour chaque œuvre, une seule interprétation correcte ou au contraire, plusieurs interprétations peuvent-elles être vraies ? Peut-on distinguer une interprétation correcte d'une interprétation incorrecte ? Si oui, quels sont les critères de correction d'une proposition interprétative ? Si non, pourquoi ?

2. Le fait qu'une œuvre musicale soit un type d'artefact confère-t-il des limites au processus interprétatif[966] ? Les intentions du producteur doivent-elle être prises en compte ?

3. Le contexte de production d'une œuvre doit-il être considéré pour interpréter une œuvre ? N'est-ce pas plutôt de l'ordre des connaissances additionnelles superflues ?

[965] Krausz, « Rightness And Reasons : A Reply To Stecker ».
[966] Voir la première partie : la condition d'artefactualité est reconnue comme nécessaire pour l'articité dans le cadre d'une définition fonctionnelle de l'œuvre.

4.2 Y a-t-il une seule interprétation correcte ?

Cette question constitue l'un des problèmes récurrents qui se pose à propos de l'interprétation musicale[967]. Pour certains, une seule et unique interprétation d'une œuvre musicale peut être dite correcte, alors que pour d'autres, certaines interprétations s'avèrent meilleures ou pires. Mais qualifier ainsi les interprétations, n'est-ce pas supposer une distinction entre la meilleure interprétation de l'œuvre et la pire ? Trois conceptions s'affrontent à ce sujet.

Le monisme ou singularisme soutient l'idée d'une seule interprétation correcte de l'œuvre considérée : le nombre d'interprétations admissibles peut être réduit à un (idéalement, une seule proposition interprétative qui comprendrait les autres interprétations partiellement vraies). La rectitude interprétative est entendue de manière exclusive. D'ailleurs la rectitude (complète) d'une interprétation s'avère logiquement incompatible avec la rectitude d'interprétations alternatives. L'idée d'interprétation unique, complète et vraie de l'œuvre constitue un idéal régulateur à suivre pour l'activité interprétative.

À l'inverse, selon le pluralisme illimité, le nombre d'interprétations correctes ne doit pas être réduit à un : cela conduit à une simplification critiquable de l'activité interprétative. En effet, aucune interprétation n'est incorrecte, d'où la possibilité de tension, de concurrence, de congruence, d'incompatibilité entre les différentes interprétations possibles.

Du point de vue du pluralisme limité, il n'est pas vrai que toutes les interprétations soient vraies, correctes ou plausibles : certaines s'avèrent après examen fausses et d'autres non. En outre, la possibilité d'interprétations correctes multiples de la même œuvre n'implique pas l'abandon du principe de non-contradiction : de deux interprétations contradictoires A et B, l'une d'elles est fausse. Il s'agira ici, de défendre la thèse du pluralisme limité : la critique musicale constitue un domaine pluriel mais restreint.

[967] Eaton, « Good And Correct Interpretations Of Literature » ; Krausz, « Rightness And Reasons In Musical Interpretation ».

4.2.1 Monisme critique

À la question « À quoi bon interpréter une œuvre musicale ? », on répond immédiatement : mettre en évidence la signification particulière de cette œuvre. Le but de l'interprète est de fixer l'interprétation singulière correcte. Telle œuvre musicale possède un contenu unique dont on peut rendre compte par une interprétation exclusive. De même que le réalisme "externe" [968] affirme l'existence d'une seule manière de décrire le monde complètement et véritablement, l'hypothèse singulariste défend l'idée d'une interprétation correcte unique pour une œuvre musicale particulière.

Cette thèse est notamment explicitée – quoique parfois de manière ambiguë – par Hirsch[969]. Il analyse en particulier le problème de l'interprétation littéraire, mais son étude peut tout autant s'appliquer à celui de l'interprétation musicale.

Selon lui, l'interprétation fait partie du domaine de la connaissance : contre l'historicisme radical – la signification de l'œuvre change selon les contextes –, le psychologisme – la signification de l'œuvre change selon les interprètes –, et l'autonomisme – la signification de l'œuvre est indépendante de la volonté du compositeur –, la possibilité de la validité (en un sens normatif) pour une interprétation est affirmée : « l'interprétation valide peut en effet être achevée »[970]. La validité d'une proposition interprétative a pour condition de possibilité le caractère déterminé du contenu de signification de l'œuvre considérée. Les étapes principales de l'argumentation singulariste peuvent être reconstruites ainsi :

(i) La connaissance a pour condition de possibilité *un* objet à connaître.
(ii) L'interprétation est une activité cognitive.
(iii) Elle a donc un objet propre : le contenu de signification de l'œuvre.

Le contenu de signification est un objet permanent qui ne subit aucune modification essentielle avec le temps : c'est une entité déterminée avec des frontières fixes qui assurent la discrimination entre ce qu'est la signification de l'œuvre et ce qu'elle n'est pas. La

[968] L'analyse du réalisme externe, distinct du réalisme interne, est opérée par H.Putnam dans *Le Réalisme à visage humain*, I, 2.
[969] Hirsch, *Validity In Interpretation.*
[970] Hirsch, *Validity In Interpretation*, p.xi.

détermination est un attribut nécessaire de toute signification partageable et connaissable : sans détermination, pas d'identité, et sans identité, pas de connaissance possible, et donc pas de norme de validité pour juger les propositions interprétatives. Par contre, les résonances possibles de l'œuvre sont par principe variables et modifiables suivant la position de l'interprète. Ainsi, « alors que la signification est un principe de stabilité pour une interprétation, la résonance comprend un principe de changement »[971]. La signification désigne ce que l'œuvre représente et ce qui a été voulu par le compositeur. Les résonances[972], quant à elles, ce sont les significations-en-tant-que-reliées-à-quelque-chose-d'autre, c'est-à-dire les relations possibles entre la signification de l'œuvre et telle ou telle personne, conception, situation : elles peuvent inclure notamment les sens involontaires, les valeurs de l'œuvre, sa pertinence suivant le contexte de réception, etc[973]. Autrement dit, les résonances sont tout ce qui n'appartient pas au type intentionnel (voulu par l'auteur) qu'est la signification de l'œuvre[974]. La signification de l'œuvre considérée est "là", en tant qu'objet pour la contemplation (mise en évidence de la signification de l'œuvre) ou son application (découverte des résonances de l'œuvre).

La distinction entre la signification d'une œuvre et ses résonances permet dès lors de résoudre le conflit entre les défenseurs de l'interprétation authentique (c'est-à-dire celle qui reconstruit les intentions originales de l'auteur) et ceux de l'interprétation anachronique : ces deux types d'interprétation ont deux buts différents et ne sont donc pas en concurrence[975]. D'ailleurs, seule l'interprétation authentique est une interprétation véritable, l'interprétation anachronique étant une application, une utilisation, une critique de l'œuvre. Ce qui prime pour l'interprétation est la validité de la proposition, et pour l'application, son originalité, son inventivité. Ainsi, le choix entre interprétation et critique, signification et résonances est davantage un choix éthique : d'un point de vue éthique (opposé au point de vue esthétique le plus souvent), il est préférable d'interpréter une œuvre et de découvrir sa signification.

[971] Hirsch, *Validity In Interpretation*, p.80.
[972] La résonance d'une œuvre comprend par exemple, son intérêt actuel, sa valeur, ses significations symptomatiques involontaires et indépendantes des conventions.
[973] Hirsch, *The Aims Of Interpretation*, p.80.
[974] Ce dont n'est pas conscient l'auteur peut très bien faire partie de la signification de l'œuvre en tant qu'il peut être inclut dans le type intentionnel qu'est la signification. Cf. Hirsch, *Validity In Intrepretation*, p.124.
[975] Hirsch, *The Aims Of Interpretation*, p.85.

Ainsi, une interprétation est valide si elle correspond à la signification déterminée et reproductible de l'œuvre. Or, la signification de l'œuvre ne subit aucun changement, à la différence de la résonance. Une œuvre, loin d'admettre un système de significations possibles, possède une signification déterminée, stable et communicable. Cette détermination a pour condition de possibilité une intention déterminante de la part du créateur : la signification d'une œuvre constitue un type intentionnel reproductible[976]. La connaissance objective de la signification est donc possible. Il importe, pour cela, de régler l'interprétation à l'aide de deux principes : le principe des genres musicaux et le principe intentionnel de la volonté du compositeur.

Le but de l'interprète est dès lors, de découvrir la signification déterminée actuelle et permanente de l'œuvre. Pour cela, il s'agit de reconstituer les intentions déterminantes de l'auteur et pas simplement d'élaborer un ensemble de possibilités interprétatives, et aussi d'exclure toute association accidentelle et personnelle. L'activité interprétative consiste en une reconstruction sympathique et imaginaire de l'intention du compositeur qui est par la suite sanctionnée. L'interprétation s'articule autour de deux moments : celui de "la romance", étape quasi-divine, intuitive, non méthodologique, et celui de la "précision", critique intellectuelle qui teste la validité de la reconstruction imaginative[977].

Afin de déterminer la validité ou non d'une interprétation, il faut soumettre chaque hypothèse interprétative au processus de validation[978]. Ce test constitue une sanction objective au sujet de la probabilité de l'interprétation proposée. Le processus de validation qui sanctionne l'activité interprétative consiste en une vérification. Quatre critères guident ce processus : le critère de légitimité – l'interprétation donnée est conforme aux normes applicables à l'objet interprété –, le critère de correspondance – l'interprétation doit expliquer chaque composant de l'œuvre –, le critère de l'ajustement générique – l'interprétation doit se faire en fonction du type d'œuvre considérée –, et enfin le critère de cohérence ou plausibilité[979]. De là, il s'ensuit la possibilité de résoudre les désaccords interprétatifs ainsi que de connaître l'objet interprété[980].

---

[976] Hirsch, *Validity In Interpretation*, p.48.
[977] Hirsch, *Validity In Interpretation*, p.x.
[978] Hirsch rejette ici deux thèses : celle selon laquelle toutes les interprétations plausibles sont compatibles et révèlent les potentialités de l'œuvre ; celle selon laquelle les interprétations sont personnelles et incommensurables.
[979] Hirsch, *Validity In Interpretation*, p.236.
[980] Hirsch, *The Aims Of Interpretation*, p.12.

L'approche singulariste a deux avantages : d'une part, l'affirmation de contraintes sur les interprétations, et d'autre part, la mise en évidence d'une limite épistémologique au processus interprétatif – sa réussite, c'est-à-dire la découverte d'un sens unique et stable permettant de séparer la bonne interprétation et les autres, fausses ou incomplètes. La clôture est donc double : clôture de l'objet de la saisie (l'œuvre musicale) et clôture de la saisie elle-même (l'interprétation). Néanmoins, cela constitue aussi sa plus grande faiblesse, en tant que cette conception repose sur l'espoir d'accéder à l'absolu. En résumé, la position singulariste serait un simple sursaut dogmatique.

L'idée selon laquelle l'interprétation a pour but de fixer le sens objectif de l'œuvre considérée rencontre, en effet, de nombreuses critiques dont le cœur est l'affirmation d'une multiplicité d'interprétations admissibles pour une œuvre musicale : le fait de la variabilité dans l'interprétation correcte d'une œuvre est ce qui met en cause le modèle singulariste strict de la compréhension critique. Ainsi, selon Margolis, l'approche singulariste ferait une erreur quant à la nature des objets culturels[981]. Ces derniers diffèrent des objets naturels : ils admettent plusieurs interprétations, lesquelles sont logiquement faibles (la logique bivalente ne résiste pas). Dans le domaine des objets culturels, il n'y a pas de convergence à la meilleure interprétation ; des interprétations variées qui, du point de vue de la logique bivalente, sont incompatibles, conservent leur consistance, leur rectitude, du point de vue de la logique multivalente appliquée au domaine culturel. La description d'un objet naturel présuppose une entité publiquement observable, qui fait l'objet de disputes lesquelles cessent à la suite d'une "inspection". L'interprétation d'une œuvre musicale implique quant à elle, une ouverture par rapport aux suggestions rivales. De là, il s'ensuit que l'interprétation n'est pas la science du sens : le sens n'étant pas un objet de savoir au sens fort du terme, le travail de l'interprète ne peut être, a priori, qu'indéfini, illimité, d'où le lieu commun selon lequel « Le sens d'une œuvre est inépuisable ».

[981] Margolis, *Interpretation, Radical But Not Unruly*.

4.2.2 Déconstruction : Un libre jeu ouvert

Cette idée habituelle selon laquelle pour une même œuvre musicale, plusieurs interprétations sont acceptables, est reprise et amplifiée par les philosophies herméneutiques contemporaines. Il est possible de dégager deux aspects de la défense du caractère illimité de l'interprétation : d'une part, la négation d'une limite pratique, d'autre part, la négation d'une limite théorique. Seul le deuxième aspect traite du problème qui nous occupe, celui du rôle et de la nature de l'activité interprétative musicale. Néanmoins, il paraît important de faire un détour par l'analyse succincte du premier aspect.

La thèse selon laquelle l'interprétation n'a pas de limite pratique consiste à donner à l'interprétation un primat explicatif universel. Le "tournant ontologique" effectué par Heidegger et Gadamer, fait de l'interprétation non pas un simple mode du connaître, mais une manière d'être du Dasein[982]. On trouve l'antécédent de cet expansionnisme dans le "tournant vitaliste" opéré par Nietzsche, qui rend l'interprétation coextensive à la vie. L'interprétation n'est pas un art réservé aux spécialistes, mais elle est l'acte propre de la vie humaine.

En effet, dans *Le Gai savoir*, Nietzsche met en évidence le caractère inessentiel, superflu de la partie consciente de la pensée : la majeure partie de notre activité intellectuelle, c'est-à-dire l'interprétation, est inconsciente. Interpréter est une activité inconsciente et nécessaire : si nous interprétons le monde sans le savoir, c'est parce que nous interprétons pour vivre. Ainsi, les concepts d'existence et d'interprétation semblent coextensifs, bien que cette identité ne puisse être posée irrévocablement :

> « savoir jusqu'où s'étend le caractère perspectiviste de l'existence ou bien si elle a encore un autre caractère, si une existence sans interprétation, sans "sens" ne devient pas justement un "non-sens", si, d'autre part, toute existence n'est pas essentiellement une existence interprétante, – voilà qui ne peut être tranché, comme il est juste, même par l'analyse et l'examen de soi les plus acharnés et les plus minutieusement consciencieux de l'intellect :

[982] « Comprendre n'est pas un mode de comportement du sujet parmi d'autres mais le mode d'être du Dasein lui-même. C'est dans ce sens que le concept de l'herméneutique est mis ici en œuvre. Il désigne la notion fondamentale de l'existence (…). Il ne faut voir là aucun arbitraire, aucune extrapolation artificielle d'un aspect unilatéral : c'est la nature même des choses qui fait que le mouvement de la compréhension soit englobant et universel » Gadamer, *Vérité et méthode*, p.10.

> puisqu'en menant cette analyse, l'intellect humain ne peut pas éviter de se voir lui-même sous ses formes perspectivistes et seulement en elles »[983].

Parallèlement à la négation de limite pratique au sujet du processus interprétatif, une autre idée peut être alléguée en faveur de l'hypothèse de l'interprétation illimitée : l'absence de limite théorique. L'herméneutique ouverte souligne que tout sens est relatif aux conditions de compréhension possibles dans un contexte particulier, de sorte que le projet de fixer une signification unique pour une œuvre musicale est une tâche autoritaire et impossible. Le but légitime de la recherche interprétative n'est pas l'établissement du sens de l'œuvre. Ce refus d'une signification ultime amène à l'idée d'une dérive, d'une instabilité intrinsèque, d'une transformation incessante, d'une déconstruction de la signification.

La déconstruction, loin d'être un projet philosophique particulier, est un principe de ruine inscrit dans toute œuvre lors de sa composition ; elle refuse tout discours affirmant la maîtrise sans réserve du sens[984]. C'est un surinvestissement des valeurs de rationalité qui est à l'origine de l'idée erronée selon laquelle la critique artistique est pareille à une entreprise scientifique. Le mouvement déconstructionniste[985], très controversé, s'identifie autour de quelques thèmes majeurs. La déconstruction sape le statut référentiel du langage. Elle opère une subversion des idées traditionnelles sur la nature d'un texte, du langage, du contexte, de l'auteur, du spectateur, de l'interprétation, de la critique. L'effet principal de la déconstruction est donc la révision complète de la pensée traditionnelle[986].

Ce qui fonde ce mouvement c'est une opposition franche entre la logique déconstructionniste et la pensée traditionnelle : la déconstruction est l'anti-thèse active de l'attitude, des valeurs, des propositions et concepts des théories habituelles de la critique[987]. Les opérations principales de la déconstruction sont : saper, subvertir, transgresser, démystifier, opposer, et ont pour objet : les idées traditionnelles, les principes et limites traditionnels, la logique traditionnelle, le consensus, le sens premier, les interprétations admises et reconnues.

---

[983] Gadamer, *Vérité et méthode*, §374, p.340.
[984] Le terme « déconstruction » apparaît pour la première fois dans la philosophie française en 1955 sous la plume de Granel traduisant le texte de Heidegger *Contribution à la question de l'être*. Granel choisit le terme « déconstruction » pour traduire « abban » qu'il différencie de « destruction ».
[985] Elle est défendue notamment par Jacques Derrida, Paul De Man, Geoffrey Hartman et J. Hillis Miller.
[986] Ellis, « What Does Deconstruction Contribute To Theory Of Criticism ? ».
[987] Leitch, *Deconstructive Criticism*, p.ix et p.261 ; Culler, *On Deconstruction*, p.86 ; Norris, *Deconstruction*, p.vii.

Tableau n°10 : Le mouvement déconstructionniste

Conception traditionnelle	**Déconstruction**
Intentions de l'auteur/ erreur intentionnelle	La mort de l'auteur
Relation directe ou problématique des mots aux choses	La différance
Conception singulariste/ non singulariste	Régression à l'infini de l'interprétation

L'objet de la déconstruction – la tradition – n'est pas remplacé : il est seulement attaqué en tant que tel. Plusieurs arguments peuvent être avancés en faveur de la déconstruction : le caractère corrigible de toute compréhension, l'historicité de chaque interprète, la pluralité des perspectives et leur lien avec les préjugés, le caractère actif du processus interprétatif (toute compréhension est sélective), le rejet des idées fondationalistes qui privilégient les notions de fait transparent, de point de vue de nulle part et de vérité absolue.

L'herméneutique déconstructionniste s'est attachée, plus particulièrement, à l'examen du domaine de la littérature en mettant en évidence la duplicité des textes, l'ambivalence de leur texture, la conflictualité de leurs strates. Néanmoins, cette conception peut s'appliquer tout autant au problème de l'interprétation musicale. Il s'agira donc dans un premier temps, d'expliciter la position de Derrida, représentant de l'herméneutique déconstructionniste, et dans un second temps, d'en extraire les caractéristiques générales, afin de les appliquer au problème de l'interprétation des œuvres musicales, et par là de rendre compte de la valeur d'un tel programme.

L'affirmation déconstructionniste selon laquelle « Il n'y a pas de hors texte », désigne l'absence de transcendance et de signifié ayant une existence séparée. Derrida pense l'écriture comme traces. Mais quel est l'intérêt de cette conception ? Il s'agit de soustraire l'écriture à sa dévaluation habituelle, laquelle se fait au nom de la parole conçue comme présence vive et pleine. Le texte est constitué de traces, c'est-à-dire d'apparitions disparaissantes, la disparition étant la condition de l'apparition. De là, il s'ensuit que la condition de possibilité de l'écriture

est la mort de celui qui écrit au moment même où il est lu et donc au moment où il se lit en écrivant. « L'énoncé "Je suis vivant" s'accompagne de mon être mort, et sa possibilité requiert la possibilité que je sois mort ; et inversement. Ce n'est pas là une histoire extraordinaire de Poe, mais l'histoire ordinaire du langage »[988]. D'où le retrait de la problématique de l'auteur : « le sujet de l'écriture n'existe pas si l'on entend par là quelque solitude souveraine de l'écrivain. Le sujet de l'écriture est un système de rapports (…). A l'intérieur de cette scène, la simplicité ponctuelle du sujet classique est introuvable »[989]. Celui qui écrit, loin d'être un simple mort ou un vivant, est plutôt un survivant dans l'instant indéfini. Ainsi, l'œuvre littéraire est délivrée de la référence extérieure à l'intention de l'auteur.

De cette négation de toute intention du sens, il s'ensuit que le sens est interprétable à l'infini. « Cette historicité de l'œuvre n'est pas seulement le passé de l'œuvre, sa veille ou son sommeil, par lesquels elle se précède elle-même dans l'intention de l'auteur, mais l'impossibilité pour elle d'être jamais au présent, d'être résumée en quelque simultanéité ou instantanéité absolues »[990]. Le signe résiste à une réduction à l'univoque ; chaque signe renvoie sans cesse aux significations antérieures et postérieures opérant une désintégration de la présence du sens ; le sens, jamais présent, est toujours différé dans un mouvement que Derrida appelle la différance. « Et si le sens du sens (au sens général de sens et non de signification) c'est l'implication infinie ? Le renvoi indéfini de signifiant à signifiant ? Si sa force est une certaine équivocité pure et indéfinie ne laissant aucun répit, aucun repos au signifié, l'engageant en sa propre économie, à faire signe encore et à différer ? »[991].

Ainsi, l'écriture se définit non par une technique de fixation du sens mais par son éclatement. D'où la critique de la position singulariste tout autant que de l'invasion structuraliste qui neutralise le contenu[992]. Le but de l'interprétation n'est ni d'extraire le vrai sens du texte, ni de dégager une structure fixe : le travail de l'interprète ne peut être qu'indéfini.

---

[988] Derrida, *La Voix et le phénomène*, p.106-108.
[989] Derrida, *L'écriture et la différence*, p.335.
[990] Derrida, *L'écriture et la différence*, p.26.
[991] Derrida, *L'écriture et la différence*, p.412.
[992] « La forme fascine quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans » Derrida, *L'écriture et la différence,* p.11.

L'application de cette hypothèse déconstructionniste dans le domaine de la musique permet de mettre en évidence certains traits caractéristiques de l'interprétation musicale. Tout d'abord, celui qui interprète une œuvre musicale n'a pas à se référer à un compositeur. Un compositeur ne produit pas par soi une œuvre : il n'est pas maître d'exprimer ce qu'il a l'intention de faire. Le compositeur, historiquement construit par la communauté culturelle, est un simple interprète de la tradition. L'hypothèse déconstructionniste ôte donc au compositeur son rôle de fondement originaire, aussi bien que sa capacité à donner un sens intentionnel à l'œuvre. La déconstruction aboutit donc à la révision complète de la conception habituelle de l'œuvre musicale comme un type d'artefact (produit d'actions humaines). L'existence et l'identité de l'œuvre ne dépendent pas de son contexte de production. Par là, toute référence aux intentions de l'auteur s'avère inutile et même erronée. D'ailleurs, l'idée même d'identité de l'œuvre est mise à mal.

En effet, l'œuvre musicale constitue en quelque sorte, un univers ouvert, où l'interprète peut découvrir des interconnexions infinies. La non-limitation de l'interprétation repose sur le mécanisme de l'analogie : « dans un univers dominé par la logique de la similitude, l'interprète a le droit et le devoir de supposer que ce que l'on pensait être la signification d'un signe est en fait le signe d'une signification de plus »[993]. La signification est liée à un contexte, mais ce qui peut compter comme un contexte fécond ne peut être connu à l'avance : le contexte est donc en principe illimité[994]. Aussi, la tentative de rechercher une signification ultime est inaccessible et vaine, la possibilité de découvrir de nouveaux contextes étant toujours ouverte.

Enfin, la surinterprétation, c'est-à-dire la propension excessive à traiter comme significatifs des éléments pouvant n'être que fortuits, est une qualité que l'interprète doit cultiver. Une interprétation modérée exprimant un consensus n'a que peu d'intérêt : seules les interprétations extrêmes peuvent mettre en évidence des implications non révélées. De là, il s'ensuit que plusieurs interprétations contradictoires peuvent rendre compte d'une même œuvre. Le principe du tiers exclu ne résiste pas au caractère démesuré de l'interprétation. La déconstruction défend une conception extrême : elle revêt des aspects catégorique – tout objet signifiant est sujet à la déconstruction –, radical – il y a toujours une interprétation privilégiée reconnue à laquelle il faut s'opposer –, dramatique – la déconstruction se fait par la violence.

[993] Eco, *Interprétation et Surinterprétation*, p.143.
[994] Cette hypothèse est analysée par Culler dans son article « Défense de la surinterprétation ».

Cette analyse de l'approche interprétative déconstructionniste, loin d'être détaillée et exhaustive, est plutôt schématique. Néanmoins, à partir de cette présentation rapide, il est possible de percevoir la défaillance principale de cette position déconstructionniste et non singulariste[995] : elle détruit en effet l'idée même d'*interprétation* en la considérant comme un processus infini. L'interprétation sans fin constitue une notion tout aussi contradictoire que celle de médiation sans fin, de médiation ne médiatisant pas, problème soulevé par les paradoxes de Zénon d'Elée. La médiation infinie du mouvement, c'est-à-dire la multiplication des mouvements médiats, empêche l'avancée de la flèche vers sa cible et paralyse la course d'Achille : elle nie le mouvement. De même, l'interprétation infinie d'une œuvre musicale entrave et conteste la possibilité de la compréhension. L'éclatement permanent du sens n'implique donc pas l'interprétation illimitée, mais au contraire l'impossibilité de l'interprétation.

D'ailleurs, porter son attention sur les interprétations musicales qui se reconnaissent comme déconstructionnistes est révélateur de l'inanité de cette position[996]. Les interprétations de Robert Snarrenberg de *l'Intermezzo n°2 opus 118* de Brahms[997], ou du final du *Quatuor à cordes n°6 opus 18* de Beethoven par Laurence Kramer[998], montrent l'impossibilité d'une interprétation déconstructionniste d'une œuvre musicale. Lorsque Snarrenberg insiste sur le contraste entre les attentes harmoniques d'un auditeur averti et les harmonies effectives de l'œuvre, ou Kramer sur le conflit entre la tonalité fixe apparente et la désorientation tonale, ces analyses sont loin d'être déconstructionnistes : elles proposent une lecture de l'œuvre laquelle est justifiée au moyen des concepts et procédures habituelles. La déconstruction n'est pas équivalente à la complexification d'une interprétation : la déconstruction exclut toute interprétation ; elle sape les interprétations données mais n'en propose pas de nouvelles.

En outre, la déconstruction repose sur deux idées intenables : celle d'une interprétation unique reconnue pour une œuvre, et celle d'une interprétation littérale, évidente et prédominante[999]. Pour celui qui prend en compte l'histoire de la critique et son exercice actuel, il n'existe pas une lecture privilégiée singulière, mais des interprétations concurrentes, plus ou moins complexes, qui font l'objet d'un consensus plus ou moins large mais jamais

[995] Elissade, *La Critique de l'interprétation*.
[996] Krims, « Disciplining Deconstruction (For Music Analysis) ».
[997] Snarrenberg, « The play Of Différance : Brahms' Intermezzo op.118, n°2 ».
[998] Kramer, *Music As Cultural Practice : 1800-1900*, chap.6.
[999] Ellis, « What Does Deconstruction Contribute To Theory Of Criticism ? », p.265-66.

total. Il en est de même pour ce qui est de l'évidence d'une interprétation unique : aucune lecture ne peut être reconnue comme absolument littérale, évidente, etc.

Par ailleurs, la négation de l'interprétation repose sur une conception étroite de l'objectif de l'interprétation : soit la compréhension absolue, soit l'inintelligibilité radicale. Contre cette logique du tout ou rien, on peut admettre, conformément à la position pluraliste, la pluralité persistante des possibilités interprétatives d'une œuvre musicale, tout en maintenant, avec la position singulariste, la présence de contraintes dans le processus interprétatif : « entre la vérité monolithique et les "bidonvilles" que dresse la fantaisie interprétante, il y a place pour une rigueur herméneutique »[1000].

L'interprétation musicale, si elle n'est pas une science du sens des œuvres musicales, peut relever d'une approche rigoureuse, régulée méthodologiquement. Le domaine des interprétations possibles est limité par l'œuvre elle même. Sans souscrire à l'idée qu'il doit y avoir une seule interprétation véritable, on peut reconnaître que certaines interprétations sont fausses – elles ne rendent pas compte des propriétés de l'œuvre –, d'autres imparfaites – elles ne tiennent pas compte de l'ensemble de l'œuvre, mais seulement de quelques traits –, d'autres acceptables – elles mettent plus ou moins en évidence certains aspects importants de l'œuvre. Comme l'indique Putnam, « nous pensons qu'il y a des interprétations meilleures ou pires – sinon à quoi cela rime-t-il de simplement discuter ? Nous avons renoncé à croire que l'existence d'interprétations meilleures ou pires nous oblige à admettre l'existence d'une perspective absolue sur les œuvres d'art » [1001].

Une nouvelle interprétation de l'œuvre n'est pas l'opposé de l'ensemble des interprétations précédentes : elle se positionne plus ou moins près, ou plus ou moins loin, par rapport à celles-ci. La nouveauté d'une interprétation consiste soit en la modification partielle d'une conception précédente, en la combinaison de plusieurs conceptions déjà envisagées, ou encore en l'ajout de nouvelles idées à une conception reconnue valide, etc. La différence ne réside pas dans l'opposition absolue. La faiblesse de la procédure prescrite par la déconstruction repose justement sur l'affirmation de l'opposition exclusive à toute interprétation précédente. Ainsi, cette mécanique radicale du regard opposé n'a que peu de valeur eu égard au progrès intellectuel : « la dénégation obsessive de l'ancien est vraiment un

[1000] Elissade, *La Critique de l'interprétation*, p.291.
[1001] H.Putnam, *Le Réalisme à visage humain*, p.357.

pauvre substitut à la découverte de quelque chose de nouveau »[1002]. La déconstruction s'avère après examen, « vide en théorie et contreproductive en pratique »[1003].

Dès lors, afin de surmonter à la fois la réification du sens en objet – horizon de la position singulariste – et l'impossibilité de l'interprétation, il s'agira de faire du sens le corrélat de la compréhension. L'interprétation musicale pourrait alors être définie comme capacité d'analyser l'œuvre selon des voies appropriées, plutôt que comme saisie absolue d'une signification unique préalablement fixée. L'objet interprété ne détermine pas une seule et unique interprétation, mais contraint néanmoins celle-ci.

4.2.3 Vers un pluralisme limité

Le pluralisme critique se distingue à la fois des approches singulariste et déconstructionniste de l'interprétation :

1. Il n'y a pas une et une seule interprétation correcte d'une œuvre musicale.
2. Il n'y a pas autant d'interprétations correctes de l'œuvre qu'il y a de critiques-interprètes (entendu en un sens non professionnel).
3. Par rapport à une œuvre musicale donnée, il y a plusieurs interprétations correctes et d'autres qui s'avèrent incorrectes.

Ces trois propositions amènent la question suivante : comment savons-nous qu'une interprétation est correcte ? Existe-t-il des critères de rectitude, et si oui, lesquels ?

[1002] Ellis, « What Does Deconstruction Contribute To Theory Of Criticism ? », p.270.
[1003] Ellis, « What Does Deconstruction Contribute To Theory Of Criticism ? », p.277.

Le paradoxe des interprétations contradictoires vraies

À la question « Comment peut-on déterminer si une interprétation est correcte (valide, authentique, etc.) ? On serait tenter de dire que la correction (et ses corrélats) est fonction de quelque correspondance ou accord entre une interprétation et l'œuvre considérée. Mais à ce qu'il semble, une œuvre musicale est sous-déterminée par une seule et unique interprétation, c'est-à-dire que l'œuvre répond à plus d'une interprétation. De plus, il n'est pas sûr qu'une œuvre musicale soit clairement déterminée. Apparemment, plusieurs interprétations concurrentes de la même œuvre peuvent être incompatibles. Dès lors, afin d'examiner le problème de la rectitude interprétative, considérons pour commencer plusieurs interprétations de la même œuvre musicale, la *Symphonie n°1 en mi bémol majeur* d'Alexandre Borodine :

A. La première mesure est en sol bémol.
B. La première mesure est en mi bémol.
C. L'introduction (ms.1 à 28) de l'Adagio ne présente pas la matière thématique principale de l'œuvre.
D. L'introduction (ms.1 à 28) a pour fonction de présenter la matière thématique principale de l'œuvre.
E. Le scherzo prestissimo en mi bémol majeur a pour référence le Scherzo de la *Reine Mab* du *Roméo et Juliette* de Berlioz.
F. Le trio central du scherzo renvoie à la musique russe.

Cet exemple montre que deux interprétations peuvent être différentes sans être contradictoires. C'est le cas des propositions A et B ainsi que E et F. En effet, la première mesure révèle une oscillation constante entre la tonique (mi bémol) et le relatif (sol bémol). Pour le Scherzo, on peut remarquer une référence importante à Berlioz, sauf toutefois dans le trio central (ms.280-353), passage très contrastant : « on ne saurait imaginer contraste plus vif (tonalité, mesure, tempo, instrumentation où prédominent les bois) que ce Trio, le moment le plus russe de toute l'œuvre »[1004]. Par contre, les propositions interprétatives C et D s'opposent : l'interprétation D est correcte, donc l'interprétation C est incorrecte. Si D est correcte, c'est que plusieurs considérations peuvent être avancées pour étayer cette idée : apparition au niveau des basses du thème principal (ms.2), composé de quatre éléments

[1004] *Crescendo*, n°80, 2006, p.35-36.

lesquels feront l'objet d'un développement dans la suite de l'œuvre, forme générale classique de l'œuvre, importance du premier mouvement le plus vaste et complexe des quatre mouvements … Mais si D est correcte, peut-on en inférer que C est faux ? Ne peut-il pas y avoir deux interprétations contradictoires vraies en même temps à propos de la même œuvre musicale ?

Une interprétation consiste à attribuer une signification à l'œuvre. Ainsi, une interprétation est une assertion de la forme « OM est p ». Attribuer la propriété p à l'œuvre musicale OM implique la négation de la proposition contradictoire « OM est non-p ». D'où la règle généralement admise : la proposition conjonctive « OM est p et OM est non-p » ne peut être vraie en tant que contradiction interne. Mais comment rendre compte de l'idée habituelle selon laquelle certaines interprétations de l'œuvre quoique opposées sont vraies ?

Une première manière de répondre à ce paradoxe est de dépasser la logique bivalente classique, et par là d'accepter la notion de contradiction vraie. Cette stratégie est développée par Margolis[1005]. Son point de départ est constitué par trois truismes (dont le dernier est une inférence à partir des deux autres) :

> 1. Le plus souvent, personne ne nie que des interprétations incompatibles d'une œuvre d'art puissent être soutenues ensemble.
>
> 2. Le plus souvent, personne ne nie que des logiques multivalentes sont viables et cohérentes.
>
> 3. Celui qui souhaite considérer les interprétations comme des assertions et qui reconnaît les truismes 1 et 2 serait bien avisé de remplacer la logique bivalente par la logique multivalente.

[1005] Margolis, « Plain Talk About Interpretation On A Relativistic Model » & « Robust Relativism ».

À partir de là, plusieurs propositions sont établies :

a. Toute assertion implique que celle-ci prenne une valeur de vérité ou une valeur de vérité apparentée ("Truth-like values").
b. La proposition a ne nous engage pas nécessairement vis-à-vis d'une logique bivalente. Et selon le truisme 3, il est possible de remplacer la logique bivalente par une logique non classique.
c. Le choix entre une logique bivalente et une logique non-bivalente dépend de la théorie de la nature du domaine considéré.
d. Les logiques bivalentes et non bivalentes sont compatibles et peuvent être utilisées ensemble du moment que leur application soient distinctes l'une de l'autre.
e. Selon le truisme 3, la logique relativiste est un sous-ensemble de la logique non bivalente.
f. Étant donné les propositions a et e, l'attribution de valeurs de vérité multiples n'empêche pas les jugements de fonctionner comme des assertions.
g. Des jugements non congruents peuvent être validés ensemble.
h. Les notions de consistance, de cohérence, et de non contradiction n'impliquent pas une logique bivalente.
i. Des interprétations assertives et contradictoires ne doivent pas être désavouées sur la base d'une logique bivalente de contradiction.

Les propositions a-i, cohérentes de manière séparée et conjointe, sont suffisantes pour confirmer la validité du relativisme robuste selon lequel deux interprétations incompatibles peuvent être vraies. Une œuvre musicale, en tant qu'œuvre d'art, a un statut ontologique particulier qui suppose l'application d'une logique non bivalente : c'est un artefact culturellement émergent. Son identité est indéterminée : il est impossible de distinguer exactement ce qu'est l'œuvre et ce qu'elle n'est pas. Puisque les œuvres d'art ont un "habitat culturel", elles ne peuvent être individuées précisément. L'identité d'une œuvre d'art, pareille à celle d'une personne, permet l'altération des propriétés constitutives : la signification d'une œuvre peut se modifier d'un point de vue diachronique et synchronique. Le contenu de signification d'une œuvre n'est pas fixé dans l'œuvre, puis interprété par les récepteurs. Une interprétation confère certaines propriétés. D'où le caractère inapproprié de la qualification des interprétations comme vraies ou fausses : il vaut mieux parler d'interprétations probables, improbables, équiprobables. Ainsi, suivant la logique non bivalente, les interprétations contradictoires d'une même œuvre musicale au même moment, peuvent être dites plausibles

(valeur de vérité apparentée) de manière conjointe. L'indétermination des remarques interprétatives par rapport aux deux valeurs de vérité traditionnelles, n'implique pas leur indétermination épistémologique. Par contre, il est vrai que les interprétations critiques sont plus faibles logiquement, quoique non méthodologiquement, par rapport aux énoncés factuels[1006].

Cependant, l'un des problèmes majeurs de cette conception réside en ce qu'elle ne reconnaît pas l'influence des valeurs de vérité entre deux propositions contradictoires A et B. Avancer des raisons concluantes en faveur de la justification de la proposition A conduit à diminuer la valeur de vérité de la proposition contradictoire B. De plus, mettre en évidence le caractère contextuel de l'identité d'une œuvre musicale comme argument en faveur du relativisme robuste n'est pas concluant : comme l'indique Levinson[1007], l'identité et la signification de l'œuvre ne peuvent s'altérer dans le temps, seule sa résonance se modifie suivant les conditions de réception ; le contenu de signification d'une œuvre n'est pas instable chronologiquement. En effet, les œuvres musicales ne peuvent changer en un sens fort : leur identité n'est pas sujette à évolution, ni à expansion, ni à révision, malgré les modifications de leurs aspects relationnels contingents (par exemple, le nombre d'auditeurs qui les ont entendues à un moment t, le lieu où ils les ont entendues…). C'est donc une erreur d'accepter le "mythe de l'œuvre d'art vivante".

Mais si les œuvres musicales ne changent pas, qu'est-ce qui se modifie avec le temps ? Et bien, c'est l'accès épistémologique des auditeurs à l'identité de l'œuvre. Par exemple, la propriété de préfigurer le rythme charleston pour certaines musiques afro-américaines a toujours fait partie de l'identité de ces œuvres bien que dans leur contexte de production, cette dénomination (le charleston) n'était pas encore développée et connue. De plus, l'originalité harmonique de la dernière *Sonate* de Beethoven constitue un trait permanent de l'œuvre, bien que pour nous, la saisie de ce caractère original est faible étant donné le fait que nous soyons habitués à ce type d'harmonie. Par conséquent, aucune nouvelle propriété n'émerge ; seules les modalités épistémologiques d'accès changent : certaines propriétés inconnues, ou non désignées, sont découvertes (et non pas créées).

[1006] Margolis, « Robust Relativism », p.45.
[1007] Levinson, « Les œuvres d'art et le futur ».

Enfin, le paradoxe des interprétations incompatibles peut se résoudre en s'appuyant sur une méthode plus économique (conservation de la logique bivalente) : l'incompatibilité des interprétations est apparente. Cette solution est développée notamment par Davies[1008] : « OM est p et OM est non-p » n'est pas une contradiction vraie ; elle est soit fausse, soit apparente. La fausseté de la contradiction tient à la fausseté d'une des deux propositions élémentaires constitutives de la contradiction. Malgré les apparences, « OM est non-p » n'est pas vraie, par manque de justifications suffisantes. Cette proposition peut être plausible tout en étant finalement incorrecte, la plausibilité étant relative à l'étendue de notre connaissance, laquelle peut s'avérer trop restreinte.

Considérons maintenant le cas où la contradiction est apparente. Plusieurs possibilités rendent compte du caractère illusoire de la contradiction :

1. Au moins une des deux propositions élémentaires ne fonctionne pas comme une assertion.
2. Ce sur quoi porte l'interprétation diffère entre les deux processus interprétatifs, comme deux interprétations apparemment contradictoires à propos de deux exécutions de la même œuvre musicale.
3. Les propriétés attribuées par les deux interprétations ne sont pas exclusives – par exemple, les propriétés expressives de joie et de tristesse.
4. Une partie du contenu de l'œuvre est ambiguë – cette mesure peut être entendue dans la tonalité sol bémol ou mi bémol.

Le but d'une interprétation, contrainte par l'identité de l'œuvre, est de comprendre son objet, l'œuvre musicale ou une partie de l'œuvre. Il n'est pas nécessaire de réunir les multiples interprétations correctes d'une œuvre en une seule interprétation vaste et composite : le but de l'interprétation musicale, loin d'être la recherche d'une interprétation unique et exhaustive, est d'encourager des interprétations diverses correctes lesquelles enrichissent la compréhension de l'œuvre en question. Une interprétation est correcte ou vraie si elle rend compte d'une (ou des) propriété(s) de l'œuvre : « une interprétation est vraie si

[1008] S.Davies, « Relativism In Interpretation ».

elle est vraie-de-l'œuvre »[1009]. Les œuvres musicales ont des propriétés déterminées que certaines interprétations tentent d'identifier. Du fait de la complexité de l'identité d'une œuvre (propriétés constitutives subvenantes et survenantes), il peut y avoir plusieurs interprétations correctes de la même œuvre. D'ailleurs, la compréhension de la musique (ou de la littérature, danse, théâtre, etc.) consiste en l'exploration des multiples aspects de l'œuvre.

Enfin, toute interprétation est sélective en ce qu'elle met en évidence certains aspects de l'œuvre et pas d'autres. Elle comprend une part d'élaboration ou de description de ce qui semble évident – ce qui est évident pour une personne, peut être compliqué pour une autre ; cela dépend de l'arrière-fond de connaissance de l'interprète. Le processus interprétatif est aussi une élucidation de ce qui n'est pas évident, clair, distinct, et en ce sens l'interprétation est une quête de compréhension. Elle suppose la mobilisation de nos connaissances acquises, ainsi que nos perceptions aspectuelles, nos émotions ajustées… Les multiples interprétations d'une œuvre peuvent différer en fonction de leur but premier[1010] : compréhension de l'œuvre comme le produit d'une activité intentionnelle d'un artiste historiquement situé, compréhension de l'œuvre qui maximise soit son intelligibilité, soit (et ce n'est pas exclusif) sa valeur esthétique, soit sa valeur morale, soit sa valeur cognitive. Les interprétations correctes multiples d'une œuvre musicale ne multiplient pas l'œuvre : elles en révèlent son degré de complexité. Le désaccord interprétatif, loin d'être radical, est restreint à certains aspects de l'œuvre : la possibilité d'une discussion critique entre les interprètes repose en effet sur l'existence d'une sphère d'accord entre les interprétations divergentes (nom de l'œuvre, compositeur, séquence de notes, tonalité, etc.)[1011].

[1009] S.Davies, « Relativism In Interpretation », p.10.
[1010] Stecker, « Relativism About Interpretation ».
[1011] P.Armstrong, « The Conflict Of Interpretations And The Limits Of Pluralism ».

Principes de l'interprétation

La critique musicale est un univers pluriel, mais il existe des limites à son pluralisme. Toutes les interprétations qui sont données à propos d'une même œuvre ne sont pas d'égale valeur : certaines sont meilleures que d'autres, mieux argumentées, plus raisonnables ; certaines sont fausses, difficiles à accepter, moins convaincantes. Le degré de plausibilité d'une interprétation est examiné en fonction de trois tests[1012] : le test de l'intégration, le test de l'intersubjectivité, le test de l'efficacité.

1. Le test de l'intégration : une partie de l'œuvre qui refuse de s'accorder avec l'interprétation donnée constitue une anomalie. La cohérence est un critère pour discriminer entre les interprétations correctes ou non. Il n'en reste pas moins, que les éléments constitutifs d'une œuvre peuvent être réunis de manière cohérente de différentes façons.

2. Le test de l'intersubjectivité : une interprétation est d'autant plus plausible qu'elle est reconnue par les autres. Bien que le consensus ne soit pas une preuve de la rectitude d'une proposition interprétative, il en augmente la crédibilité.

3. Le test de l'efficacité : la plausibilité d'une interprétation varie en fonction de la possibilité d'accéder ou non à de nouvelles compréhensions de l'œuvre. La vertu interprétative nécessite un équilibre adéquat entre la ténacité excessive et la capitulation trop facile.

Le test de l'intégration est au cœur de l'activité interprétative : le processus interprétatif est réglé par le principe de cohérence. Ce principe consiste à introduire le maximum de cohérence au niveau de l'identité de l'œuvre. La cohérence, loin d'être un fait permanent qu'on peut découvrir dans chaque œuvre, constitue plutôt une norme de description pour toute œuvre musicale. Le domaine d'application du principe d'intégration

[1012] P.Armstrong, « The Conflict Of Interpretations And The Limits Of Pluralism », p.346.

n'est pas restreint aux propriétés structurelles de l'œuvre : il conduit aussi à supposer la cohérence des propriétés expressives. Comme l'indique Levinson, l'expression séquentielle dans une œuvre musicale doit être lue comme une séquence émotionnelle possible : « une œuvre qui exprime les émotions Φ et Θ dans des passages successifs suggère que dans l'expérience d'un individu singulier, Θ pourrait naturellement succéder à Φ »[1013].

Ce principe qui guide l'interprétation musicale est équivalent au principe de charité ou rationalité minimum qui régule l'interprétation de l'action humaine. L'interprétation de l'action humaine présuppose que les agents soient des agents rationnels. Nous ne pouvons pas donner sens aux actions d'un agent si nous ne le supposons pas rationnel et logique, de manière minimale : « sans ces contraintes de rationalité externes (relatives à l'interprétation), nous ne pouvons pas qualifier un agent comme rationnel mais nous ne pouvons pas non plus le caractériser comme irrationnel »[1014]. Les raisonnements pratiques constituent donc le cœur de l'interprétation de l'action : celle-ci ne peut être comprise que par la reconstruction d'une inférence mettant en évidence les liens conceptuels entre le contenu des raisons d'agir de l'agent et l'action.

Supposons que nous ayons dans une circonstance donnée, à interpréter une action particulière : Christian, accablé par la chaleur, boit de l'eau. Cette action ne peut être décrite comme telle que si nous attribuons à l'agent certaines raisons d'agir telles que l'intention de boire de l'eau, le désir de boire de l'eau, la croyance qu'il en boira s'il prend une bouteille d'eau dans son sac. L'interprétation d'une action consiste à proposer une description intentionnelle qui assure un arrière-fond de croyances et de désirs, cette description étant contrainte par un principe de rationalité minimum : « expliquer une action, c'est montrer qu'à la lumière des états intentionnels de l'agent elle était requise par une norme, en particulier par une norme de rationalité comportementale. Mais cela veut dire qu'expliquer une action c'est montrer qu'à la lumière de ces états intentionnels, elle était la bonne chose à faire »[1015].

Ainsi, l'interprétation de l'action contrainte par ce principe de rationalité devient justification de l'action[1016]. D'ailleurs, la spécificité d'une action irrationnelle est que l'acteur lui-même ne se comprend pas : le processus de justification de l'action est absurde. Le

[1013] Levinson, *Music, Art And Metaphysics*, p.298.
[1014] Avant-propos d'Engel, in D. Davidson, *Paradoxes de l'irrationalité*.
[1015] J-L.Pettit, *L'action dans la philosophie analytique*, p.47.
[1016] Ogien, *La Faiblesse de la volonté*.

paradoxe de l'irrationalité d'une action réside en cette contradiction : si nous l'expliquons trop bien, nous la transformons en une forme déguisée d'action rationnelle ; si nous lui attribuons une incohérence radicale, nous compromettons notre capacité à diagnostiquer l'irrationalité de l'action du fait de l'élimination du fond de rationalité minimum indispensable.

Le problème de l'interprétation de l'action et celui de l'interprétation musicale sont étroitement liés : l'interprétation musicale est contrainte et guidée par un principe équivalent à celui de la rationalité minimum. Le principe de cohérence constitue une norme a priori, une condition de possibilité de l'interprétation musicale. Autrement dit, ce premier principe, en ce qu'il s'applique à toute interprétation, ne peut servir à déterminer des interprétations meilleures ou préférables : cet impératif, loin de constituer un critère pour choisir des interprétations déjà établies, sert de méthode pour l'activité interprétative. En tant que condition de toute interprétation, il n'a pas la fonction de critère de choix entre diverses propositions interprétatives[1017]. Ce principe interprétatif induit donc certaines contraintes sur les interprétations possibles : l'interprétation qui passe avec facilité le test de l'intégration, se situe entre le risque et l'arbitraire. Néanmoins, si ce principe doit être appliqué au commencement de l'analyse interprétative, il disparaît si les confusions et incohérences de l'œuvre sont manifestes.

Cela s'explique par le statut normatif de ce principe. Comme l'indique Nef[1018], une norme particulière se rapporte à une catégorie d'action et non pas simplement à une action individuelle. Or, « pour appliquer une norme à une action individuelle, il faut croire à la validité de cette norme pour cette catégorie d'action. La croyance porte sur la satisfaction de la norme par l'action individuelle via la catégorie d'action »[1019]. La promulgation d'une norme consiste à établir la catégorie d'action sur laquelle elle s'applique : « lorsque l'on interprète une œuvre musicale, il faut mettre en évidence un maximum de cohérence ». Le principe de cohérence est normatif. La catégorie d'action sur laquelle il s'exerce comprend les interprétations musicales. Si une action particulière (interpréter le *Concerto en la mineur* de Schumann) tombe sous la catégorie d'action (les interprétations musicales), alors la norme (le

[1017] Cette difficulté de la multiplicité des rôles que le principe de charité est censé jouer dans l'interprétation est mise en évidence par Delpa, « Entre l'injustifiable et le superfétatoire : Les normes rationnelles de l'interprétation ».
[1018] Nef, « Normes et opérateurs déontiques ».
[1019] Nef, « Normes et opérateurs déontiques », p.15.

principe de cohérence) est satisfaite. Cependant, le principe de cohérence est une norme faible : « les normes fortes sont exprimées dans des énoncés normatifs (commençant par “il est obligatoire que…”, ou “il est permis que…”). Les normes faibles sont largement implicites. Elles fonctionnent comme des stéréotypes. (…) Un stéréotype n’est pas une propriété essentielle. C’est une caractéristique requise des objets dans une communauté linguistique donnée »[1020]. Puisque la norme qui règle les interprétations musicales, c’est-à-dire le principe de cohérence, est une norme faible, la cohérence maximale n’est pas une propriété essentielle, catégoriquement requise : il est possible qu’une œuvre musicale souffre d’incohérences plus ou moins grandes, ce qui est un défaut de l’œuvre. Et si l’œuvre musicale interprétée manque manifestement de cohérence, alors l’application du principe de cohérence peut être suspendue.

Ainsi, le principe de cohérence est compris dans sa version faible : la possibilité de l’incohérence motivée (consciente, voulue) n’est pas exclu, à l’inverse de la version forte du principe de cohérence qui insiste sur la nécessité d’adopter toujours ce principe : pour toute œuvre musicale apparemment incohérente, il existe, a priori, une interprétation acceptable qui nous autorise à considérer cette œuvre dans une structure cohérente. Lorsqu’il y a des preuves flagrantes d’incohérence, alors le principe n’est pas recommandé : la probabilité d’une interprétation incorrecte est plus élevée que celle de l’incohérence de l’œuvre. Reconnaître la version faible du principe de cohérence, c’est rendre concevable l’incohérence d’une pièce musicale. D’autre part, le principe de cohérence permet seulement d’exclure toutes les interprétations musicales qui ne respectent pas le principe, et non de distinguer deux interprétations conflictuelles qui respectent également le principe[1021]. Enfin, le principe de cohérence est une forme parmi d’autres du principe général de bienveillance interprétative (le principe de charité en est une autre). La confrontation (ou combinaison) avec d’autres règles interprétatives permet de limiter sa pertinence.

Dès lors, quelques autres principes spécifiques régulent la pratique interprétative[1022] et permettent de clarifier ce qu’on entend par interprétation correcte ou bonne. Une interprétation correcte fait valoir certains arguments en faveur du jugement. Ces arguments proviennent de trois sources principales : ce que l’interprète perçoit et ressent à l’écoute de

[1020] Pouivet, « Normes non évaluatives »p.35.
[1021] Ogien, « Soyons charitables, mais pas trop! ».
[1022] Barrett, « Principles For Interpreting Art ».

l'œuvre musicale, ce qu'il sait à propos d'autres œuvres du compositeur et ce qu'il connaît du contexte de production. L'activité interprétative peut ainsi être guidée par les émotions ajustées du critique : la réponse adéquate à une œuvre est émotionnelle tout autant qu'intellectuelle. Ainsi, le respect des artistes et de leurs œuvres, la générosité d'esprit, la satisfaction de comprendre, permet de présenter l'œuvre musicale sous sa meilleure lumière.

Une interprétation plausible en dit plus sur l'œuvre musicale que sur l'interprète : même si toute interprétation révèle le critique, le premier but du processus interprétatif est d'amener l'auditeur à une perception aspectuelle fine de l'œuvre. Ce principe met en garde contre les interprétations trop subjectives qui ne peuvent être reliées à l'œuvre, ou seulement de manière superficielle. Une interprétation doit illuminer l'œuvre en question. Pour cela, certaines connaissances sont requises, comme par exemple, une certaine familiarité avec les autres œuvres du même compositeur, le contexte de production, l'histoire de l'art… Les artistes ne sont donc pas l'objet de l'interprétation musicale : l'information biographique n'est adéquate qu'à la condition qu'elle éclaire l'œuvre.

Une interprétation réussie est un jugement cohérent en lui-même, ajusté à l'œuvre musicale considérée, et intégrant (ou en tous les cas pouvant intégrer) l'ensemble de l'œuvre. Elle s'avère persuasive : l'interprète souhaite que l'auditeur entende et comprenne l'œuvre musicale comme lui. Une interprétation tente d'être convaincante afin que l'auditeur finisse par dire « Oui, je vois ce que vous voulez dire ! ».

Les principes donnés ci-dessus n'excluent pas d'autres principes possibles. Ils forment par contre un ensemble cohérent et utile pour guider la discussion interprétative. La mise en évidence de certaines contraintes importantes qui pèsent sur le processus interprétatif ne conduit pas à la position singulariste selon laquelle il n'existe qu'une seule interprétation correcte de l'œuvre considérée, ni à l'anarchie de la stratégie déconstructionniste.

Limites de l'interprétation

Comme nous l'avons vu précédemment, l'affirmation du caractère illimité et infini du processus interprétatif est inconsistante. Le problème des limites de l'interprétation doit donc être pris en compte. Trois démarches différentes de délimitation de l'extension de l'interprétation peuvent être mises en évidence : une limitation par le bas, une limitation par le haut, et une limitation interne, l'objectif étant de circonscrire d'une manière ou d'une autre le domaine du processus interprétatif.

Une première tentative de délimitation est faite par Shusterman[1023]. Il s'agit de « montrer l'existence d'un niveau de compréhension et d'expérience (…) antérieur à l'interprétation, et qui lui sert de guide »[1024], « de mettre au régime [l'interprétation] que réclame un état de suralimentation qui lui fait courir des risques coronariens en la sauvant d'une expansion impérialiste auto-destructrice »[1025]. La séparation de la compréhension par rapport à l'interprétation permet d'établir la signification du terme "interprétation" : « la possibilité d'alternatives est une condition nécessaire du sens »[1026]. Aussi, toute compréhension n'est pas interprétation : la compréhension initiale guide nos interprétations ; les interprétations testent notre compréhension initiale. La distinction entre les deux est fonctionnelle et non ontologique : la compréhension ordinaire comme préalable à l'interprétation ne s'entend pas de manière fondationnelle, du fait qu'elle peut faire l'objet de corrections, de révisions, et qu'elle est liée à un point de vue particulier. La limitation par le bas de l'interprétation consiste donc à faire état de l'existence d'un niveau de compréhension antérieur à l'interprétation, qui demeure faillible et contextualisé.

À une limitation par le bas répond une limitation par le haut laquelle fait état d'un niveau d'intellection supérieur à ce que peut l'interprétation. La limite de l'interprétation est déduite de sa fonction de médiation. En effet, faute de scission entre l'œuvre et celui qui en fait l'expérience, l'interprétation devient inutile. Le processus interprétatif cède sa place à l'intuition du sens – acte non interprétatif de l'intellect qui consiste en une appréhension indivisible. L'interprétation relative au point de vue adopté est condamnée à l'incomplétude.

[1023] Shusterman, *Sous l'interprétation*.
[1024] Shusterman, *Sous l'interprétation*, p.8.
[1025] Shusterman, *Sous l'interprétation*, p.53.
[1026] Shusterman, *Sous l'interprétation*, p.68.

L'intuition quant à elle, est une saisie totale immédiate du tout. Aussi, « ce n'est pas le sens de l'œuvre qui est inépuisable mais l'effort analytique d'une saisie de ce sens, non du dedans mais du dehors »[1027]. L'intuition peut être caractérisée comme une pénétration de l'objet, et non comme une vue prise du dehors. Elle est sympathie, communion avec l'objet, et non reconstruction hypothétique. C'est un acte simple de saisie et non une série d'opérations complexifiant l'objet.

Ces deux types de limitation de l'interprétation présentent deux idées communes : d'une part, l'affirmation selon laquelle tout n'est pas interprétation ; d'autre part, la possibilité d'un rapport immédiat au sens. Or, la première n'implique pas forcément la deuxième laquelle est contestable : ne repose-t-elle pas en effet sur la croyance d'une connaissance directe de l'objet (la co-présence simultanée de toutes les interprétations ultérieures dans la signification que nous comprenons immédiatement) et par là sur une surestimation des pouvoirs cognitifs humains ?

Afin d'éviter ces conséquences [1028], une autre tentative de limitation de l'interprétation peut être proposée : une limitation interne qui invoque la fonction même de l'activité interprétative.

À l'occasion de l'interprétation d'une œuvre musicale, quatre réactions différentes chez le "bénéficiaire" peuvent être suscitées[1029] :

1. Il peut entendre ce que l'interprète lui fait entendre, et être convaincu que c'est la bonne manière d'entendre cette œuvre musicale.
2. Il peut entendre ce que l'interprète lui fait entendre, mais n'être aucunement séduit par cette manière d'entendre.
3. Il ne peut pas parvenir à entendre ce que l'interprète veut lui faire entendre.
4. Il peut ne pas être intéressé par ce que l'interprète désire lui faire entendre.

[1027] Elissade, *La Critique de l'interprétation*, chap.3.
[1028] Elles sont également inconsistantes avec la théorie de l'esprit développée dans le chapitre 1 de la deuxième partie.
[1029] Bouveresse met en évidence ces différentes réactions dans *Wittgenstein, la rime et la raison*, p.186.

Ce qui limite l'activité interprétative, c'est que l'interprétation donnée nous satisfait, nous tranquillise, nous séduise : « ce qui se passe n'est pas que ce symbole ne peut plus être interprété mais : je n'interprète pas. Je n'interprète pas parce que je me sens chez moi dans l'image présente. Lorsque j'interprète, je progresse sur le chemin de la pensée et m'élève d'un degré à l'autre »[1030]. La distinction entre une *compréhension ordinaire*, une *interprétation*, et une *intuition* est conventionnelle :

A. une intuition est simplement une interprétation satisfaisante ;
B. une compréhension ordinaire initiale est le résultat d'interprétations antérieurement satisfaisantes mais qui ne le sont plus ;
C. une interprétation est un processus qui tend à être de plus en plus satisfaisant.

Mais même si cette distinction est conventionnelle, elle est pertinente : le fait de désigner une interprétation comme satisfaisante permet de classer les autres interprétations. Ainsi, la satisfaction qu'apporte une interprétation correcte enlève toute envie d'interpréter davantage, pour le moment. La limitation du processus interprétatif ne consiste donc pas en un acte d'intuition, mais plutôt en un acte de décision.

4.3 Interprétation et intention

Enfin, la question du lien entre interprétation et intention est un problème central et récurrent. Quelle relation établir entre l'interprétation d'une œuvre musicale et les intentions de l'auteur de l'œuvre[1031] ? Est-ce une relation d'opposition, d'exclusion ou de congruence, voire d'identité ? Qu'entend-on au juste par intentions du compositeur ? Est-ce le compositeur actuel ou hypothétique, c'est-à-dire postulé, construit ? Une analyse de l'identité de l'œuvre et notamment de ses propriétés sémantiques inclut-elle une référence à l'intentionnalité en général, aux intentions du compositeur réel ou à celles d'un compositeur hypothétique ? En

[1030] Bouveresse, *Wittgenstein, la rime et la raison*, p.192.
[1031] L'auteur peut être multiple et comprendre ainsi soit plusieurs personnes, soit plusieurs groupes de personnes.

résumé, dans quelle mesure les intentions de l'artiste sont-elles pertinentes pour l'interprétation d'une œuvre musicale[1032] ?

Deux hypothèses se font face autour de cette question du rapport entre interprétation et intention. Selon l'intentionalisme, il n'y a pas d'interprétation sans référence aux intentions du compositeur. Cette thèse peut prendre plusieurs formes :

1. Forme radicale : la signification de l'œuvre musicale est identique aux intentions du compositeur. La condition nécessaire et suffisante pour assurer la rectitude de toute interprétation musicale est la référence à ces intentions réelles.

2. Forme modérée : la signification de l'œuvre dépend des intentions du compositeur. La condition nécessaire pour assurer la rectitude de toute interprétation musicale est la référence à ces intentions réelles.

3. Forme révisée : la signification de l'œuvre dépend de l'attribution d'intentions hypothétiques, celles du compositeur postulé. La condition nécessaire pour assurer la rectitude de toute interprétation musicale est la référence à ces intentions supposées.

À l'inverse, l'hypothèse anti-intentionnaliste soutient l'idée selon laquelle toute interprétation musicale exclut un renvoi aux intentions du compositeur. La signification de l'œuvre musicale considérée est indépendante logiquement des intentions du créateur de l'œuvre. Deux versions principales de l'anti-intentionalisme sont développées. Selon la première – la plus radicale –, toute interprétation musicale correcte est indépendante vis-à-vis de toute référence à l'intentionnalité. Selon la seconde, l'exclusion d'un renvoi aux intentions du compositeur n'implique pas l'élimination de toute référence à l'intentionnalité : ce sont les intentions des critiques, des interprètes qui comptent.

[1032] Il faut distinguer cette question d'une autre : dans quelle mesure les faits biographiques à propos de l'artiste sont-ils pertinents pour l'interprétation de l'œuvre musicale considérée?

Chaque branche de l'alternative présente ses avantages et son coût philosophique propre en privilégiant telle ou telle autre dimension du problème. La question du rapport entre interprétation et intention doit donc être envisagée même si on est loin d'une réponse complète et définitive à ce sujet. Ce chapitre est un essai de ma part pour déterminer une position sur un sujet très controversé. L'argumentation qui va suivre est assurément moins qu'une théorie, mais elle permettra de donner sens à une variété de phénomènes importants. Les deux options principales que sont l'intentionalisme et l'anti-intentionalisme, seront examinées. À la suite de cette analyse critique, sera finalement acceptée une thèse qui, pour être inspirée de l'intentionalisme, s'en éloigne sur quelques points importants. Ce chapitre a donc une double tâche : d'une part, préciser en quoi consiste exactement le problème, et d'autre part, développer et évaluer de manière argumentative des propositions de solution.

4.3.1 Anti-intentionalisme

La manière de penser qui va être tout d'abord discutée est l'anti-intentionalisme : les considérations à propos de ce qu'a voulu l'artiste, ce dont il a eu l'intention en faisant telle œuvre ne sont pas pertinentes pour l'interprétation, ou pire constituent un obstacle à celle-ci. Les intentions du créateur ne jouent aucun rôle pour déterminer la signification de l'œuvre. Cette thèse fait l'objet de deux soutiens distincts : la première version est initiée par Beardsley, la deuxième par le courant herméneutique. La première conception insiste sur l'autonomie de l'œuvre musicale, tandis que la seconde sur l'autonomie du critique musical.

Considérons la première version de la thèse anti-intentionnaliste :

(i) Le but de l'interprétation est de rendre compte des propriétés intrinsèques de l'œuvre.
(ii) Or, l'œuvre se distingue de l'artiste : ce sont deux entités indépendantes l'une de l'autre.
(iii) Donc, la compréhension de l'œuvre ne nécessite aucune référence à l'artiste, à ses intentions.

Pour une œuvre musicale, la structure musicale constitue l'unique déterminant de la signification musicale. Ainsi, le but d'une interprétation est de rendre compte de manière précise de cette structure, c'est-à-dire de l'identité de l'œuvre. Les intentions du compositeur, loin de constituer une source légitime en vue de l'argumentation interprétative, sont un obstacle pour le critique interprète. La structure musicale – pareille au statut du texte – possède une identité orthographique non intentionnelle : sa signification est déterminée exclusivement par les règles syntaxiques et sémantiques de formation et de combinaison des caractères. L'identité de la structure musicale, et par là celle de l'œuvre musicale – puisque l'œuvre est la structure –, est indépendante des intentions du compositeur. La signification d'une œuvre est déterminée par les conventions (artistiques, culturelles) en vigueur au moment où l'œuvre a été créée.

Le point de départ de cette thèse anti-intentionnaliste est la critique de l'*erreur personnelle*[1033] : cette erreur consiste à considérer tout poème ou un autre type d'œuvre d'art comme étant à propos des états d'esprit du poète, le but du critique étant l'utilisation de ce poème pour permettre l'accès à ces états d'esprit. À partir de cette erreur personnelle, deux nouvelles propositions sont établies : d'une part, les intentions de l'auteur sont non pertinentes pour l'interprétation de l'œuvre ; d'autre part, l'évaluation de l'œuvre ne repose pas sur le degré de satisfaction des intentions de l'auteur. Au fur et à mesure, le débat s'est concentré sur la première proposition : le contenu de signification de l'œuvre diffère des intentions sémantiques de l'auteur ; la mise en évidence de la signification de l'œuvre se fait au travers de l'étude des règles gouvernant le "corps" de l'œuvre (le texte d'un poème ou d'une œuvre littéraire, la structure musicale d'une œuvre musicale, etc.). La version anti-intentionnaliste défendue par Beardsley s'articule donc autour de deux principes[1034] :

1. Le principe de l'indépendance : les œuvres musicales[1035] existent en tant qu'individus, et peuvent être distinguées des autres choses environnantes.
2. Le principe de l'autonomie : les œuvres musicales sont des entités autosuffisantes, dont les propriétés sont décisives pour la validité des interprétations.

[1033] C.Lewis & Tillyard, *The Personal Heresy*.
[1034] Beardsley , « The Authority Of The Text », p.24.
[1035] Beardsley considère plus particulièrement les oeuvres littéraires, mais son argumentation peut être élargie aux œuvres musicales.

Cette thèse s'appuie sur différents types d'arguments, le premier étant celui de la distinction entre la signification de l'œuvre et la signification voulue par l'auteur : alors que la première est un objet public lié aux conventions et règles publiques, la deuxième est de l'ordre du privé, de l'individuel. La reconnaissance de cette distinction garantit trois possibilités[1036] : celle d'une œuvre ayant une signification mais dépourvue de créateur, celle d'une œuvre possédant un contenu de signification qu'elle n'avait pas auparavant, et celle d'une œuvre ayant certaines propriétés sémantiques dont le créateur n'avait pas conscience.

De plus, l'anti-intentionalisme a pour objectif de sauver l'autonomie de l'œuvre : une œuvre musicale, comme toute autre œuvre d'art, est une entité autosuffisante qui ne dépend pas de son compositeur. À l'inverse l'intentionalisme implique la thèse de l'identité suivant laquelle l'œuvre est l'artiste, le contenu de signification, les intentions du créateur. La référence aux intentions de l'artiste est dès lors une manière de dépasser les limites de l'œuvre, d'expliquer ce qu'elle est en termes d'autres choses extérieures à elle. Une interprétation n'est valide que si elle considère seulement les propriétés de l'œuvre, c'est-à-dire ses propriétés intrinsèques, en rapport avec les conventions qui s'y rapportent. D'où la nécessité d'analyser uniquement l'œuvre sans aucune référence intentionnelle[1037] : c'est une erreur de catégorie de considérer les intentions de l'auteur. Puisque l'œuvre musicale et les intentions de l'auteur sont deux choses distinctes, alors parler de l'une ce n'est pas parler de l'autre et vice versa[1038].

Pour finir, la conception selon laquelle l'interprétation doit renvoyer pour être correcte aux intentions de l'artiste est contradictoire :

(i) Une interprétation pour prétendre à la correction se doit d'être objective.
(ii) Or, une interprétation qui inclut une référence aux intentions est par principe subjective.
(iii) Donc, une interprétation pour prétendre à la correction doit éviter toute référence aux intentions.

[1036] Dickie & Wilson, « The Intentional Fallacy : Defending Beardsley », ; Beardsley , « The Authority Of The Text », p.25.
[1037] Lavender analyse la position anti-intentionaliste dans « Intentionalism, Anti-Intentionalism, And Æsthetic Inquiry Implications For The Teaching Of Choregraphy ».
[1038] Lyas, « Wittgensteinian Intentions », p.137

C'est un principe normatif interprétatif de considérer uniquement l'œuvre, c'est-à-dire de ne pas renvoyer aux intentions de l'artiste.

Toutefois, la version anti-intentionnaliste radicale présente quelques inconvénients majeurs. En premier lieu, elle ignore la possibilité que deux œuvres musicales identiques du point de vue orthographique mais produites dans deux contextes différents n'aient pas le même contenu de signification[1039]. Ainsi, une œuvre musicale ayant la structure S et produite dans le contexte C peut exprimer l'amour, alors qu'une autre œuvre ayant la même structure S mais produite dans le contexte C' peut exprimer le dégoût des bons sentiments. De même, la phrase « George Bush est le meilleur président des Etats-Unis depuis Lincoln » n'aura pas la même signification si le locuteur est convaincu de ce qu'il dit ou s'il est ironique.

En second lieu, elle s'appuie sur une conception erronée de l'intériorité et de l'esprit[1040] : comme nous l'avons déjà indiqué dans la deuxième partie, la notion d'esprit et les concepts corrélés comme celui d'intention, sont utilisés en vue de la description du comportement finalisé de certains êtres. Ainsi, avoir une intention n'est pas un plan dans l'esprit de quelqu'un : c'est une capacité psychologique attribuée à certains êtres, et en particulier aux hommes, pour donner sens à leurs actions. Cette disposition mentale est celle d'un être humain situé dans un monde extérieur public, historique et social. La découverte de la "vie intérieure" se fait donc au travers du monde extérieur : le terme d'intention, loin de s'appliquer à un évènement ou processus dans l'esprit dont on pourrait observer les effets extérieurs, renvoie à une capacité ou disposition qui s'exprime dans des actes publics.

Par ailleurs, la thèse anti-intentionnaliste repose sur une réduction contestable des propriétés de l'œuvre à ses propriétés intrinsèques[1041]. La distinction entre propriétés réelles et simili-propriétés ne coïncide pas avec la distinction entre propriétés intrinsèques et propriétés extrinsèques. La propriété d'avoir été composée ou exécutée (pour les improvisations musicales par exemple) dans le contexte C (lequel inclut l'auteur, les conventions, l'arrière-fond historico-musical, etc.), est une propriété réelle et essentielle d'une œuvre musicale. S'il est vrai que le domaine exclusif de l'interprétation est l'œuvre et par là ses propriétés, il n'empêche que les propriétés relationnelles, contextuelles de l'œuvre doivent être prises en

[1039] Voir la première partie.
[1040] Lyas, « Anything Goes : The Intentional Fallacy Revisited » & « Wittgensteinian Intentions » ; Carroll, « Art, Intention And Conversation », p.101.
[1041] Voir la deuxième partie.

compte : les traits extrinsèques *de* l'œuvre ne sont pas des éléments extérieurs à l'œuvre. Par conséquent, l'explication intentionnelle d'une œuvre musicale ne perd pas l'œuvre mais y conduit.

En outre, il n'est pas sûr que la reconnaissance de l'irréductibilité ontologique de l'œuvre musicale à son compositeur – c'est-à-dire la négation de la thèse mentaliste – implique l'anti-intentionnalisme. L'œuvre musicale en tant qu'œuvre d'art est une espèce d'artefact[1042] dont l'existence et l'identité dépendent de son contexte de production et par là des intentions de son auteur. L'affirmation de cette dépendance ne requiert pas, mais au contraire exclut, l'équation facile et fallacieuse entre œuvre d'art et artiste.

Enfin, l'objectivité de l'interprétation introduisant des références intentionnelles n'est pas mise à mal[1043]. La prémisse (ii) de l'argument ci-dessus est contestable en ce qu'elle suppose que toute référence à la "vie intérieure" est subjective : le point de vue personnel – celui de l'explication non causale, téléologique, impliquant une personne située dans le monde – n'est pas par principe subjectif ; les points de vue personnels et impersonnels peuvent tous deux manquer d'objectivité, être plus ou moins subjectifs ou objectifs[1044].

Considérons maintenant la deuxième version de la thèse anti-intentionnaliste et voyons si elle évite les écueils de la conception précédente. Cette thèse est une conception imputationnaliste : elle soutient l'idée selon laquelle le contenu de signification de l'œuvre n'est pas fixé au moment de sa création et qu'il est dès lors susceptible de se modifier dans le temps en fonction des multiples interprétations possibles. Cette conception s'articule autour de deux arguments principaux.

En premier lieu, des raisons esthétiques peuvent être apportées en faveur de l'anti-intentionalisme : l'interprétation a pour fonction de favoriser la proposition interprétative ayant le plus haut degré de valeur esthétique. Or, l'interprétation de l'auteur de l'œuvre n'est pas nécessairement la meilleure interprétation. Ainsi, les intentions de l'auteur ne sont pas pertinentes pour le processus interprétatif. Une interprétation est correcte si elle est positive d'un point de vue esthétique. En résumé, si le but de l'interprétation est de maximiser les

[1042] Elle est le produit d'actions humaines, et faite de quelque manière que ce soit : au travers d'une partition, d'une exécution directe, indirecte, etc.
[1043] Donnell-Kotrozo, « The Intentional Fallacy : An Applied Reappraisal », p.362.
[1044] Hornsby, « Agency Causal Explanation ».

bénéfices qu'un public peut tirer de son expérience artistique, alors la conception intentionnaliste est intenable.

En second lieu, un argument général conforte la position anti-intentionnaliste[1045] :

(i) Chaque objet apparaît différemment en fonction de différentes perspectives.
(ii) Un interprète considèrera toujours l'œuvre en fonction d'une perspective différente de celle de l'auteur.
(iii) Donc, la signification attribuée par l'interprète à l'œuvre est nécessairement différente de celle attribuée par l'auteur.

Cette version de l'hypothèse anti-intentionnaliste, telle qu'elle est défendue par le courant herméneutique[1046], repose sur quatre présupposés[1047] :

1. Le présupposé historiciste : à un certain moment spécifique de l'histoire, l'œuvre acquiert une signification en vertu du fait d'avoir un auteur lequel est considéré comme déterminant du point de vue du contenu sémantique.

2. Le présupposé de la mort de l'auteur : il est révolu de s'attacher aux intentions sémantiques de l'auteur de l'œuvre pour interpréter une œuvre.

3. Le présupposé de la fonction de l'auteur : l'auteur ne détermine pas le contenu de signification de l'œuvre.

4. Le présupposé de l'Ecriture (ou de la composition) : le produit achevé qu'est l'œuvre consiste en une explosion de significations qui détruit tout point d'origine.

[1045] Hirsch, *The Aims Of The Interpretation*, p.47.
[1046] L'imputationnalisme est aussi soutenu par Krausz, *Reasons And Rigthness* et Gaut, « Interpreting The Arts : The Patchwork Theory ».
[1047] Lamarque, « The Death Of The Author : An Analytical Autopsy ».

Cette version de l'anti-intentionalisme a pour but principal de libérer les interprétations de restrictions supposées arbitraires : le processus interprétatif est un libre jeu ouvert[1048]. Ainsi, l'interprétation intentionnelle n'est pas exclue logiquement par cette version de l'anti-intentionalisme, mais il est recommandé pour des raisons esthétiques de ne pas prendre en considération les intentions de l'auteur. Il faut encourager les interprétations qui offrent la meilleure expérience esthétique possible. Et lorsque la meilleure interprétation coïncide avec l'interprétation intentionnelle, ce qui fonde la rectitude de cette interprétation est sa richesse esthétique.

Par conséquent, cette version de l'anti-intentionalisme est imputationnaliste : ce que signifie l'œuvre dépend de et est construit par ce qu'en dise ses interprètes. Elle est aussi perspectiviste[1049] en ce qu'elle insiste sur la multiplicité infinie des points de vue que l'on peut adopter pour interpréter une œuvre. Cette idée perspectiviste peut être développée de deux manières différentes : d'un point de vue psychologique, l'œuvre est considérée suivant différentes perspectives subjectives ; d'un point de vue historique, elle est considérée suivant différentes perspectives temporelles, spatiales et culturelles. En ce sens, cette hypothèse conduit soit au relativisme soit au scepticisme. Si ces différentes perspectives sont tenues comme infaillibles et incorrigibles, il faut reconnaître la relativité de l'activité interprétative : toutes les propositions interprétatives sont vraies. Si ces différentes perspectives sont conçues comme partielles et partiales, alors toute interprétation est une mésinterprétation : aucune proposition interprétative n'est correcte.

Cette thèse a l'avantage d'insister sur les prérogatives du critique interprète : ce dernier occupe un rôle créatif ; il n'a aucune obligation envers l'artiste. Ce qui importe c'est de promouvoir une certaine façon de comprendre l'œuvre indépendamment de toute considération autre qu'esthétique. Néanmoins, l'argumentation générale de cette conception présente un certain nombre de difficultés : la définition de ce que l'on entend par satisfaction esthétique, l'affirmation selon laquelle la valeur de l'expérience artistique réside uniquement dans sa valeur esthétique, l'anarchie interprétative, l'admission des remarques interprétatives arbitraires et extravagantes[1050], la séparation de l'œuvre d'avec son contexte de production, la sacralisation de l'interprète – la reconnaissance du rôle actif du critique interprète n'implique

[1048] Alors que le but de la première version de l'anti-intentionnalisme est de sauver l'autonomie de l'œuvre, celui de cette deuxième version est d'affirmer l'autonomie du critique interprète.
[1049] Hirsch, *The Aims Of Interpretation*, p.27.
[1050] Hirsch, « In Defense Of The Author », p.12.

pas "la mort de l'auteur"[1051] –, la dissolution de l'œuvre réduite à une peau de chagrin – ce que l'œuvre signifie c'est ce qu'elle signifie pour un critique individuel –, l'encouragement au scepticisme par rapport à la possibilité d'interprétations objectives[1052], l'absence de principe normatif régulant l'activité interprétative[1053], la voie ouverte au subjectivisme et au relativisme.

4.3.2 Intentionalisme actuel

Voyons si la stratégie intentionnaliste est en mesure d'éviter les écueils de l'anti-intentionalisme. Selon l'hypothèse intentionnaliste, les intentions du compositeur doivent être prises en compte en vue de l'interprétation de l'œuvre musicale, en tant qu'elles sont constitutives de sa signification. De même, la signification linguistique est liée intrinsèquement aux états intentionnels du locuteur[1054]. Une œuvre musicale ne peut être considérée seulement comme une séquence ou structure de caractères dont l'identité est fonction d'un ensemble de règles syntaxiques et sémantiques : elle est l'expression des intentions de son créateur. Ainsi, la propriété esthétique « être humoristique » qui caractérise la chanson de Jeanne Cherhal *La Station*[1055] renvoie à l'intention de faire une composition musicale pleine d'humour, tant du point de vue des paroles que de la musique. La compréhension d'une œuvre musicale repose donc sur des références intentionnelles déterminantes, soit de manière exclusive – intentionalisme radical –, soit de manière cruciale mais non exclusive – intentionalisme modéré. La rectitude des propositions interprétatives dépend de leur degré de conformité aux intentions que l'auteur a réellement eues.

La conception intentionnaliste radicale repose sur la thèse de l'identité : le contenu de signification d'une œuvre musicale est identique aux intentions sémantiques du compositeur. A signifie B si et seulement si le créateur de A a eu l'intention que A signifie B. L'argumentation en faveur de cette conception est développée par Knapp et Michaels : « le projet de fonder la signification sur l'intention s'avère incohérent »[1056]. Il n'y a pas de

[1051] Roland Barthes et Michel Foucault ont proclamé cette mort.
[1052] Hirsch, « In Defense Of The Author », p.14.
[1053] Hirsch, « In Defense Of The Author », p.13.
[1054] Grice, « Meaning ».
[1055] Album *Douze fois par an*.
[1056] Knapp & Michaels, « The Impossibility Of Intentionless Meaning », p.51.

distinction entre la signification voulue par l'artiste et la signification de l'œuvre ; les deux ne forment qu'un seul contenu de signification. Ainsi, l'examen des intentions de l'auteur ne peut constituer un principe méthodologique pour réguler l'activité interprétative : considérer les intentions de l'artiste c'est considérer l'œuvre ; considérer l'œuvre c'est considérer les intentions de l'artiste. Le mouvement de l'indétermination sémantique à la détermination sémantique n'est pas celui d'une potentialité sémantique activée par une intention, mais celui de l'ignorance à la connaissance de l'intention : les intentions de l'artiste ne s'ajoutent pas à un ensemble de possibilités sémantiques[1057]. Par conséquent, une œuvre ne peut avoir une signification conventionnelle indépendante des intentions de l'auteur : les conventions artistiques et culturelles ne délimitent pas un ensemble de significations possibles pour tel trait de l'œuvre.

La prise en compte des intentions de l'artiste constitue donc une nécessité logique : interpréter une œuvre musicale ayant un contenu de signification c'est considérer les intentions du compositeur de cette œuvre. Il n'y a pas un moment d'interprétation premier par rapport à l'explication intentionnelle ; toute interprétation est intentionnelle.

Ce raisonnement est-il convainquant ? Vraisemblablement, non. Il est possible tout d'abord, de contester l'argument suivant lequel il n'y a pas de signification conventionnelle indépendamment d'intentions : s'il est vrai qu'il n'y a pas de signification sans intention en général, il peut y avoir des interprétations indépendantes des intentions spécifiques de l'auteur[1058]. On peut lui objecter d'autre part, la possibilité d'intentions non réalisées : Julien Clerc a eu l'intention de critiquer l'inégalité entre hommes et femmes dans sa chanson *Femmes, je vous aime*, et pourtant aucun auditeur compétent n'entend cette œuvre comme une œuvre engagée socialement. Il y a donc plus dans le contenu de signification que les intentions de l'artiste. Les conventions qui encadrent le contenu de signification doivent notamment être prises en compte en tant qu'elles jouent un rôle déterminant quant aux propriétés sémantiques de l'œuvre[1059] : de même que je ne peux pas dire "bububu" pour signifier « S'il ne pleut pas, j'irai me promener », de même telle œuvre musicale ne peut pas avoir la propriété esthétique d'être critique alors que rien dans l'œuvre ne peut être entendu

[1057] Knapp & Michaels, « The Impossibility Of Intentionless Meaning », p.53.
[1058] Iseminger, « An Intentional Demonstration? », p.88.
[1059] S.Davies, « The Æsthetic Relevance Of Author's And Painter's Intentions ».

comme un élément critique. Quand un auteur produit une œuvre musicale, celle-ci ne peut pas signifier n'importe quoi, ni tout ce que voudrait l'artiste.

Il est toutefois possible, comme l'indique Iseminger[1060], de soutenir l'intentionnalisme sans affirmer la thèse de l'identité : la reconnaissance de l'importance des intentions réelles de l'auteur pour l'interprétation n'implique nullement l'affirmation selon laquelle la proposition interprétative ne doit tenir compte que de ces intentions. Dès lors, même si l'on accepte l'idée selon laquelle les intentions de l'artiste sont cruciales pour la détermination du contenu de signification de l'œuvre, il n'est pas nécessaire d'admettre l'analyse exclusive du contenu de signification en termes de ces intentions.

On peut construire les étapes principales de l'argumentation intentionnaliste modérée, développée par Iseminger et Hirsch de la manière suivante :

I.

(i) Telle œuvre musicale[1061] peut être interprétée d'une manière contradictoire.

(ii) Une seule de ces deux interprétations est vraie à propos de l'œuvre.

(iii) L'interprétation correcte de cette œuvre est celle qui correspond à ce qu'a voulu l'auteur.

(iv) Donc, des deux interprétations contradictoires, l'interprétation correcte est celle qui correspond à ce qu'a voulu l'auteur[1062].

H.

(i) La condition de possibilité de l'interprétation est la reproductibilité de la signification de l'œuvre.

(ii) La condition de possibilité de la reproductibilité est le caractère déterminé de la signification.

(iii) Or, le caractère déterminé de la signification a pour condition de possibilité une volonté déterminante.

(iv) Donc, l'interprétation d'une œuvre implique la considération de cette volonté déterminante[1063].

[1060] Iseminger, « Actual Intentionalism Versus Hypothetical Intentionalism ».
[1061] Iseminger s'intéresse directement à la signification des œuvres littéraires, mais son argumentation peut être élargie à l'ensemble des œuvres d'art.
[1062] Iseminger, « An Intentional Demonstration? », p.76.
[1063] Hirsch, *Validity In Interpretation*, p.14-15.

Ces deux argumentations n'ont pas un point de départ identique : pour Iseminger, le point de départ est une conception ontologique – l'œuvre n'est pas identique à sa matière constituante ; pour Hirsch, le point de départ est une théorie de la signification – la signification d'une œuvre est déterminée par les intentions de l'auteur. Elles aboutissent pourtant à la même conclusion : une interprétation est correcte si elle prend en considération les intentions de l'auteur. Et elles reposent toutes deux sur plusieurs présupposés communs:

A. Deux présupposés ontologiques :
1'. L'œuvre n'est pas identique à sa matière constituante[1064] (telle pièce de musique à sa structure sonore, telle œuvre littéraire à son texte, telle chorégraphie à sa séquence gestuelle).
1''. Ce qui détermine le contenu de signification de l'œuvre est la volonté de l'auteur.

B. Un présupposé logique : les propositions interprétatives respectent le principe de non-contradiction suivant lequel deux énoncés contradictoires ne peuvent être tous les deux vrais. En ce sens minimal, une œuvre a un contenu de signification déterminé : elle a au moins ou au plus une des deux propriétés sémantiques contradictoires[1065]. Ce présupposé n'implique pas le monisme interprétatif.

C. Un présupposé sémantique : les conventions sont insuffisantes pour la détermination sémantique. En effet, plusieurs conventions possibles peuvent s'appliquer à propos d'un même objet : la synonymie (entendue de manière large comme multiplicité de sens possible du point de vue conventionnel d'un même objet) est possible[1066]. Ce présupposé sémantique prend appui sur l'idée de force illocutionnaire : la même séquence de mots peut avoir une

[1064] Iseminger, « An Intentional Demonstration? », p.81.
[1065] Iseminger, « An Intentional Demonstration? », p.83.
[1066] Hirsch, *The Aims Of Interpretation*, p.10.

> signification différente en fonction d'une force illocutionnaire différente[1067].

Pour éviter l'anarchie interprétative, il est nécessaire de reconnaître le rôle déterminant des intentions sémantiques de l'auteur. La signification d'une œuvre reste indéterminée sans une action intentionnelle : la détermination sémantique requiert un ou plusieurs actes de volonté de la part de l'artiste [1068]. Autrement dit, la détermination implique l'intentionalisme[1069]. Le concept d'intention de l'auteur a en effet une utilité générale pour rendre compte de la détermination relative du contenu de signification de l'œuvre, par rapport à l'indétermination relative de son corps constitutif[1070] : avoir l'intention de faire une sonate ou un menuet, de correspondre aux règles classiques ou au contraire de les transgresser, d'exprimer la noblesse de l'émotion qu'est l'amour ou bien d'en montrer son excessivité, etc., ce sont des intentions qui déterminent la signification de telle œuvre particulière. Le caractère déterminé du contenu de signification de l'œuvre ne signifie pas que ce contenu est univoque ou précis : il peut être complexe, ambigu et équivoque. Une œuvre est déterminée si cette entité reste la même d'un moment à l'autre : son contenu de signification ne se modifie pas avec le temps.

Si l'activité interprétative doit prendre en compte les intentions de l'auteur de l'œuvre, il n'en reste pas moins que celles-ci ne constituent pas l'unique principe normatif de cette activité : les conventions appartenant au contexte de réalisation de l'œuvre restreignent elles aussi les possibilités interprétatives, bien qu'elles ne déterminent pas le contenu de signification de l'œuvre[1071] – la détermination résultant d'un choix. Il serait erroné de nier toute relation entre les conventions applicables à l'objet considéré et la signification de ce dernier [1072]. Ainsi, une proposition interprétative de l'œuvre est correcte si celle-ci est compatible avec les conventions et les intentions réelles de l'artiste. Si ces intentions réelles s'avèrent incompatibles avec ces conventions, la distinction entre ce que l'œuvre signifie et ce que l'artiste a voulu dire est rétablie. Il est en tous cas de la responsabilité de l'interprète de prendre en compte les intentions de l'artiste. Le respect des intentions sémantiques de l'artiste

[1067] Hirsch, *The Aims Of Interpretation*, p.25-26.
[1068] Hirsch, *Validity In Interpretation*, p.16.
[1069] Ce que conteste Beardsley : la détermination de l'œuvre n'a pas les conséquences intentionnalistes affirmées par Hirsch.
[1070] La distinction établie ici entre œuvre et corps recouvre celle entre œuvre et texte, œuvre et structure, œuvre et séquence de gestes, etc.
[1071] Hirsch, *Validity In Interpretatio* , p.16.
[1072] Hirsch, *The Aims Of Interpretation*, p.25.

constitue un impératif moral[1073] : l'interprète doit essayer de reconstruire la signification auctoriale et il peut en principe y arriver.

Cependant, la thèse intentionnaliste repose sur des présuppositions soumises à discussion. En effet, elle réduit la signification de l'œuvre à ce qu'en a voulu son auteur. De même que la théorie de l'expression comme excitation confond ce que l'œuvre exprime et les émotions de l'artiste, de même la théorie de l'intentionalisme actuel assimile finalement le contenu de signification de l'œuvre et les intentions sémantiques de l'artiste.

La thèse intentionnaliste rencontre de plus certaines difficultés déjà mises en évidence pour l'anti-intentionalisme. D'une part, telle qu'elle est défendue par Hirsch notamment, elle est soumise à la même critique que l'anti-intentionalisme eu égard à la conception des intentions comme états mentaux privés. D'autre part, l'intentonalisme tout comme l'anti-intentionalisme sous sa version herméneutique supposent l'autorité incorrigible d'une subjectivité (comprise au sens d'états mentaux intérieurs, privés), celle de l'auteur ou celle du critique[1074].

La stratégie intentionnaliste se heurte à un autreproblème, celui de réduire considérablement et indûment les interprétations possibles d'une œuvre[1075] : une œuvre peut avoir certaines propriétés même si l'artiste n'a pas pu le vouloir. Par exemple, même si tel compositeur ne connaissait pas tel artiste de son époque, il aurait pu le connaître ; la référence à cet artiste et à ses œuvres peut s'avérer pertinente en ce qu'elle est comprise dans le contexte de production ; ce dernier ne se réduit pas aux éléments biographiques de l'artiste[1076].

Une dernière critique est possible : la référence aux intentions pour rendre compte du contenu de signification de l'œuvre considérée n'implique pas nécessairement la référence aux intentions réelles. Il est possible de renvoyer à des intentions hypothétiques afin de se déprendre des inconvénients de l'intentionalisme actuel sous sa forme radicale ou modérée. A

[1073] « Je concède que l'intention auctoriale ne soit pas la seule norme possible pour l'interprétation, bien que ce soit la seule norme pratique pour une discipline cognitive de l'interprétation. Le choix d'une norme interprétative (…) appartient au domaine de l'éthique plutôt qu'au domaine ontologique [nature de l'œuvre] », Hirsch, *The Aims Of Interpretation*, p.7.
[1074] Nathan, « Irony, Metaphor And The Problem Of Intention », p.199.
[1075] Gaut, « Interpreting The Arts : The Patchwork Theory ».
[1076] Mele & Livingston, « Intentions And Interpretations ».

cela, Iseminger répond que l'intentionalisme hypothétique ne remplit pas sa fonction : à supposer que l'expérience artistique a pour intérêt principal la conversation entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur, il est nécessaire de se référer aux intentions réelles de l'auteur ; les intentions hypothétiques ne suffisent pas[1077]. Toutefois, le présupposé selon lequel toute conversation recouvre l'intérêt de déterminer les intentions réelles du locuteur peut être critiquée. En outre, on peut se demander si l'analyse du processus interprétatif et par là de la signification de ce qui est interprété ne gagnerait pas à être comparé plutôt à l'interprétation de l'action en général : les activités linguistiques sont un type d'action parmi d'autres, pourvues de sens, finalisées.

4.3.3 L'intentionalisme hypothétique

Quelles leçons pouvons-nous tirer des remarques précédentes en ce qui concerne le problème du rapport entre interprétation et intention ? Tout d'abord, le rejet de la thèse anti-intentionnaliste sous ces deux formes, celle initiée par Beardsley et cella développée par le courant herméneutique, n'implique pas l'affirmation de l'hypothèse intentionnaliste selon laquelle la signification de l'œuvre est soit identique soit dépendante des intentions réelles du compositeur. En effet, quatre types de signification peuvent être distingués[1078] :

1. la signification de la structure musicale, suivant des conventions générales,
2. la signification voulue par le compositeur,
3. la signification de l'œuvre musicale,
4. la signification établie par le critique interprète.

Ces quatre types de signification renvoient, dans le domaine du langage à :

1'. la signification de la séquence de mots (signification du dictionnaire), considérée de manière abstraite, en vertu des règles sémantiques et syntaxiques,

[1077] Iseminger, « An Intentional Demonstration? », p.324.
[1078] Levinson, « Intention And Interpretation : A Last Look », p.223.

> 2'. la signification voulue par le locuteur qu'il essaye de véhiculer,
> 3'. la signification de l'énonciation, c'est-à-dire d'un véhicule verbal situé dans un contexte de discours particulier,
> 4'. la signification établie par l'interprète et attribuée de manière ludique, en prenant en compte seulement les contraintes de plausibilité, d'intelligibilité et d'intérêt.

La signification musicale n'est pas identique à la signification conventionnelle (1) car il importe que la signification musicale soit le produit d'un agent intentionnel. La signification musicale et la signification voulue par l'auteur historique (2) ne sont pas équivalentes car cela met en cause l'autonomie de l'œuvre musicale. Enfin, la signification musicale ne coïncide pas avec la signification ludique, concevable (4), en ce que cette dernière est beaucoup plus large et libérale que la première. Par conséquent, de même que la signification d'un discours est fonction de la signification de la séquence de mots utilisée et du contexte de la locution lequel inclut les intentions du locuteur, la signification d'une œuvre musicale est déterminée par le contexte de production de telle structure musicale (ce contexte de production comprend les intentions du compositeur[1079]) : une œuvre musicale est un particulier dont l'identité dépend en partie de son contexte de production. Il faut donc distinguer entre ce qu'une œuvre musicale signifie et ce qu'elle pourrait signifier indépendamment de son contexte de production, et parallèlement entre ce qu'une locution particulière signifie et ce qu'elle pourrait signifier indépendamment du contexte d'énonciation. Prenons l'exemple suivant :

> Contexte1 : Quelqu'un me demande une allumette. Cette personne a une cigarette à la bouche. Je n'ai pas d'allumette, mais je possède un briquet. Je lui tends mon briquet avec le présupposé que cette personne a l'intention d'allumer sa cigarette.
>
> Contexte 2 : Quelqu'un me demande une allumette. Cette personne est en train de construire une tour à l'aide d'allumettes. Je n'ai pas d'allumette, mais je possède un briquet. Je ne lui tends pas mon briquet car je suppose que ce dont elle a besoin c'est uniquement une allumette.

[1079] Tolhurst, « On What A Text Is And How It Means » ; Tolhurst & Wheeler III, « On Textual Individuation ».

La différence de contexte introduit une différence de signification pour la même phrase « Pourrais-je avoir une allumette ? ». Il en est de même pour deux œuvres musicales possédant la même structure sonore : une différence contextuelle implique une différence au niveau des propriétés sémantiques de l'œuvre. L'analogie entre la compréhension d'une œuvre musicale et la compréhension du discours ordinaire constitue en elle-même un argument en faveur de l'intentionalisme. Comme l'indique Carroll[1080], le but, dans les deux cas, est de comprendre les intentions soit du compositeur, soit du locuteur : les continuités entre l'art et la vie sont une raison de prendre en considération les intentions de l'auteur. De là, il ne s'ensuit pas que la signification d'une œuvre ou d'un discours soit identique à ces intentions. Il faut distinguer trois questions :

A. Les intentions de l'artiste sont-elles pertinentes pour l'interprétation de l'œuvre ?
B. Le contenu de signification de l'œuvre est-il identique aux intentions du compositeur ?
C. De quel type sont les intentions auxquelles on réfère dans une interprétation ?

On ne peut pas séparer un artefact de son origine, son auteur. C'est un des acquis de la thèse intentionnaliste[1081] : la reconnaissance de l'artefactualité comme propriété essentielle d'une œuvre d'art en général, et d'une œuvre musicale en particulier, est intrinsèquement liée à l'affirmation du rôle crucial des intentions en vue de l'interprétation d'une œuvre musicale. Le fait qu'une œuvre musicale soit un type d'artefact, une production intentionnelle, en vue d'un certain but ou encore d'origine humaine, confère des limites à l'interprétation musicale : une interprétation correcte prend en compte les intentions de son producteur. Plus que l'analogie entre la signification d'une œuvre musicale et la signification d'un discours, c'est donc la considération des œuvres musicales comme résultat d'actions intentionnelles qui fonde l'intentionalisme.

Il semble dès lors judicieux de mettre en parallèle le processus interprétatif d'une action humaine et celui d'une œuvre musicale[1082] : l'interprétation d'une œuvre et celle de l'action sont deux projets structurellement similaires. Comment interprétons-nous l'action d'un être humain ? Quels sont les concepts mis en œuvre dans sa description ? Quels

[1080] Carroll, « The Intentional Fallacy : Defending Myself » & « Art, Intention And Conversation », p.98.
[1081] Feagin, « On Defining And Interpreting Art Intentionalistically ».
[1082] Lyas, « Wittgensteinian Intentions », p.141 ; Currie, *Image And Mind*.

principes guident cette interprétation ? Les intentions de l'agent jouent-elles un rôle pour l'interprétation de l'action ? Si oui, en quel sens ? La question posée n'est pas celle des connaissances effectives que nous mettons en jeu lorsque nous interprétons une action, mais celle normative de savoir ce que nous devrions connaître pour l'interpréter correctement. Selon la théorie structurale de l'action[1083], ce qui fait que certains gestes sont nos actions, ce n'est pas un évènement mental causant un évènement physique, mais la possession d'une structure intentionnelle. Une action dépend de celui qui l'accomplit. Elle doit être décrite en référence à des intentions, selon le schéma logique d'une inférence des moyens en vue d'un but à atteindre.

Considérons par exemple, l'interprétation de l'action particulière de Joëlle, fatiguée d'avoir tant marché et qui s'assoit : cette action ne peut être décrite comme telle que si nous attribuons à l'agent certains états mentaux tels que l'intention de s'asseoir, la sensation d'être fatiguée, la croyance qu'elle pourra se reposer si elle s'assoit. Supposons maintenant qu'il faille interpréter *Les Variations Goldberg*, œuvre musicale qui est le résultat d'une action intentionnelle large. L'interprétation de cette œuvre consiste en l'explication de son caractère intentionnel tout en prenant en compte le contexte même de production de l'œuvre. Il s'agit de décrire l'œuvre en faisant appel aux raisons de l'agent (intention, croyance, désir, crainte, etc.) : certaines propriétés de l'œuvre sont des propriétés relationnelles impliquant une référence intentionnelle. De la même manière que l'interprétation de l'action suppose la formulation d'hypothèses sur les intentions de l'agent, l'interprétation musicale suppose une construction des raisons intentionnelles de l'œuvre. On ne peut donc comprendre une œuvre musicale qu'en reconstituant une inférence laquelle met en évidence les liens conceptuels entre telles dispositions mentales et le résultat de l'action.

Mais en quel sens les intentions sont-elles pertinentes pour l'interprétation musicale ? La spécificité de la thèse dite *intentionnaliste hypothétique* réside en la distinction opérée entre intentions réelles de l'auteur historique et intentions hypothétiques de l'auteur postulé. L'explication intentionnelle de l'œuvre ne consiste pas en la description de ce que l'artiste a eu l'intention de faire, de signifier, d'exprimer. La signification d'une œuvre musicale particulière est une hypothèse construite. Cette construction hypothétique requiert certaines

[1083] Voir l'argumentation en faveur de cette conception dans le chapitre 1 de la seconde partie.

capacités ainsi que certaines connaissances à propos du contexte de production et de réception.

L'auditeur compétent et informé (situation épistémique optimale) doit d'abord analyser ce que l'œuvre signifie en prenant en compte son contexte de production (période, style, catégorie de l'œuvre, artiste, œuvres de l'artiste, œuvres de ses contemporains, milieu social, culturel, politique, etc). Il attribue ensuite cette signification-de-l'œuvre à l'artiste postulé en tant que c'est ce qu'il aurait pu vouloir, avoir l'intention de (c'est possible historiquement). L'auteur postulé, hypothétique est un auteur qui peut être tenu responsable de toute son œuvre, qui est conscient de l'ensemble du contexte de production, des conventions, qui opère à chaque fois de manière intentionnelle. Ainsi, seule l'œuvre musicale est le critère pour l'attribution intentionnelle.

Si le contenu-sémantique-de-l'œuvre historiquement possible coïncide avec ce qu'a réellement voulu l'artiste historique, alors une communication réelle est établie entre l'artiste et l'auditeur. Sinon, cette communication est hypothétique[1084]. De là, il s'ensuit la distinction logique entre la signification de l'œuvre musicale et celle voulue par l'auteur réel ainsi que leur connexion conceptuelle.

La thèse défendue ici est une combinaison de deux conceptions : selon la première, l'explication intentionnelle consiste à attribuer des intentions hypothétiques à l'artiste historique ; la seconde option choisit quant à elle de parler de l'auteur hypothétique. Il est préférable de considérer que les intentions hypothétiques sont celles de l'auteur postulé. Cela résout d'une part le problème de la possibilité d'œuvre significative sans agent intentionnel réel, ou celle d'œuvre anonyme ayant un contenu de signification déterminable sans connaissance préalable de son auteur : les connaissances contextuelles nécessaires pour être dans une situation épistémique optimale, varient suivant le type d'œuvre considérée. Ainsi, les chants populaires africains comme *Sangala moussa* n'implique pas pour être compris des informations biographiques sur l'auteur historique. Cela évite d'autre part la confusion entre la cause efficiente et la cause finale – conserver l'idée d'auteur historique réel, c'est admettre un résidu de l'intentionalisme actuel. Toutefois, dans les deux cas (attribution d'intentions hypothétiques soit à l'auteur réel soit à un auteur postulé), une interprétation est correcte si

[1084] Trivedi, « Artist-Audience Cmmunication : Tolstoy Reclaimed ».

elle est la meilleure explication des raisons de l'œuvre telle qu'elle est, dans son contexte de réalisation.

Une proposition interprétative correcte est donc celle qui prend en compte la signification conventionnelle et les intentions postulées qu'un spectateur idéal attribue rationnellement à l'artiste postulé. De cette distinction entre intentions réelles et intentions hypothétiques découle une autre distinction entre décrire et attribuer des intentions[1085] : la signification d'une œuvre n'est pas un objet séparé, mais plutôt le corrélat de la compréhension. L'interprétation musicale – qui est une forme de compréhension – ne consiste pas à capturer, et décrire le sens donné de l'œuvre, mais à donner sens à l'œuvre laquelle est liée intrinsèquement à son contexte de production. L'interprétation constitue une entreprise donatrice d'intelligibilité.

Ainsi, ce qui importe pour la compréhension d'une œuvre c'est le processus d'attribution de signification et d'intentions de signification – Qu'est-ce que cette œuvre particulière signifie ? –, et non le processus de description d'intentions réelles du créateur de l'œuvre – Quelle est la signification voulue par l'artiste à propos de cette œuvre ? Selon la conception intentionnaliste hypothétique, l'interprétation requiert, de la part du spectateur compétent, qu'il considère l'œuvre musicale comme le résultat d'intentions spécifiques, lesquelles seront attribuées à un auteur inféré : l'interprétation musicale revient à la formulation d'hypothèses sur les intentions de cet auteur postulé, le contenu de ces intentions étant le contenu de l'œuvre.

Le domaine des interprétations correctes est donc suffisamment large pour comprendre certaines exclues par l'intentionalisme actuel : une proposition interprétative faisant référence à un élément pertinent du contexte de production non connu de l'artiste est valide. Par contre, l'intentionalisme hypothétique évite l'anarchie interprétative qui résulte de l'anti-intentionalisme défendu par le courant herméneutique : les interprétations anachroniques par exemple, peuvent nous dire quelque chose de notre situation contemporaine, mais ne disent rien à propos de l'œuvre en elle-même ; elles sont intrinsèquement infidèles car émergent d'un contexte impossible par rapport au contexte de production. L'exclusion des interprétations anachroniques repose sur l'idée selon laquelle le contenu de signification de

[1085] Roskill, « On The Intention And Meaning Of Works Of Art ».

l'œuvre reste le même depuis sa création. Ce présupposé est contesté par l'imputationnalisme suivant lequel les interprétations, constitutives du contenu de l'œuvre, font évoluer sa signification : le contenu de signification de l'œuvre est lié à l'histoire de sa réception. Cependant, accepter l'imputationnalisme revient à dissoudre l'objet à interpréter.

À l'inverse, l'hypothèse non-imputationnaliste empêche cette dissolution. Le contenu de signification d'une œuvre est lié à l'histoire de sa production : « ce ne sont pas les œuvres d'art qui changent avec le temps, mais nous (…). Ce n'est pas leur contenu qui change avec le temps mais seulement notre accès à la plénitude de ce contenu (…). On ne doit pas confondre ce qui est latent et inobservé avec ce qui est nouvellement acquis et surajouté ; l'histoire ultérieure peut révéler ce que l'art était auparavant, mais elle ne peut en enrichir progressivement le contenu »[1086]. Le sens de l'œuvre se distingue donc de ses résonances extérieures lesquelles sont des associations possibles mais non justifiées historiquement. Le contenu d'une œuvre dépend du contexte artistique historique spécifique dans lequel elle est créée, et de ses propriétés perceptibles ; les développements culturels et historiques ultérieurs ne peuvent modifier les attributs de l'œuvre.

Dès lors, une interprétation peut prétendre à la rectitude si elle propose une perspective justifiée eu égard à l'œuvre historiquement située, cette perspective pouvant être non accessible à l'auteur historique. Mais qu'en est-il des interprétations qui attribuent à l'œuvre considérée certains traits (par exemple, l'influence, la préfiguration, etc.) en fonction du contexte artistique donné du critique et non en fonction du contexte de réalisation de l'œuvre ? Ces remarques interprétatives dites « secondaires »[1087] ne rendent pas compte directement des propriétés esthétiques de l'œuvre, mais permettent de les discerner[1088]. La reconnaissance du rôle crucial des intentions pour l'interprétation d'une œuvre musicale n'implique pas la thèse de l'identité entre le contenu de signification et les intentions hypothétiques attribuées – ces intentions ne constituent pas le critère unique pour décider entre plusieurs interprétations contradictoires –, ni l'intentionalisme actuel – les intentions réelles de l'auteur ne sont pas décisives pour l'interprétation. Même si l'intentionnalité de l'œuvre importe, une interprétation ne peut être avancée seulement à partir d'une explication intentionnelle. Le contexte de production duquel dépend au moins en partie l'existence et

[1086] Levinson, « Les œuvres d'art et le futur », p.116.
[1087] Martel, « L'interprétationnisme pluraliste et la nature de l'œuvre littéraire », p.107.
[1088] Levinson, « Les œuvres d'art et le futur ».

l'identité de l'œuvre musicale considérée inclut non seulement les intentions hypothétiques, mais aussi les conventions, le contexte historique et musical, etc. Ainsi, l'intentionalisme hypothétique « affirme que la signification d'une œuvre est déterminée par les intentions qu'un public peut raisonnablement attribuer à l'auteur, étant donné les caractéristiques observables de l'œuvre, le contexte dans lequel celle-ci a été produite, etc. »[1089].

La conception intentionaliste hypothétique est une conception *intentionaliste* de l'interprétation puisqu'elle soutient que l'interprétation musicale requiert d'identifier les intentions de l'auteur. C'est également une conception *inférentielle* de l'interprétation car il s'agit d'inférer à partir de l'œuvre ces intentions. C'est une conception *constructionniste* de l'interprétation puisque l'inférence de ces intentions se fait par le biais d'une construction hypothétique. Enfin, l'interprétation musicale est conçue comme *contextuelle*, étant donné qu'elle doit prendre en compte le contexte de réalisation de l'œuvre : le contenu de signification de l'œuvre musicale est la "signification conventionnelle contextualisée"[1090] – le contexte comprend les intentions hypothétiques de l'auteur postulé.

Les avantages de la conception intentionaliste hypothétique sont nombreux. Cette thèse respecte notamment les croyances ordinaires à propos de ce qu'est le contenu de signification de l'œuvre et le processus interprétatif qui l'accompagne. En effet, elle accorde un rôle important au créateur autant qu'au spectateur interprète, et équilibre par là, les contributions respectives de l'auteur et du critique au sein du processus de signification : l'existence et l'identité d'une œuvre musicale dépendent à la fois des conditions de production et de réception de l'œuvre. Une œuvre musicale est un objet public. L'auditeur est donc tout autant qualifié pour interpréter l'œuvre que son compositeur.

De plus, le contexte de production joue un rôle décisif pour l'activité interprétative : l'œuvre musicale n'a de sens que si elle est rapportée à son contexte. L'intentionalisme hypothétique préserve aussi la distinction intuitive entre ce que signifie l'œuvre et ce que le compositeur tente, essaye d'exprimer. Par ailleurs, la stratégie intentionaliste hypothétique a l'avantage de reconnaître la faillibilité des remarques interprétatives et leur révision possible. Elle conserve enfin l'idée selon laquelle l'œuvre musicale, distincte de son auteur, constitue le

[1089] Montminy, « Introduction : Interprétation et interprétationnismes », p.8.
[1090] Cette expression est tirée de D.Davies dans « Intentions et signification de l'énonciation » (p.87), mais est comprise de manière plus large en ce qu'elle inclut les références intentionnelles.

point de focalisation de l'interprétation. Ainsi, l'hypothèse intentionnaliste hypothétique insiste davantage sur l'intentionnalité de l'œuvre musicale – à laquelle renvoie l'attribution des intentions hypothétiques – que sur les intentions proprement dite du compositeur réel[1091]. L'interprétation musicale ne doit pas consister en une description causale de l'œuvre, mais en une explication intentionnelle qui donne sens à l'œuvre : elle ne recherche pas la cause efficiente de l'œuvre mais sa cause finale, l'interprétation la plus probable mais la plus explicative[1092].

Pour conclure, toute interprétation musicale doit se focaliser sur l'œuvre musicale, son identité, ses propriétés. Cela implique la nécessité et la pertinence de l'explication intentionnelle, étant donné que l'identité d'une œuvre musicale ne peut être réduite à ses propriétés intrinsèques mais comprend notamment des propriétés relationnelles, intentionnelles, contextuelles[1093]. La racine du problème du rapport entre intentions et interprétation vient de la question de la nature et de l'identité d'une œuvre d'art en général, et des œuvres musicales en particulier : si l'œuvre musicale est réduite à ses propriétés intrinsèques et visibles comme le suppose l'hypothèse dite de "l'empirisme esthétique", alors le processus interprétatif doit éviter toute explication intentionnelle. Par contre, si l'on accepte l'idée selon laquelle les œuvres musicales sont le produit d'agents rationnels agissant dans un contexte historique spécifique, alors les références intentionnelles deviennent décisives. Dressons unrésumé des propositions de solutions au problème du rapport entre interprétation et intention, avant de proposer au chapitre suivant une analyse de la *Ballade n°1* de Chopin.

[1091] Sur la distinction entre intention de l'auteur et intentionnalité de l'œuvre, voir S.Davies, « The Æsthetic Relevance Of Author's And Painter's Intentions », p.66.
[1092] Nathan, « Irony, Metaphor And The Problem Of Intention », p.197.
[1093] Lyas, « Anything Goes : The Intentional Fallacy Revisited ».

Tableau n°11 : Interprétation, signification et intention.

<table>
<tr><th colspan="4">Quelle relation établir entre la signification de l'œuvre et les intentions de l'auteur ?</th></tr>
<tr><td rowspan="4">Intentionalisme</td><td rowspan="2">Actuel</td><td>Radical
(Knapp, Michaels)</td><td>La signification de l'œuvre est identique à la signification voulue par l'auteur.</td></tr>
<tr><td>Modéré
(Hirsch, Iseminger)</td><td>La signification de l'œuvre est déterminée en partie par les intentions réelles de l'auteur</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Hypothétique</td><td>Radical
(Nathan)</td><td>La signification de l'œuvre dépend en partie des intentions hypothétiques attribuées à l'auteur postulé</td></tr>
<tr><td>Modéré
(Levinson, Trivedi)</td><td>La signification de l'œuvre dépend en partie des intentions hypothétiques attribuées à l'auteur historique.</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">Interprétatif
(D.Davies)</td><td>La signification de l'œuvre dépend en partie d'intentions non attribuées.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Anti-intentionalisme</td><td colspan="2">Conventionnaliste
(Beardsley, Wimsatt)</td><td>La signification de l'œuvre ne dépend pas des intentions, mais des conventions applicables à l'œuvre.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Inputationnaliste</td><td>La signification de l'œuvre ne dépend pas des intentions de l'auteur, mais des interprétations faites par les récepteurs.</td></tr>
</table>

5. Essai de compréhension des propriétés expressives de la *Ballade en sol mineur* de Chopin (1830)

S'arrêter sur la *Ballade en sol mineur*, c'est avec Chopin, savourer la finesse et la complexité des émotions exprimées dans cette œuvre. C'est aussi une invitation au questionnement par les problématiques qui ont été abordées au fil de cette réfexion :

- L'œuvre et son organisation interne : le rôle structurant des composantes musicales.
- L'œuvre et son contexte : la place de l'œuvre dans l'histoire, son environnement artistique, cluturel, social et politique.
- L'œuvre et son interprétation : les conventions, les intentions, les significations.

Loin de prétendre proposer une interprétation systématique et définitive de cette œuvre, cet essai a pour fonction principale d'illustrer les propositions avancées tout au long de cette recherche[1094]. De ce fait, le concept directeur qui guide cette analyse interprétative est l'expression des émotions : quelles sont les propriétés expressives de cette œuvre musicale ? Quelle relation peut-on établir entre ces propriétés expressives et les propriétés formelles de l'œuvre ? Quelle interprétation, du point de vue du contenu émotionnel semble satisfaisante ?

Après un premier temps consacré à une présentation générale de la ballade, nous l'examinerons selon un processus graduel : la forme, la thématique, le rythme et enfin les propriétés expressives émotionnelles.

[1094] Pour la partition, voir annexe n°10.

5.1 Le contexte de production de l'œuvre : le contexte musico-historique

Rappelons qu'une œuvre musicale n'est pas réductible à une simple structure sonore : elle est intrinsèquement liée à son contexte de production, dont son identité dépend.

5.1.1 Le contexte musico-historique général

Le contexte musico-historique général d'une œuvre musicale comprend l'ensemble de l'histoire politique, sociale, culturelle antécédente à t, l'ensemble du développement musical et les influences dominantes jusqu'à t. Il ne s'agit ici en aucun cas de donner une présentation détaillée et exhaustive de ce contexte, mais seulement de rappeler brièvement le "tissu environnant" de cette œuvre.

La période qui va de 1580 à 1750 forme l'âge baroque par analogie à l'évolution des arts plastiques (arts du mouvement, de l'illusion et de l'exubérance). Alors que les guerres de religion qui ont bouleversé l'Europe s'atténuent (l'Edit de Nantes promulgué en France par Henri IV, le concile de Trente réuni à Rome par le pape Paul III), la science moderne apparaît : Kepler et Galilée systématisent les découvertes de Copernic, le langage mathématique s'impose avec Descartes et Pascal. Le rationalisme qui caractérise la conception du monde à l'âge baroque, est présent dans la musique : dans la symbolique des nombres, l'harmonie fonctionnelle, les structures formelles, la tradition contrapuntique, le rythme de la basse continue.

Le mouvement baroque introduit donc plusieurs caractéristiques nouvelles par rapport à la musique de la Renaissance. Après une longue tradition de polyphonie, la monodie devient un principe musical directeur : ce chant à une voix ou ligne mélodique est soutenu par une basse continue. « La remise en question de la polyphonie au profit de la monodie accompagnée entraîne le développement de l'écoute harmonique, le discours musical n'étant plus senti comme un enchevêtrement de lignes mélodiques, mais comme un enchaînement

d'accords verticaux qui libérait tout en lui assurant un soutien harmonique, la voix supérieure destinée à porter le chant »[1095]. L'harmonie est donc substituée au contrepoint[1096]. La basse continue, caractéristique stylistique de la musique baroque, est le fondement de l'harmonie : « cette basse continue, dite basse chiffrée, laisse à l'interprète la liberté de la répartition des notes de l'accord dans l'espace sonore comme dans le temps, ainsi que la liberté des transitions entre les accords »[1097].

D'autre part, à l'âge baroque commence les débuts de l'opéra – art qui mêle à la fois le théâtre, le drame, le chant, les danses, les décors et les machineries – à Florence aux alentours de 1600, ainsi que l'amour du bel canto – l'art des chanteurs – qui se développe à Venise, à Rome, à Naples dans les œuvres de Monteverdi. Enfin, la musique instrumentale pure, issue de la musique vocale et de la danse, offre une synthèse entre « une attention portée à l'écriture musicale, une sensibilité au timbre de l'instrument, et le goût baroque pour le contraste et la pensée rhétorique »[1098]. L'œuvre de J-S. Bach en est un exemple : lieu de toutes les musiques possibles, elle allie la richesse formelle et la puissance expressive de la mélodie.

La mort de Louis XIV en 1715 marque la fin d'un règne et d'une époque. S'ouvre l'âge classique dominé en Europe par le rayonnement culturel de la France. D'ailleurs, la langue française est considérée comme langue culturelle universelle. Les encyclopédistes, les écrivains comme Beaumarchais, répandent des idées nouvelles : l'idée de progrès fait son apparition. En musique, le style classique qui apparaît dès 1730, recherche, en réaction contre les conceptions dominantes de l'esthétique baroque (emphase, variations et ornements, artifice), la simplicité, la clarté et le naturel. Ce style dont l'apogée se situe en 1780, trouve sa plus belle expression dans l'œuvre des trois grands maîtres viennois : Haydn, Mozart, Beethoven.

De nouveaux éléments sont introduits : la primauté de la mélodie[1099], l'émergence d'un nouveau langage musical fondé sur l'harmonie tonale, la disparition de la basse continue. L'harmonie à l'âge classique, repose sur les deux degrés fondamentaux : la tonique

[1095] E.Brisson, *La Musique*, p.80-81.
[1096] Le contrepoint consiste à superposer plusieurs voix développées horizontalement.
[1097] E.Brisson, *La Musique*, p.81.
[1098] E.Brisson, *La Musique*, p.120.
[1099] « La qualité d'une œuvre musicale ne dépend plus, comme à l'époque baroque, de l'existence de plusieurs voix d'importance à peu près égale, mais de la prédominance d'une voix : la mélodie (généralement à la partie supérieure) ; subordonnées à la mélodie, les autres voix accompagnent (accords) » Michels, *Guide illustré de la musique*, p.371.

et la dominante. En 1722, Rameau publie son *Traité d'harmonie réduit à ses principes naturels* : la musique a pour principe générateur les combinaisons sonores, c'est-à-dire l'harmonie ; « l'idée centrale est la conviction qu'il existe des règles naturelles d'enchaînements des accords, conséquence de la notion de tonalité, c'est-à-dire de la disposition hiérarchique des notes de la gamme »[1100]. Ainsi, la basse continue disparaît progressivement : supplantée par la mélodie, contrariée par les discontinuités de l'écriture musicale classique (les césures), remplacée par l'enchaînement des accords, elle est devenue inutile.

La période classique voit apparaître de nouvelles formes, et notamment la forme sonate qui loin de constituer un modèle, est plutôt une méthode de construction d'une œuvre : la forme sonate est à l'origine de toutes les autres formes du style classique (lied, rondo…) en tant qu'elle a pour traits caractéristiques la résolution, la forme symétrique et les proportions. La sonate devient par la suite une forme conventionnelle structurée par un modèle harmonique et thématique établi. L'exposition de la thématique va de la tonique à la dominante ; le développement amène plusieurs modulations ; la réexposition de la thématique retourne à la tonique ; et la coda stabilise la tonique.

Succédant à la période classique, le 19ème siècle est celui des révolutions : la révolution industrielle occasionnant l'accroissement des villes, la naissance d'une nouvelle classe sociale, l'éclosion des idées socialistes, la révolution française qui sonne le glas de la monarchie. L'esprit révolutionnaire gagne aussi le monde de la musique : les musiciens, jusqu'alors uniquement au service des cours et des princes, s'émancipent en organisant des concerts payants, en donnant des récitals, en dispensant des leçons. Ce nouveau statut social du musicien implique une reconception du rapport entre le compositeur et le public lequel n'est plus restreint à la cour.

Le 19ème siècle est aussi celui de l'éveil des nationalités et des idées romantiques développées dans les salons, lesquels permettent les échanges littéraires, philosophiques, politiques et artistiques. Orchestrant cette prise de conscience nationale, le romantisme apparaît tout d'abord en Allemagne. Ce mouvement est manifeste dans toutes les expressions artistiques. En littérature par exemple, les écrivains, prenant pour modèle Shakespeare,

[1100] E.Brisson, *La Musique*, p.139.

découvrent dans le drame un genre propre à exalter les émotions. La peinture romantique se fait aussi l'écho de la démesure, du fantastique et de la prise de conscience nationale. En France, le romantisme s'affirme avec Delacroix.

Le mouvement romantique gagne lentement la musique : au moment où le romantisme musical atteint son apogée (1830-1850), les grands poètes romantiques disparaissent. L'élan romantique est partagé par une première génération de musiciens : Berlioz, Chopin, Liszt, Mendelssohn, et Schuman. Ces premiers romantiques s'éloignent, délibérément et peu à peu, des contraintes des règles classiques : « le romantisme adopte tous les genres de l'époque classique ; mais il les transforme et les élargit »[1101]. Selon l'époque romantique, l'expression est la mission fondamentale de l'art. Le timbre s'émancipe : une place essentielle lui est accordé. Quelques nouveautés rythmiques (superposition de duolets et de triolets, rythme pointé, syncope) apparaissent. Le système tonal est remis en question : l'harmonie, qui utilise le chromatisme, les altérations, l'enharmonie, est menée aux "bornes de l'atonalité". Les musiques anciennes ou populaires sont revalorisées.

Le piano, qui se prête à l'intimité, devient l'instrument par excellence des musiciens romantiques : il a définitivement détrôné le clavecin. La palette orchestrale s'enrichit de nouvelles couleurs en accueillant le piccolo, le contrebasson, le cor anglais et la clarinette basse. Néanmoins, le courant romantique ne déstabilise pas l'opéra italien, solidement établi : Bellini, Donizetti et Rossini, le grand trio du bel canto, donnent le meilleur de leurs œuvres à Paris, capital de l'opéra et centre culturel le plus brillant d'Europe.

[1101] Michels, *Guide illustré de la musique*, p.439.

5.1.2 Le contexte musico-historique spécifique

Le contexte musico-historique spécifique rend compte de l'environnement proche de la composition en 1830 de la *Ballade en sol mineur* : il réunit les éléments biographiques importants de Chopin jusqu'en 1830, les activités musicales de ses contemporains, les influences opérantes sur lui, son style apparent, son répertoire musical et ses œuvres composées jusqu'en 1830. Il s'agit donc de rendre compte de l'épaisseur contextuelle de l'œuvre musicale.

Quelques éléments biographiques

À Varsovie, Nicolas Chopin, de nationalité française, émigré en Pologne en 1787 et père de Frédéric Chopin, est témoin d'un événement important de l'histoire polonaise : la proclamation de la constitution du 3 Mai 1791, l'une des dernières tentatives de donner au pays des bases institutionnelles modernes. La Pologne vit, en même temps qu'une situation politique instable, une renaissance sociale et culturelle. Nicolas Chopin s'engage dans l'insurrection conduite par Kosciusko contre les Russes, et dont l'échec amène la disparition de l'état polonais. Ce dernier, convoité par ses trois voisins – Russie, Prusse, Autriche –, est découpé en 1795 en trois secteurs. Varsovie, où les guerres avaient accumulé les ruines, offre alors un curieux mélange de richesse et de pauvreté.

Frédéric Chopin, né en 1810 à Zelazowa près de Varsovie, montre très tôt un goût pour la musique lorsque sa mère – Justina Krzyzanowska – lui donne ses premières leçons de piano. Ses deux maîtres de musique jouent un rôle décisif dans sa formation musicale. Le premier, Wojciech Zywny (1756-1842), Bohémien d'origine, issu de l'école pré-classique à Prague, est passionné et admirateur de J-S. Bach. Le deuxième, Józef Elsner (1769-1854), Silésien d'ascendance allemande, ayant étudié à Vienne entre 1789 et 1791, admirateur de Haydn et plus encore de Mozart, est professeur d'harmonie et de contrepoint.

Outre la fonction importante de ces deux professeurs en ce qui concerne la constitution de la personnalité musicaledu compositeur, les milieux culturels et musicaux, fréquentés par Chopin à Varsovie entre 1822 et 1830, ont une influence dominante sur son orientation.

L'opéra national fortement italianisé sous la direction de Kurpinski, a joué un rôle principal au niveau de l'engouement de Chopin pour Rossini, ainsi que pour la cantatrice Constance Gladkowska. À l'université, Chopin se lie d'amitié avec certains représentants de l'école romantique polonaise (Mochnacki, Magnuszewski, Zaleski, Witwicki), des poètes, critiques et politiciens opposés au régime. Ainsi, Chopin est patriote : « l'image de Varsovie occupée est une plaie inguérissable, et d'autant plus douloureuse qu'il n'a point participé à la lutte »[1102]. D'où l'importance prépondérante du folklore national : Chopin connaît les chants et les danses populaires polonaises. En résumé, « J-S. Bach, Mozart, Rossini, Bellini ainsi que le folklore polonais, constituent en quelque sorte le substrat de l'orientation esthétique de Chopin »[1103] . Les années 1826 à 1829 sont une période d'intense activité créatrice ainsi que de voyages : en 1826, Chopin donne un concert à Duszniki ; en septembre 1828, il se rend à Berlin ; en 1829, à Prague et Dresde, et se produit à Vienne. Partout, il est accueilli avec enthousiasme. Le 11 octobre 1830, il joue pour la dernière fois à Varsovie. A la suite de l'écrasement de la révolution polonaise, il quitte la Pologne pour Paris.

L'univers musical

Le style de Chopin procède de diverses sources : J-S. Bach, Mozart, la mélodie de l'opéra italien avec Bellini, le folklore polonais. Un enracinement profond dans la tradition musicale baroque a tout d'abord guidé son attitude esthétique. De là, vient l'importance dans ses œuvres du chant et du bel canto[1104] – « terme qui s'applique à un chant caractérisé par la beauté du son, la souplesse du phrasé et la virtuosité dans l'exécution des vocalises et des ornements »[1105]. Par exemple, on peut mettre en parallèle quelques caractéristiques du rubato chopinien avec la déclamation vocale des 17ème et 18ème siècles. Le rubato abrège la valeur de telle note pour allonger celle de la précédente ou de la suivante. Ce système compensatoire s'opère indépendamment de la basse qui poursuit son mouvement propre : le tempo rubato implique des retards et anticipations de la ligne mélodique par rapport à la basse. « Crescendo, accelerando, rallentendo, rubato, (…) le temps n'est jamais le même, il s'enfle,

[1102] Bourniquel, *Chopin*, p.26.
[1103] Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, p.17.
[1104] Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin*, p.83 : « Le bel canto sert de trait d'union fondamental entre l'esthétique du plein baroque et celle de Chopin ».
[1105] Honneger, *La Connaissance de la musique*, p.95.

se rétrécit, se concentre, prend la fuite, s'installe dans l'extase »[1106]. D'autre part, Chopin adapte les formes musicales classiques à l'esprit de l'époque romantique. Ainsi, le prélude, qui joue sur l'alternance entre tension et détente, tonalité majeure et son relatif mineur, devient une pièce très expressive ; les mouvements constitutifs de la sonate acquièrent une relative indépendance ; la forme sonate est transposée dans d'autres genres plus libres (dans les ballades, certaines polonaises, les fantaisies). Enfin, Chopin doit beaucoup au folklore polonais, lequel joue un rôle déterminant au niveau de son style : par exemple, dans les mazurkas – danses polonaises originaires de mazovie –, les traits de la tonalité et du rythme, réminiscences du folklore, sont stylisés.

Répertoire des œuvres composées avant 1831

À l'exception de quelques œuvres de musique de chambre, toute l'œuvre de Chopin est destinée au piano.

1817	Polonaise en sol mineur.
1821	Polonaise en la b majeur.
1822	Polonaise en sol dièse mineur.
1824	Variation en mi majeur sur un thème allemand. Valse en do majeur.
1825	Rondo en ut mineur, opus 1. Mazurka en sol majeur.
1826	Polonaises en sol b majeur et en si b mineur.
1827	Variation sur La ci darem de Mozart, opus 2. Trois Polonaise, opus 71. Marche funèbre, opus 72. Nocturne en mi mineur, opus 72. Valses en la b majeur et en mi b majeur. Mazurka en la mineur.
1828	Sonate en do mineur, opus 4.

[1106] E.Brisson, *La Musique*, p.221.

	Trio (piano, violon et violoncelle), opus 8. Fantaisie sur des airs polonais, opus 13. Rondo en fa majeur, opus 5. Rondo en do majeur pour deux pianos. Variation en ré majeur pour piano à quatre mains. Valses en mi mineur et en mi majeur.
1829	Polonaise en fa mineur, opus 71. Valses en si mineur, opus 69, et en ré b majeur. Mazurka en ré majeur. Concerto en fa mineur, opus 21. Variation sur un thème de Paganini. Polonaise pour cello et piano, opus 3.
1830	Douze Études, opus 20. Trois Écossaises, opus 72. Cinq Mazurkas, opus 6. Concerto en mi mineur, opus 2. Valses en mi b majeur et en mi mineur. Trois Nocturnes, opus 15. Scherzo en si mineur, opus 20. Ballade en sol mineur.

Les trois ballades suivantes (en fa majeur, en la b et en fa mineur) seront composées respectivement en 1838, en 1841 et en 1842.

5.2 Analyse interprétative de la *Ballade en sol mineur* de Chopin : Propriétés formelles et propriétés expressives

5.2.1 Forme générale

La ballade, genre littéraire, poétique et musical qui apparaît dès le 13ème siècle, désigne par son nom, son origine même : une chanson à danser. La ballade littéraire et poétique se développe à la fin du 18ème siècle, en Angleterre (Wordsworth et Coleridge[1107]), en Allemagne (Schiller[1108] et Goethe[1109]), en France (Hugo[1110]). La ballade instrumentale, quant à elle, apparaît au début du 19ème siècle, notamment dans les rhapsodies de Tomášek et de Vorišek. La ballade instrumentale, destinée essentiellement au piano, loin de constituer une forme clairement définie, comprend plutôt quelques caractéristiques importantes : une force expressive, une structure simple, une richesse sonore, un jeu de contrastes et de transitions qui la rapproche de la sonate et du rondo[1111].

Structure de la Ballade en sol mineur

La *Ballade en sol mineur* de Chopin est fondée, comme la sonate, sur le jeu de deux thèmes avec une structure tripartite. Cette œuvre serait inspirée d'un poème de son ami Adam Mickiewicz (1798-1855), exilé de Pologne : *Konrad Wallenrod*, écrit en 1827 à Moscou, et qui a pour sujet l'histoire dramatique de la vengeance d'un lituanien contre l'ordre teutonique détesté.

[1107] *Lyrical Ballads*.
[1108] *Contes et Ballades*.
[1109] *Ballades et Romances*.
[1110] *Odes et Ballades*.
[1111] Honegger, *La Connaissance de la musique*, p.72.

Cette œuvre qu'est la *Ballade en sol mineur* sera considérée ici comme une œuvre purement instrumentale, et non comme une œuvre de programme. Loin de nier son caractère représentationnel, il s'agit plutôt de mettre en évidence la possibilité pour une œuvre musicale de posséder des propriétés expressives sans appui extérieur : la première ballade de Chopin n'a pas besoin d'être renvoyée à ce poème pour avoir un contenu émotionnel lequel survient sur les propriétés non-esthétiques de l'œuvre. Voici la structure générale, puis détaillée (à la page suivante) de cette œuvre :

Introduction (α)	**Première Partie (β)**	**Deuxième partie (γ)**	**Troisième partie (δ)**	**Coda (ε)**
	1.1 Thème A 1.2 Transition 1.3 Thème B	2.1 Thème A 2.2 Thème B 2.3 Divertissement et transition	3.1 Thème B 3.2 Thème A	

Tableau n°12 : Structure détaillée de la *Ballade en sol mineur* de Chopin :

Partie	**Sous-partie**	**Caractérisation**								
		Mesure	**Fonction**	**Tonalité**	**Tempo**	**Nuance**	**Structure**			
(α)		Certaines cellules motiviques présentes dans l'introduction seront reprises par la thématique : le premier thème utilise certains éléments des ms.1, 3 et 4 ; le deuxième thème, certains éléments des ms.5 et 6.								
(β)	**1.1**	8-35	Thème A	Sol mineur	Moderato		a 8-21		b 21-35	
	1.2	36-67	Transition	Sol mineur, modulation en mi b majeur (c)	Agitato, sempre piú mosso, smorzando, ritenuto.	De p à f	a 36-44	b 45-55	c 56-67	
	1.3	68-93	Thème B	Mi b majeur, modulation à la ms 82 par marche harmonique en tierce	Meno mosso, rallentendo.	pp, sempre pp, sempre diminuen--do	a 68-81		b 82-93	
(γ)	**2.1**	94-105	Thème A	La mineur	A tempo (moderato)	De pp à f, crescendo	Reprise du thème, suppression des transitions			
	2.2	106-125	Théme B	La majeur		Diminuen--do, crescendo	Réveloppement du thème, dramatisation à partir de la ms 117			
	2.3	126-165	Divertisse--ment et transition	Mi b majeur, modulations harmoniques (c), affirmation tonalité (d).	Piú animato	De p à ff, crescendo	a 126 - 137	b 138 - 145	c 145 - 157	d 158 - 165
(δ)	**3.1**	166-193	Thème B	Mi b majeur	Ritenuto, rallentendo	ff, sempre forte, con forza, dimi -nuendo	a 166-179		b 179-193	
	3.2	194-207	Thème A	Sol mineur	Meno mosso, poco ritenuto	De pp à f, sempre sotto voce, crescendo, appassionat o, il piú forte possibile	.			
(ε)		208-264	Conclusion	Sol mineur	Presto con fuoco, poco ritenuto, accelerando	De p à fff, crescendo.	a 208-241		b 242-264	

La structure de cette ballade est inspirée de celle de la sonate. La forme sonate comprend, comme nous l'avons déjà indiqué, une première partie (exposition) qui présente la thématique et du point de vue harmonique, va 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. Dans cette *Ballade en sol mineur*, la forme sonate est adaptée en tant qu'elle sert l'expression : la première partie présente le région tonale de l'œuvre (sol mineur et mi b majeur) que l'on retrouve dans la troisième partie, ainsi que la thématique ; la deuxième partie expose, avec l'esprit du développement propre à la forme sonate, la thématique, et opère des changements harmoniques ; la troisième partie possède la même région tonale que la première, bien qu'il y ait certaines différences par rapport à la première partie (l'ordre des thèmes par exemple) ; la coda qui affirme la tonalité principale, conclut l'œuvre.

5.2.2 La thématique

Thème A (ms.8 à 12)

Ce thème a une importance considérable dans la structure musicale : apparaissant à trois reprises, il se manifeste tout au long de l'œuvre (ms.8 à 20, ms.94 à 105, ms.194 à 205). Il comprend deux phrases construites sur le même modèle – ms.8 à 10 et ms.10 à 12 –, lesquelles sont constituées de deux motifs. Le premier motif qui commence à contre-temps, comprend une succession de cinq notes (le si est une appogiature). Le deuxième motif a pour caractéristique deux notes à valeur longue lesquelles donnent l'impression, du point de vue mélodique, d'une appogiature[1112]. Du point de vue rythmique, le mouvement à trois temps de la valse s'installe. Ce premier thème prend naissance dans la résonance de l'accord qui le précède. De là, il semble que sa fonction principale soit de rendre compte de ce qui est en germe dans l'introduction.

[1112] L'appogiature n'est toutefois pas ici en dissonance avec l'harmonie.

Thème B (ms.67 à 75)

Tout comme le premier thème, ce deuxième thème apparaît à trois reprises dans l'œuvre. Il comprend deux grandes phrases (ms.67 à 71 et ms.71 à 75) possédant chacune un découpage interne. En effet, la première phrase est constituée de deux motifs distincts. Le premier motif se compose de quatre notes dont l'avant dernière est une anticipation de l'harmonie suivante (mi, sol, si). L'association d'une neuvième de dominante en accord de basse et de la tenue de l'anticipation produit un effet suspendu lequel ne se résout qu'à la fin du deuxième motif. Ce dernier, qui commence à contre-temps, comprend six notes. On trouve dans ce deuxième élément, une cellule rythmique déjà présente dans l'introduction (ms.6) : le rythme pointé. Du point de vue harmonique, le cinquième degré s'affirme (présence d'une dominante de la dominante à la basse à la ms.70). La deuxième phrase constitue un développement de la première : on peut noter un changement d'octave à la ms.71, un élément chromatique à la ms.72 – déjà présent dans l'introduction à aux ms.3 et 4 –, un changement harmonique – deux accords par mesure au lieu d'un seul –, et l'importance des appogiatures (ms.73 : fa # ; ms. 74 : sol ; ms.75 : fa).

Après avoir identifié les thèmes principaux de cette ballade, il paraît important de mettre en évidence l'unité de ce matériau thématique. En effet, il est possible de dégager certaines correspondances entre ces deux thèmes : du point de vue rythmique, chaque phrase prend un départ à contre-temps, ce qui génère les appogiatures et l'harmonie en suspens.

Pour finir, on peut noter brièvement les différentes formes que peut recouvrir cette thématique tout au long de l'œuvre. Le thème A connaît plusieurs modifications du point de vue rythmique (ms.8, 14, 82, 87, 90, 184, 253). Le thème B, quant à lui, présente des transformations importantes au niveau de l'accompagnement.

5.2.3 Autres paramètres

Le rythme

La cellule rythmique principale qui apparaît pour la première fois à la fin de l'introduction, est un rythme pointé. Elle est principalement liée au deuxième thème (ms.69, 73, 74, 77, 117, 167, 169), et revient dans la coda (ms.243, 244, 252, 256).

La deuxième cellule rythmique peut prendre deux formes : à la ms. 9, à la suite d'un soupir, une même note est répétée ; à la ms.36, trois notes se succèdent, les deux dernières étant liées. Ce qui caractérise ces deux formes, c'est une dynamique par trois. Cette cellule rythmique apparaît avec le premier thème (ms.9 à 20), avec le développement du premier thème (ms.21 à 23, ms.36 à 43) et avec la partie divertissement (ms.138 à 144).

La troisième cellule rythmique comprend trois accords successifs posés sur chaque temps. Il apparaît dans la transition du développement du premier thème au deuxième thème (ms.56, ms 60-61), ainsi que dans la transition de la partie divertissement au deuxième thème (ms.158 à 161).

Chaque cellule rythmique est liée à la thématique de manière particulière : il est possible de faire correspondre une particularité rythmique pour chaque thème (première cellule rythmique : thème B, deuxième cellule rythmique : thème A). En outre, le rythme permet une différenciation des éléments les plus importants aux moins importants. On peut remarquer enfin, la présence de la polyrythmie (ms.112, 170 à 172, 179 à 187), ce qui assure une certaine souplesse : la mélodie n'est pas assujettie à une forme rigide ; un effet de rubato est produit par ces superpositions rythmiques.

Tempo et Nuances

Par ailleurs, les indications de tempo sont nombreuses : largo, moderato, agitato, sempre piú mosso, meno mosso, piú animato, presto con fuoco. Parallèlement à ce mouvement contrasté, la structure sonore est marquée par des différences importantes de nuance – de pp à fff – ce qui fait de la *Ballade en sol mineur* une œuvre romantique. La fréquence des indications de nuance le confirme :

Dim	pp	p	mp	mf	f	ff	fff	Cresc
3	5	6	0	0	10	5	2	8

Les variations de mouvement ainsi que l'absence de nuance modérée sont significatives : cela révèle la dimension dramatique de l'œuvre. Afin d'expliciter cette idée, il paraît important pour finir, d'analyser les propriétés expressives de cette ballade.

5.2.4 Les propriétés expressives

Les propriétés expressives surviennent sur les propriétés non-esthétiques de l'œuvre. Il s'agira donc ici, de considérer quelques-unes des propriétés expressives de la ballade en prenant appui sur les éléments mis en évidence auparavant.

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 contre-temps de chaque motif, les appogiatures au niveau mélodique, ainsi que le rythme ternaire très cyclique qui rend compte du temps qui passe. Cette propriété expressive qu'est l'attente est déjà en germe dans l'introduction : la ms.1 ne commence pas sur le premier degré mais avec une sixte napolitaine (deuxième degré abaissé) ; à la ms.3, c'est une demi-cadence qui est présente ; les ms.4, 5, 7 sont marquées par le cinquième degré ; à la ms.7, l'appogiature du ré n'est pas résolue ; les silences augmentent et les phrases mélodiques sont de plus en plus restreintes.

Le thème B a pour propriété expressive l'espoir – attente avec confiance. Cette évaluation positive par rapport au thème A se manifeste par le caractère ample, rond, étendu des phrases le composant, par le passage harmonique du sol mineur au mi b majeur, par le caractère lyrique de la mélodie. D'ailleurs, on peut remarquer que le thème B 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 de la ms.138 à 145, lequel semble venir de loin, libéré de toute forme d'attente, joue le rôle d'une évasion insouciante et presque désinvolte. Situé au centre de la ballade, 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. D'ailleurs, la ms.120 constitue une rupture importante, notamment d'un point de vue harmonique (la tonalité est surprenante : do # mineur, relative de mi majeur, c'est-à-dire de la dominante de la majeur). Le rythme à trois temps prend une allure de valse aérienne et légère, de tourbillon. Chaque phrase mélodique commence sur le premier temps, à la différence des motifs composant les deux thèmes lesquels débutent toujours à contre-temps. 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.

L'attente

Les propriétés expressives que sont l'attente et l'espoir co-varient avec la transformation et la ré-exposition des thèmes. En effet, le thème A exprime de la ms.8 à 35, une attente résignée : c'est un univers clos, fermé qui apparaît en premier. Le premier motif ainsi que l'harmonie "tournent en rond" ; les phrases mélodiques sont peu étendues ; l'absence de développement mélodique, ainsi que la répétition à l'identique du premier et du second motif signifient une certaine résignation.

L'attente exprimée aux ms.94 à 105 se distingue de ce premier type. La reprise du thème A à la suite de l'exposition du thème B modifie sous un certain aspect, son caractère expressif : à une attente résignée succède une attente impatiente, comme le manifeste la rapidité de la présentation des deux motifs constituant le thème A – 7 mesures au lieu de 13 dans la première partie –, la répétition constante du mi à la basse, les répétitions de note au

niveau de la thématique, et surtout, l'absence significative de transition entre le thème A et le thème B.

Finalement, cette attente impatiente prend la forme, dans la troisième partie, d'une attente tendue, angoissée et très rapidement insupportable: les soupirs des premiers moments laissent place à une plainte manifeste. La troisième partie de cette ballade accumule toute la tension qui s'est mise en place au fur et à mesure de l'œuvre. La situation du thème A – il est suivi de la coda –, les répétitions amplificatrices, l'attente de la résolution de la basse au niveau harmonique, les dissonances[1113] permettent de rendre compte du caractère tendu de l'attente. La concentration de la tension qui se fait aux ms.206-207, se déverse dans la coda. Cette dernière partie marque la fin de l'attente et exprime une grande colère, voire une révolte, comme l'indiquent l'augmentation maximale du tempo (presto con fuoco), la virtuosité des sauts à la main gauche, le développement mélodique ancré dans les accords, l'affirmation de la tonalité (notamment jusqu'à la ms.227), les traits ascendants très rapides (ms.242 et suivantes), les octaves chromatiques finales.

L'espoir

Une autre propriété expressive importante dans cette œuvre est l'espoir. Or, de même que l'attente prend différents profils selon la situation du thème A dans l'œuvre, de même, l'espoir revêt divers aspects. De la ms.68 à 93, c'est un espoir calme et serein qui est exprimé. On peut rendre compte de cette caractéristique par la considération de plusieurs éléments. La place du thème B dans la première partie joue un rôle important : ce qui précède ce thème, c'est un passage musical assez violent et agité ; la transition entre ce passage et le thème B constitue une suspension progressive de cette tourmente : les silences s'installent, l'accord final résonne, un ralentissement du tempo est indiqué, le motif mélodique constitué de trois accords successifs et qui est répété, exemplifie un appel de cor. D'autre part, cette propriété expressive (l'espoir calme et serein) survient sur des propriétés structurelles spécifiques : des valeurs longues et des phrases liées du point de vue mélodique, un changement de tempo (meno mosso), un accompagnement léger et continu, des dissonances toutes en tendresse

[1113] A la ms.201 par exemple, une dominante de dominante est présente sur une pédale de dominante de sol.

(ms.68 et 70), une modification des nuances (de f à pp), l'affirmation du mode majeur ainsi qu'une structure symétrique (a-b, a-b') lesquelles confèrent un effet posé.

A la deuxième apparition du thème B, l'espoir calme et serein se transforme profondément : c'est un espoir irrité – au départ, la mélodie est ronde, l'irritation sous-jacente se développant au fur et à mesure – qui répond à une attente impatiente. Cette modification de caractère s'opère à l'aide d'un changement au niveau de la densité de l'accompagnement, de l'apparition d'une ornementation, d'une absence de changement de tempo entre les deux thèmes (à la différence de la première partie), des nuances qui vont du fortissimo au triple forte, d'une dramatisation marquée par trois gammes ascendantes en octave successives et en crescendo.

À la ms.166, un nouveau type d'espoir fait écho au premier : c'est une espoir sans faille et sans faiblesse, vigoureux – force épanouie –, qui est exprimé. La structure du thème B dans cette troisième partie, est très proche de la première apparition. Néanmoins, la situation même de cette reprise – à partir de la ms.158, la tonalité se clarifie – ainsi que quelques modifications structurelles, indiquent une transformation du caractère expressif : l'espoir calme et serein s'est consolidé. Cette consistance et stabilité se manifestent par la constance et l'énergie de l'accompagnement (deux groupes d'arpèges de six notes par mesure), la durée de cette reprise (27 mesures alors que les autres apparitions ne durent respectivement que 25 et 20 mesures), l'ouverture des octaves, l'élargissement de l'espace sonore (ms.166, 175, 180, etc.), et les indications de nuances (f, ff, con forza).

À partir de là, on peut dresser le tableau récapitulatif suivant :

Tableau n°13 : Propriétés expressives de la *Ballade en sol mineur* de Chopin :

Partie	**Fonction**	**Mesures**	**Propriété expressive**
α	Introduction	1-7	Ambiguïté émotionnelle
β	1.1 Thème A	8-35	Attente résignée
	1.2 Transition	36-67	Tourmente, agitation, violence
	1.3 Thème B	68-93	Espoir calme et serein
γ	2.1 Thème A	94-105	Attente impatiente
	2.2 Thème B	106-125	Espoir irrité
	2.3 Divertissement	126-165	Evasion insouciante et éphémère
δ	3.1 Thème B	166-193	Espoir sans faille, vigoureux, consolidé
	3.2 Thème A	194-207	Attente tendue, angoissée, quasi-insupportable
ε	Coda	208-264	Force, résolution

Tout ce qui est mis en évidence afin d'expliciter certaines propriétés expressives de cette ballade, rend seulement plausible ces hypothèses. Il ne s'agit, en aucun cas, de donner une interprétation définitive de la *Ballade en sol mineur* de Chopin, mais seulement de proposer quelques perspectives cohérentes, en vue d'une expérience éclairée de cette œuvre musicale. Cette analyse interprétative constitue aussi une illustration des propositions formulées tout au long de cette recherche : l'affirmation de l'identité intentionnelle des œuvres musicales, la théorie cognitiviste du jugement expressif, la thèse réaliste et survenante au sujet des propriétés expressives, le maintien de la logique bivalente pour le processus interprétatif.

Conclusion

Le problème à la base de ce travail est celui du rapport entre la musique et les émotions sous ses deux aspects, les propriétés émotionnelles – c'est-à-dire l'expression musicale des émotions – et les émotions ressenties – ou encore les émotions musicales des auditeurs. Quoique la réalité de ce rapport semble évidente pour tous, la nature de celui-ci pose problème. En ce qui concerne l'expression musicale des émotions, la musique est soit considérée comme particulièrement apte à l'expression des sentiments[1114], soit au contraire comme inutile à ce niveau[1115]. Par ailleurs, du point de vue de l'expérience musicale, deux opinions se font face. Elle peut être définie par le sentiment et on attend alors de la musique qu'elle sollicite avant tout l'émotion, et non l'esprit (au sens de raisonnement, de connaissance) : la sensibilité joue un rôle prépondérant d'où la négation de la raison. A l'inverse, elle peut être considérée comme faisant appel avant tout à l'intelligence, au raisonnement, d'où l'introduction de la musique comme élément essentiel de l'éducation. Le but ultime de cette étude est de montrer qu'une analyse correcte de l'expression musicale des émotions et de l'expérience de la musique assure à la musique un rôle éducatif important, en mettant en évidence la valeur cognitive de cet art à l'égard des émotions.

Il est courant d'opposer de façon systématique l'art et la connaissance. On définit ainsi deux grands domaines exclusifs l'un de l'autre. Le premier, celui de la sensibilité et de l'esprit de finesse, refuse la rigueur logique. Le second, celui de la rationalité et de l'esprit de géométrie, récuse toute intervention des sens et des émotions. Les œuvres d'art sont dès lors dépourvues de toute valeur cognitive : ce qui donne sa valeur à l'expérience esthétique est uniquement le ressenti d'une forme de plaisir pur et non cognitif par le spectateur. La systématisation de cette opposition est effectuée par Kant[1116] : l'artistique par essence est hors du domaine de la connaissance. Néanmoins, cette dichotomie catégorique s'avère problématique. Des voix dissonantes se sont en effet élevées à l'encontre de ce dogme traditionnel : les arts peuvent être considérés comme véhicules d'information et de connaissance. Ainsi, la *tradition spéculative de l'Art*[1117], dont la figure emblématique est Hegel, reconnaît à l'art une fonction cognitive extatique : l'art révèlerait des vérités

[1114] L'abbé Charles Batteux considère que l'expression des émotions constitue un domaine spécifiquement réservé à l'art musical, domaine dont l'existence est lié aux limites des mots: « le coeur a son intelligence indépendante des mots. Et quand il est touché, il a tout compris. D'ailleurs, de même qu'il y a de grandes choses auxquelles les mots ne peuvent atteindre, il y en a aussi de fines, sur lesquelles ils n'ont pas de prise: et surtout dans les sentiments que celles-ci se trouvent. » *Les Beaux-Arts réduit à un même principe*, p268-269.
[1115] Jean Léonor Le Gallois Grimarest suggère dans son *Traité du récitatif* que la musique pourrait bien nuire à l'expression des passions, et que celles-ci ne pourraient s'exprimer qu'au travers de la déclamation.
[1116]Kant, *Critique de la faculté de juger*, p.63-64.
[1117] Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*.

fondamentales, inaccessibles aux savoirs positifs profanes. Cependant, il n'est pas sûr que ce type de contestation soit acceptable : la théorie spéculative de l'Art qui est à la fois discours de sacralisation à propos de certaines œuvres d'art et discours d'exclusion envers d'autres, implique la dématérialisation de l'art ainsi que l'aseptisation de l'expérience esthétique. Or, l'expérience esthétique n'est ni un engluement émotionnel infra-conceptuel, ni une contemplation pure de vérités ultimes.

Les problèmes en philosophie de l'art viennent ainsi pour la plupart de l'opposition entre l'émotionnel et le cognitif. À propos de la question de la valeur cognitive de la musique, deux options s'opposent : soit l'expérience musicale est considérée sous l'angle de ses effets émotionnels en nous, et par là dénuée de toute valeur cognitive, soit elle est analysée de manière formelle d'où une sur-intellectualisation de cette expérience au dépens de son aspect émotionnel. Or, un examen critique de ces deux conceptions réductrices permet de mettre en évidence le rôle cognitif de l'expérience musicale sous son aspect émotionnel : le lien entre la musique et les émotions – sous ses deux aspects – n'induit pas une exclusion avec le domaine cognitif, mais au contraire y conduit. Dans le contexte de la théorie épistémologique de la vertu, il s'agira donc en conclusion, de reconcevoir le rapport entre musique, émotion et connaissance :

(i) La connaissance est comprise en termes de vertus intellectuelles.
(ii) Etre en mesure d'avoir les émotions adéquates est une vertu intellectuelle.
(iii) Or, l'expérience musicale participe de l'éducation sentimentale.
(iv) Donc, la musique a une valeur cognitive essentielle.

Selon la prémisse (i), une version de la théorie fiabiliste de la connaissance est substituée à l'analyse traditionnelle vériconditionnelle de la connaissance. Cette thèse, développée dans le premier chapitre de la troisième partie, défend l'idée selon laquelle la connaissance doit être comprise en terme de vertus intellectuelles et non analysée en un ensemble de conditions individuellement nécessaires et conjointement suffisantes. La connaissance requiert plus que la simple fiabilité d'un processus cognitif : il faut que l'agent soit fiable, c'est-à-dire qu'il ait la disposition à adopter des processus cognitifs fiables ; la rectitude de nos croyances repose sur l'exercice correct des dispositions intellectuelles humaines, c'est-à-dire sur le caractère vertueux ou non de l'agent connaissant.

Ainsi, la caractéristique essentielle d'une épistémologie fiabiliste de la vertu est la suivante : les propriétés normatives des personnes sont premières conceptuellement par rapport aux propriétés normatives des croyances. L'évaluation épistémologique porte d'abord sur le caractère intellectuel de l'agent. L'évaluation des jugements ou croyances est dérivée et se fait en termes de vertus intellectuelles : la croyance C est justifiée si C est acquise à travers l'exercice d'une ou de plusieurs vertus intellectuelles. La thèse fiabiliste revient donc à accorder de l'importance à l'éducation des capacités cognitives : les dispositions intellectulles humaines doivent être développées. Il s'agit de faire de nos dispositions des vertus : une vertu, définie comme mesure et médiété, constitue une perfection ; en tant que disposition à agir selon une règle, toute vertu consiste en la capacité de faire ce qu'il convient, comme il convient, quand il convient et où il convient.

D'après la prémisse (ii), la dichotomie entre l'émotif et le cognitif est contestée par le biais d'une analyse de la notion d'émotion ajustée : la vie cognitive implique une vie émotionnelle adéquate. L'argumentation en faveur de cette articulation essentielle entre l'émotionnel et le cognitif – faite à la fois dans le premier chapitre de la deuxième partie et dans le troisième chapitre de la troisième partie – montre que le fait d'avoir des émotions ajustées est une vertu intellectuelle propre. En effet, les émotions ne sont pas a-rationnelles, indépendantes ou opposées à la connaissance. Malgré la persistance de la classification des facultés de l'esprit en deux grandes catégories opposées que sont la pensée et la sensibilité, il importe de reconnaître une connexion forte entre cognition et émotion : il n'y a pas de connaissance sans émotion ajustée. Les émotions jouent donc un rôle essentiel dans le processus de connaissance soit en favorisant le processus même de la connaissance (comme le dégoût pour les préjugés), soit en permettant la saisie de certaines propriétés.

Les émotions qui sont des capacités psychologiques, ont pour spécificité d'être des sentiments dirigé pourvus d'intentionnalité (avoir peur d'un chien par exemple) qui appellent une explication par les raisons. En ce sens, les concepts émotionnels renvoient à une structure paradigmatique ou scénario paradigme : ce sont des notions à large spectre dont la signification est liée au stéréotype (caractéristiques ouvertes et non critérielles) et dépend aussi de l'environnement physique et social, des pratiques linguistiques de la communauté dans laquelle le sujet est situé[1118]. Dès lors, le contenu d'un concept d'émotion peut être modifié en fonction

[1118] Les concepts émotionnels, loin d'avoir une définition ostensive privée laquelle serait traduite ensuite dans une langue commune, font l'objet d'un apprentissage intersubjectif et social.

des connaissances acquises, ou être susceptible de nouvelles applications ; il peut devenir obsolète si la situation décrite par le scénario est comprise dans un scénario plus large.

Par ailleurs, nos émotions sont souvent l'appréhension d'une certaine sorte de propriétés réelles. 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 d'un type de propriétés réelles du monde qui appellent une certaine émotion de la part du sujet : percevoir un lion comme dangereux mérite l'expérience émotionnelle de la peur, laquelle implique des disposions à l'action, des sentiments, des pensées, etc. Les réponses émotionnelles que l'on doit avoir tombent donc sous une norme.

La normativité des émotions a pour conséquence la possibilité de les éduquer. Cette éducation sentimentale qui consiste à avoir les émotions appropriées dans les conditions appropriées, porte sur les dispositions émotionnelles. Cette vertu intellectuelle (capacité d'être ému de manière appropriée) est le résultat de l'habitude, c'est-à-dire qu'elle se forme dans la durée, allie permanence et flexibilité, et ne peut résulter de l'application pure et simple d'un système de principes abstraits[1119]. La vertu est une manière d'être. De là, il résulte que le savoir n'est pas le facteur principal de sa formation : c'est à force d'accomplir des actions conformes à la vertu qu'on devient vertueux. Nos dispositions émotionnelles ont besoin d'être éclairées par la connaissance, mais elles ne se constituent comme disposition permanente, comme vertu que par l'exercice. La vertu est le fruit de l'habitude. Autrement dit, l'aptitude à avoir des émotions ajustées est le résultat de l'action du sujet.

Or, plusieurs suggestions ont été faites en vue de l'éducation des émotions : prendre conscience du caractère non approprié de nos réactions émotionnelles, modifier nos jugements perceptuels, observer et imiter le comportement émotionnel d'un homme vertueux (d'un point de vue intellectuel), mais aussi fréquenter des œuvres d'art pour cultiver notre sensibilité émotionnelle. C'est justement cette idée, celle selon laquelle l'art et notamment la musique joue un rôle substantiel pour l'éducation sentimentale, qui doit être analysée : en quoi la musique peut-elle contribuer à l'éducation de nos émotions ?

[1119] Aristote, *Éthique à Nicomaque*, II, 1, 1103a17-18.

Il ne s'agira pas dans cette conclusion de résoudre cette question laquelle mérite, à elle seule, une étude complète, mais plutôt d'avancer à partir des résultats obtenus ici, quelques pistes de réflexion au sujet du rapport entre l'expérience musicale et l'éducation sentimentale. L'idée principale est la suivante : l'un des apports cognitifs de la musique consiste justement en l'éducation des émotions de deux manières différentes et complémentaires, par l'expression musicale des émotions et au travers des réponses émotionnelles vis-à-vis des propriétés de l'œuvre musicale. Dans le premier cas, la musique expressive permet de spécifier, préciser ou réviser la signification des concepts émotionnels ; dans le second cas, les œuvres musicales en tant qu'elles appellent logiquement certaines réponses émotionnelles, peuvent structurer notre sensibilité émotionnelle, la développer, et faire de nos dispositions émotionnelles des vertus (avoir la capacité d'être ému de manière appropriée). Ainsi, l'aspect émotionnel de la musique, loin de mettre en cause sa contribution cognitive, y participe : une de ses valeurs cognitives est de permettre l'acquisition d'émotions ajustées.

Il a été montré dans la deuxième partie de cette étude, que la musique peut exprimer des émotions sans l'aide de mots et que l'attribution directe de propriétés émotionnelles aux œuvres musicales est possible. L'expression musicale des émotions doit être décrite comme exemplification métaphorique : pour fonctionner comme expression de l'émotion φ, un passage musical doit exemplifier métaphoriquement certaines caractéristiques de l'émotion φ et référer à φ via ces caractéristiques. Cette théorie de l'expression musicale se distingue par là de deux analyses psychologiques de l'expression musicale :

> A. La théorie de l'expression musicale comme expression de soi selon laquelle le jugement expressif « Cette œuvre musicale exprime la tristesse » signifie « Cette œuvre musicale exprime la tristesse de son auteur ».
>
> B. La théorie de l'expression musicale comme excitation d'émotions d'après laquelle le jugement expressif « Cette œuvre musicale exprime la tristesse » signifie « Cette œuvre musicale est la cause de la tristesse provoquée chez l'auditeur ».

L'analyse de l'expression musicale comme exemplification métaphorique n'implique pas une thèse anti-réaliste par rapport aux propriétés expressives : les propriétés expressives sont possédées réellement par l'œuvre. Ainsi, le jugement expressif « L'Allegro molto du *Concerto pour clavecin et orchestre* de Poulenc exprime la gaieté » est vrai si cette œuvre possède réellement la propriété expressive attribuée, c'est-à-dire si elle est métaphoriquement gaie. Les énoncés émotionnels peuvent être objectivement vrais et ce qui les rendent vrais, ce sont les propriétés expressives de l'œuvre.

De la possession de propriétés expressives par la musique résulte la valeur cognitive possible de ce type de musique : elle peut livrer des vérités significatives à propos des formes de vie complètes que sont les émotions, et notamment rendre compte de leur transformation, de leur ambiguïté, de leur rapport. La musique expressive diffère à ce niveau des discours tels que la philosophie, les sciences, la psychologie. Elle est source de connaissance à propos des émotions, bien qu'elle ne fasse aucune assertion ni argumentation. Elle est pareille à une "démonstration immédiate" ou "monstration"[1120] : de même que je peux informer un passant sur la localisation d'une librairie en lui montrant du doigt où elle se situe, la musique expressive peut être à la source de connaissances à propos des émotions en ce qu'elle les exemplifie métaphoriquement.

De plus, même si la musique expressive ne couvre pas l'ensemble des aspects du type d'émotion symbolisée, elle peut atteindre un degré de spécificité élevé lequel est fonction des conséquences de modifications infimes du symbole : elle a une expression spécifique si le plus petit changement (au niveau des propriétés constitutives de l'œuvre) modifie ses propriétés expressives, et générale si un changement plus ou moins grand n'altère pas sa signification. Comme le montre l'analyse du caractère expressif de la *1ère Ballade* de Chopin, faite dans le dernier chapitre, l'apport cognitif de la musique dépend et co-varie avec le degré de spécificité et de concrétude du contenu expressif de l'œuvre. Autrement dit, la teneur épistémique d'une œuvre musicale expressive est fonction de la plus ou moins grande spécificité et concrétude de son expression. C'est en ce sens qu'une œuvre musicale expressive mettant en évidence un ou plusieurs aspects des émotions peu connu, participe de l'éducation sentimentale : la musique expressive constitue, consolide, affine, révise parfois la signification des concepts émotionnels lesquels sont des notions à large spectre.

[1120] Young, « The Cognitive Value Of Music », p.42.

Mais l'éducation sentimentale par la musique est-elle confinée à l'acquisition de croyances à l'écoute de l'œuvre à propos des émotions et des concepts émotionnels ? Permet-elle aussi d'accéder à une connaissance pratique, à savoir le développement approprié de nos dispositions émotionnelles, élément principal de l'éducation sentimentale ? L'éducation de nos émotions dépend en effet en grande partie de l'acquisition d'émotions ajustées, cette acquisition consistant non pas en la connaissance d'une (ou de plusieurs) règle(s) à suivre mais plutôt en une forme d'*habituation* : de même que c'est en faisant des actes courageux que l'on devient courageux, c'est en ayant des émotions ajustées que l'on acquiert la disposition à réagir émotionnellement de manière appropriée. Dès lors, la question est celle de savoir si la musique participe à cette habituation : implique-t-elle d'avoir des émotions ajustées ? Si oui, alors l'appréhension des aspects spécifiques d'une œuvre musicale supposerait certaines émotions appropriées au sens où celles-ci constitueraient un mode propre de la compréhension de la musique. Si non, la compréhension musicale exclurait toute réponse émotionnelle et ne favoriserait pas l'éducation de nos dispositions émotionnelles, c'est-à-dire l'acquisition d'émotions ajustées.

Or, comme cela l'a été développé dans la troisième partie, l'expérience musicale implique de comprendre avec émotion. Les expériences émotionnelles faites à l'écoute d'une œuvre musicale expressive ne sont pas de simples associations d'idées : les émotions jouent un rôle essentiel pour la compréhension de l'œuvre musicale. La valeur cognitive de la musique du point de vue émotionnel est qu'elle permet non seulement d'acquérir quelques connaissances à propos des émotions, mais aussi qu'elle participe de l'éducation – au sens d'habituation – de nos dispositions émotionnelles.

En effet, la musique favorise le développement de notre sensibilité émotionnelle en ce que les émotions constituent un mode propre de la compréhension musicale[1121]. Le fait que certaines expériences émotionnelles ne soient pas reliées logiquement à l'œuvre au sens où elles sont inappropriées, non ajustées à l'objet considéré, n'implique pas la disqualification cognitive de toute émotion. Dès lors, de même que je dois, d'un point de vue moral, ressentir les émotions appropriées dans les situations adéquates – ne pas être indifférent aux personnes en détresse, être satisfait de faire une action vertueuse, etc. –, je dois cultiver mes émotions pour une expérience musicale complète. L'éducation d'un sens esthétique – capacité à

[1121] L'analyse proposée s'est focalisée sur le rôle cognitif des émotions eu égard au caractère expressif d'une œuvre musicale, mais celle-ci peut-être étendue à l'identité des œuvres en général.

répondre émotionnellement de manière appropriée aux objets possédant un fonctionnement esthétique – est tout autant requise que celle d'un sens moral. Par conséquent, la compréhension musicale, en tant qu'elle suppose d'avoir des émotions ajustées, permet de former nos dispositions émotionnelles :

(i) L'éducation émotionnelle passe essentiellement par une habituation – avoir des émotions ajustées pour faire de nos dispositions émotionnelles des vertus.
(ii) La musique (et notamment la musique expressive) nécessite pour être comprise d'avoir des émotions ajustées.
(iii) Donc, la musique fait partie intégrante de l'éducation émotionnelle.

L'argumentation suivant laquelle la musique ne peut participer à l'éducation de nos émotions du fait de l'irréalité et de l'incohérence épistémique de nos émotions esthétiques, ne tient pas : les émotions esthétiques lesquelles sont des émotions réelles et logiquement consistantes, constituent un mode propre de la compréhension musicale, d'où la possibilité d'exercer et de former nos dispositions émotionnelles. La musique est, en ce sens, une manière d'éduquer nos dispositions émotionnelles.

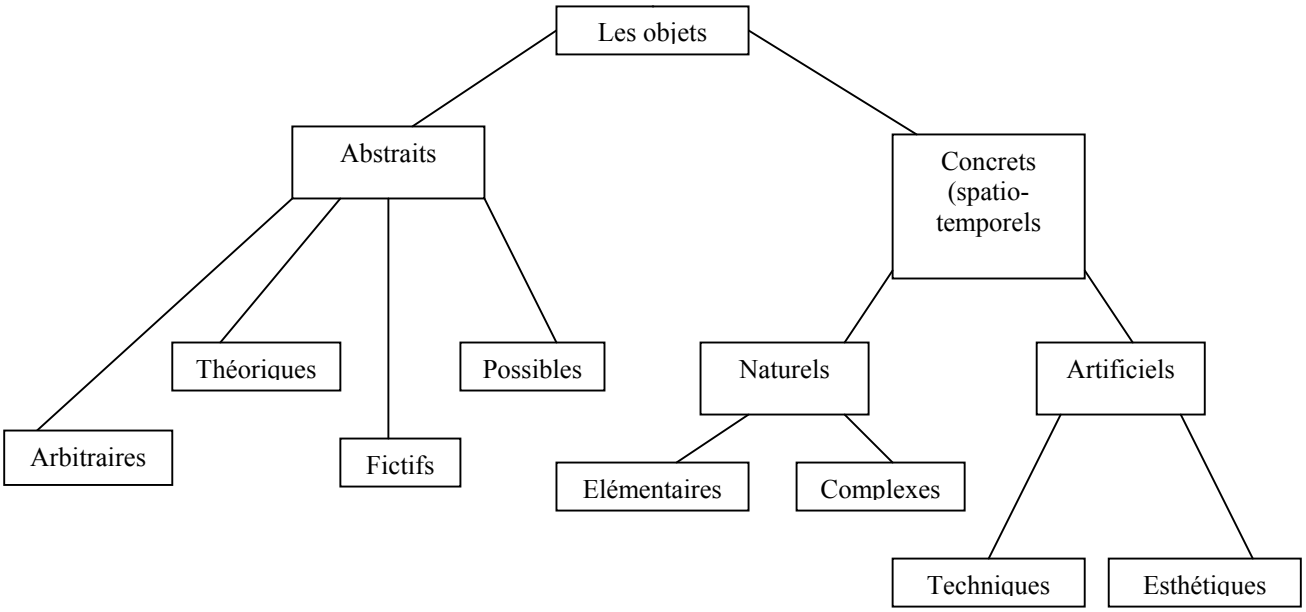
Cette conclusion a tenté de mettre en évidence le rôle de la musique en vue de l'éducation de nos émotions, éducation essentielle à la connaissance. L'éducation des sentiments par la musique est double : nous apprenons en portant attention au développement émotionnel d'une œuvre musicale expressive ; nous apprenons aussi en répondant émotionnellement et de manière ajustée aux œuvres musicales et notamment aux propriétés expressives de certaines œuvres. Le processus d'écoute musicale est par lui-même éducatif : lorsqu'un auditeur est situé dans des conditions d'écoute musicale adéquates, il peut 1) acquérir des connaissances à propos des émotions, affiner les concepts émotionnels, 2) réfléchir à propos de ses expériences émotionnelles quand il s'engage dans les transformations émotionnelles exprimées par l'œuvre et enfin 3) développer son aptitude à avoir des émotions ajustées. Or, ces trois aspects sont impliqués pour faire de nos dispositions émotionnelles des vertus : l'acquisition de la capacité à être ému de manière appropriée – vertu intellectuelle – suppose de multiplier les expériences émotionnelles ajustées, et par là de réfléchir sur ce qu'est une émotion appropriée. C'est donc en ce sens qu'une des valeurs cognitives de la musique est qu'elle participe à l'éducation sentimentale.

Il serait intéressant à partir de là de s'interroger plus généralement sur la valeur de la musique dans le cadre de l'ontologie des œuvres musicales proposée dans la première partie. En effet, qu'est-ce qui fait que *Sympathy For The Devil* des Rolling Stones est meilleure du point de vue évaluatif que *Jiving Sister Fanny* du même groupe[1122] ? Les évaluations de la musique rock sont-elles radicalement différentes de celles de la musique classique occidentale ? Peut-on évaluer la valeur respective des types de musique ? La disqualification évaluative de la musique de masse est-elle correcte ? Sur quoi repose-t-elle ? La pluralité des valeurs (esthétique, cognitive, morale) n'implique-t-elle pas la possibilité d'un conflit dans l'évaluation générale de l'œuvre musicale considérée ? Faut-il distinguer le fait d'apprécier une œuvre musicale, du fait de l'évaluer de manière positive comme un chef-d'œuvre ou plus simplement comme une œuvre réussie[1123] ? Quel est le rapport entre la compréhension musicale et l'évaluation musicale : est-ce un rapport temporel, logique, causal ? C'est ici l'esquisse d'un programme de recherche qui est dessiné dans ce dernier paragraphe : les problèmes évoqués nécessitent d'être précisés, développés et plus étroitement articulées. Ainsi, je souhaiterai que, par les questions qu'elle laisse ouvertes, cette conclusion présente aussi les germes de nouvelles analyses.

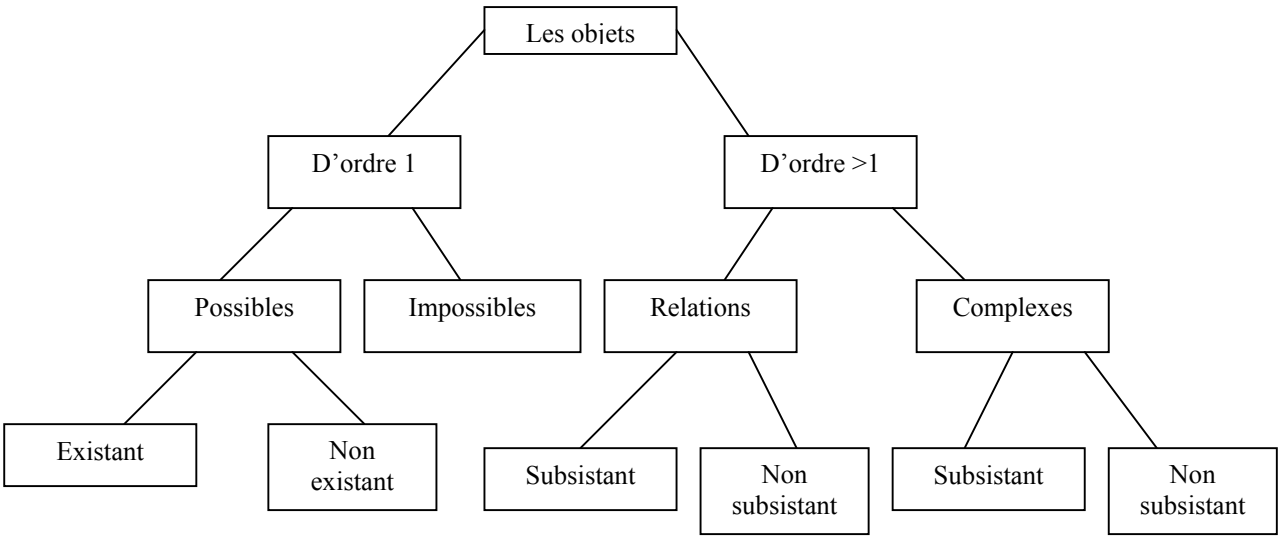
[1122] Gracyck, « Valuing And Evaluating Popular Music ».
[1123] Gracyck, « Valuing And Evaluating Popular Music », p.206.

Annexes

Annexe n°1[1124] :

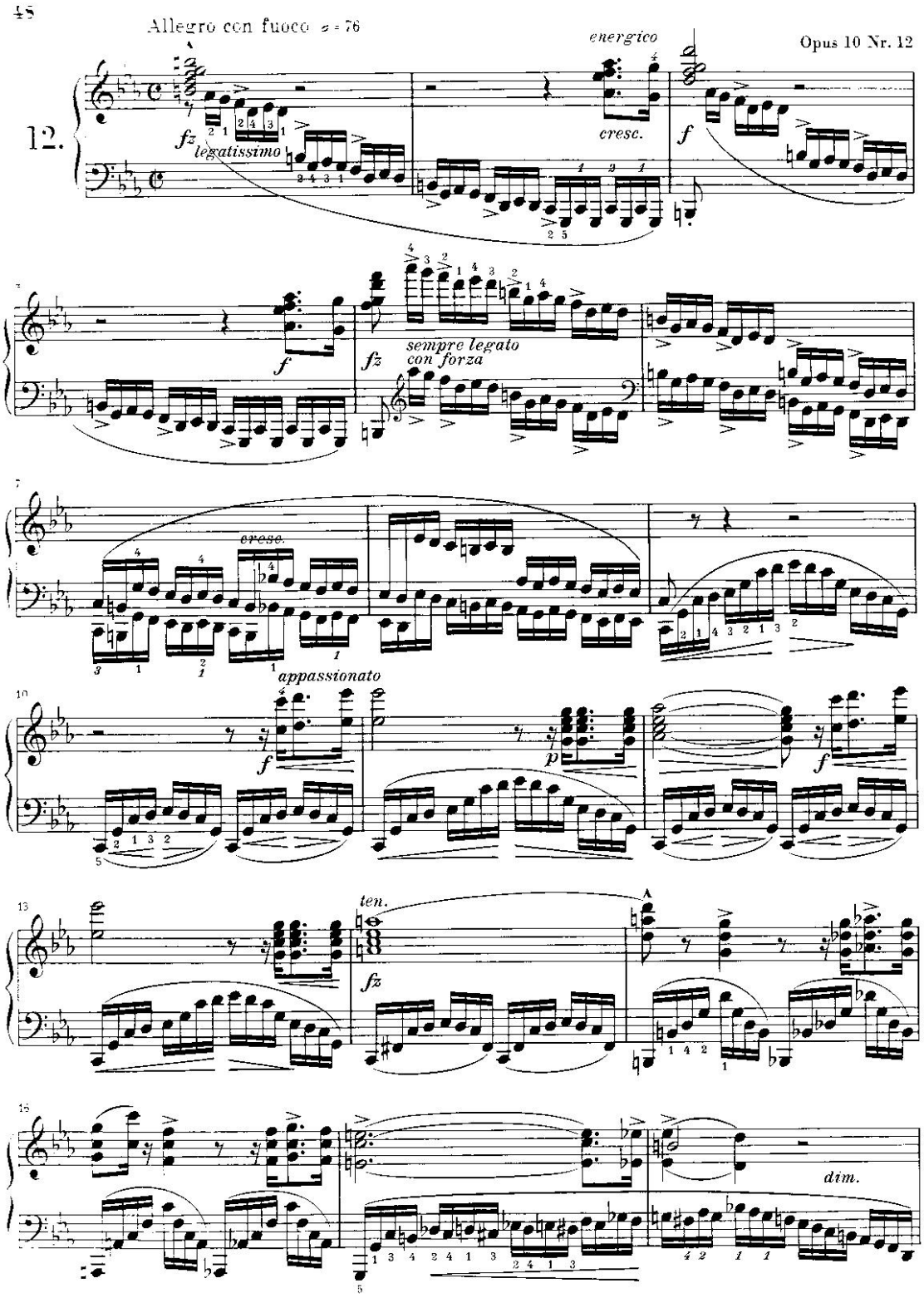


Annexe n°2[1125] :

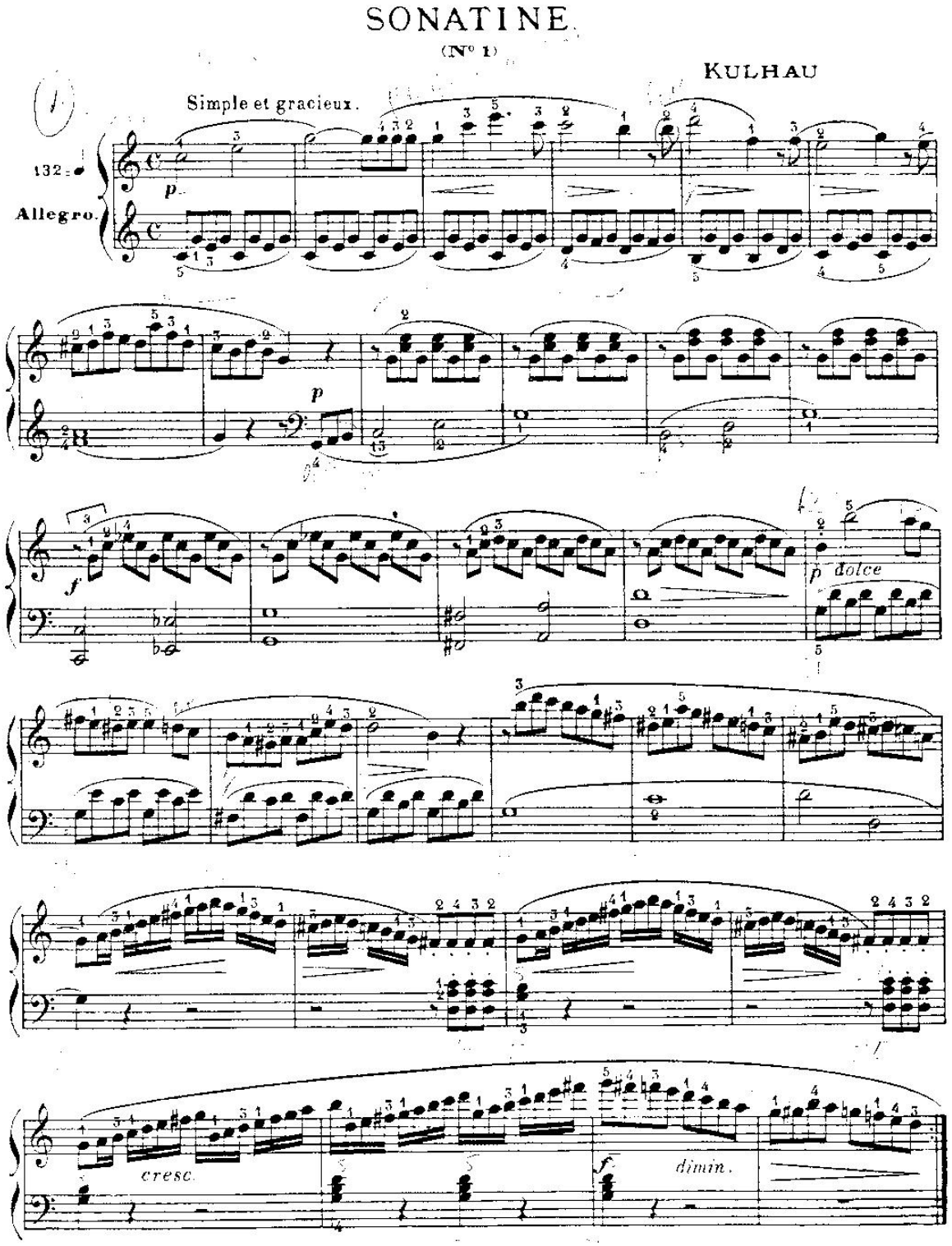


[1124] Classification des objets proposée par Nef dans *L'objet quelconque*, p.78.
[1125] Classification des objets proposée par Meinong (Cf. Nef, *L'objet quelconque*, p.232).

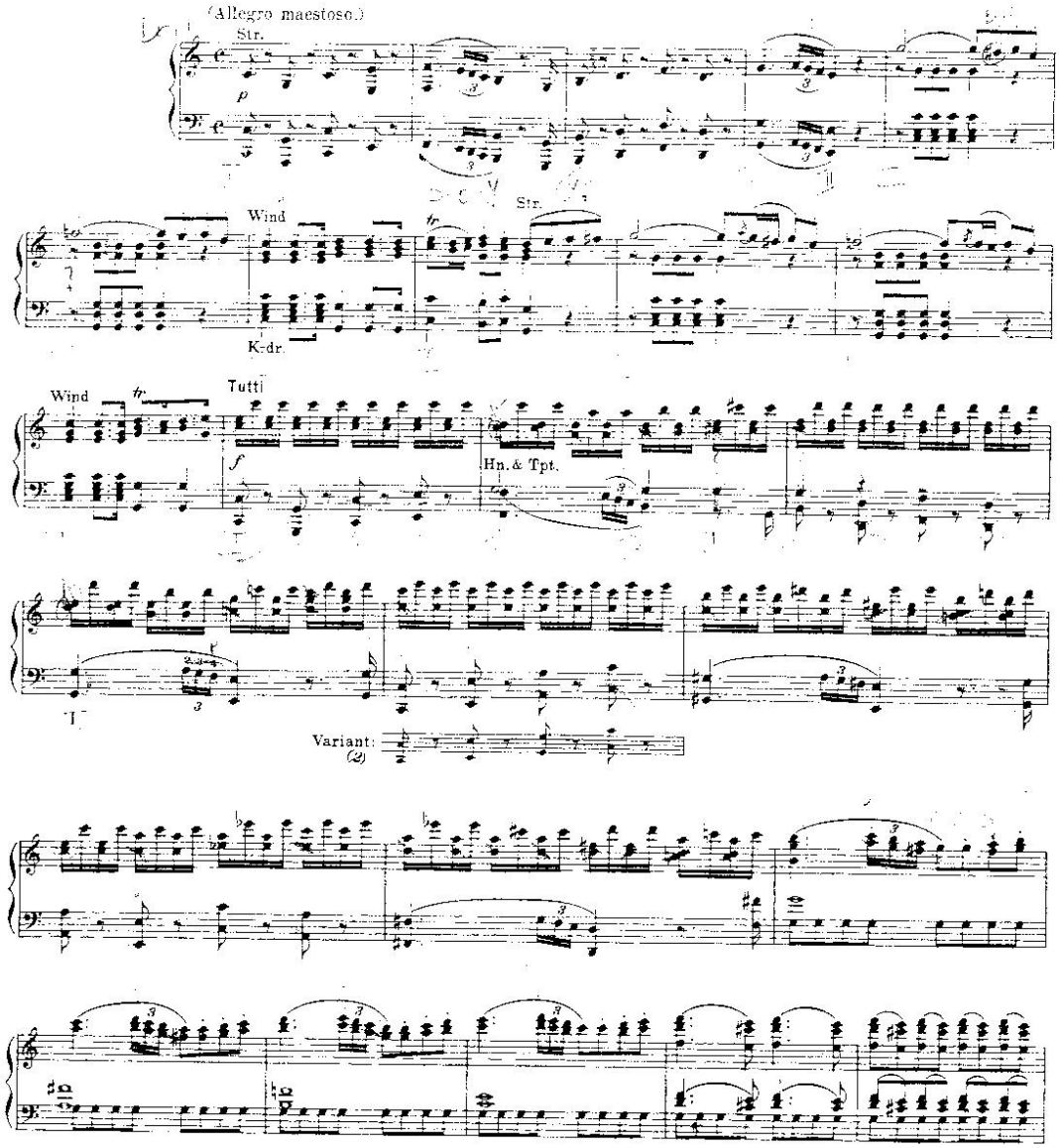
Annexe n°3 : Partition de l'*Étude n°12 opus 10* de Chopin



Annexe n°4 : Partition de l'ouverture de la *Sonatine* de Kulhau



Annexe n°5 : Partition de l'ouverture du *Concerto n°21* de Mozart



Annexe n°6 : Paroles et traduction de *Strange Fruit*

Southern trees bear a strange fruit,
Blod on the leaves and blood atthe root,
Black body swinging in the Southern breeze, Strange fruit hanging from the poplar trees.

Pastoral scene of the gallant South,
The bulging eyes and the trwisted mouth,
Scent of magnolia sweet and fresh
And the sudden smell of burning flesh!

Here is a fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for a tree to drop,
Here is a strange and bitter crop.

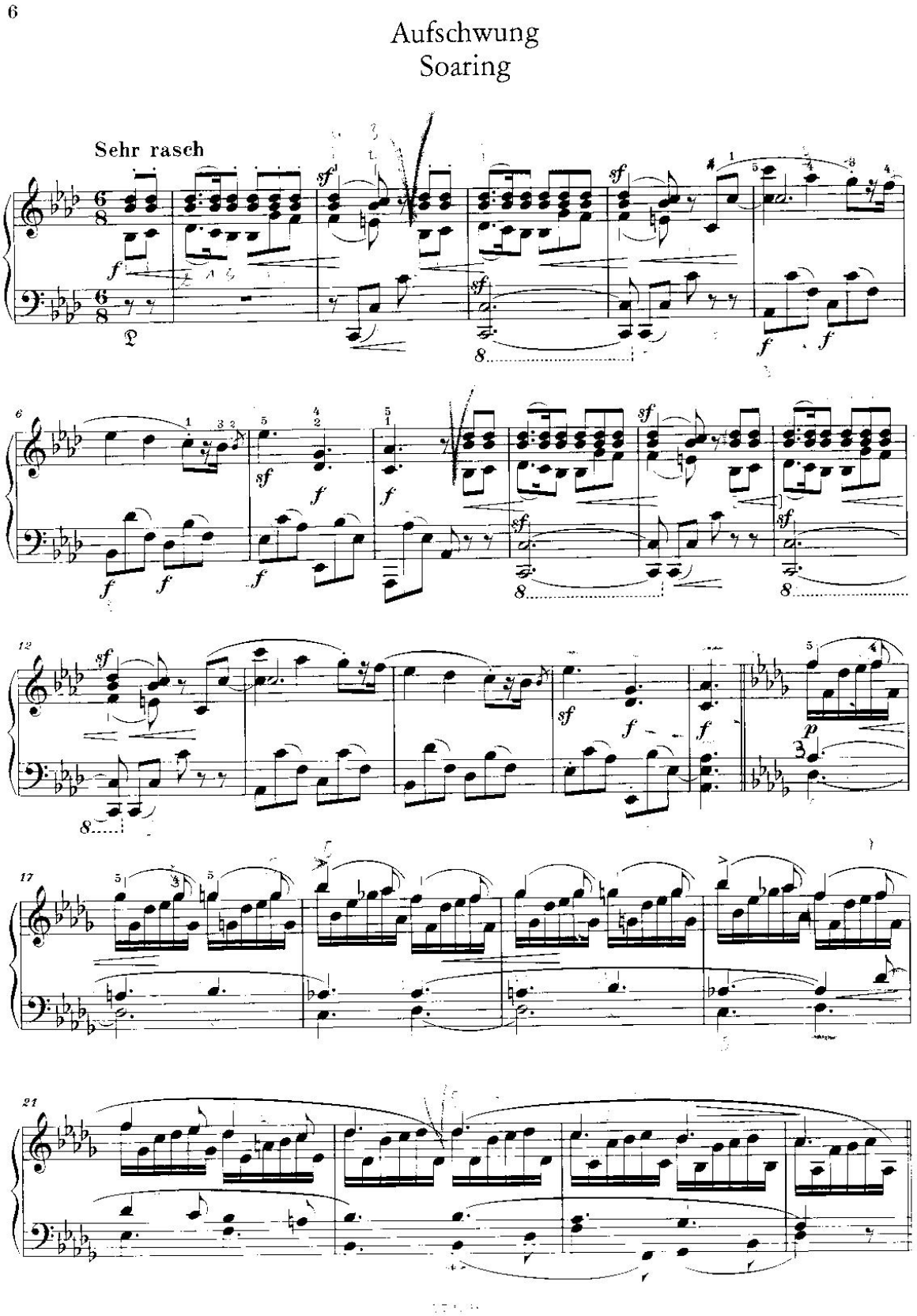
Traduction:

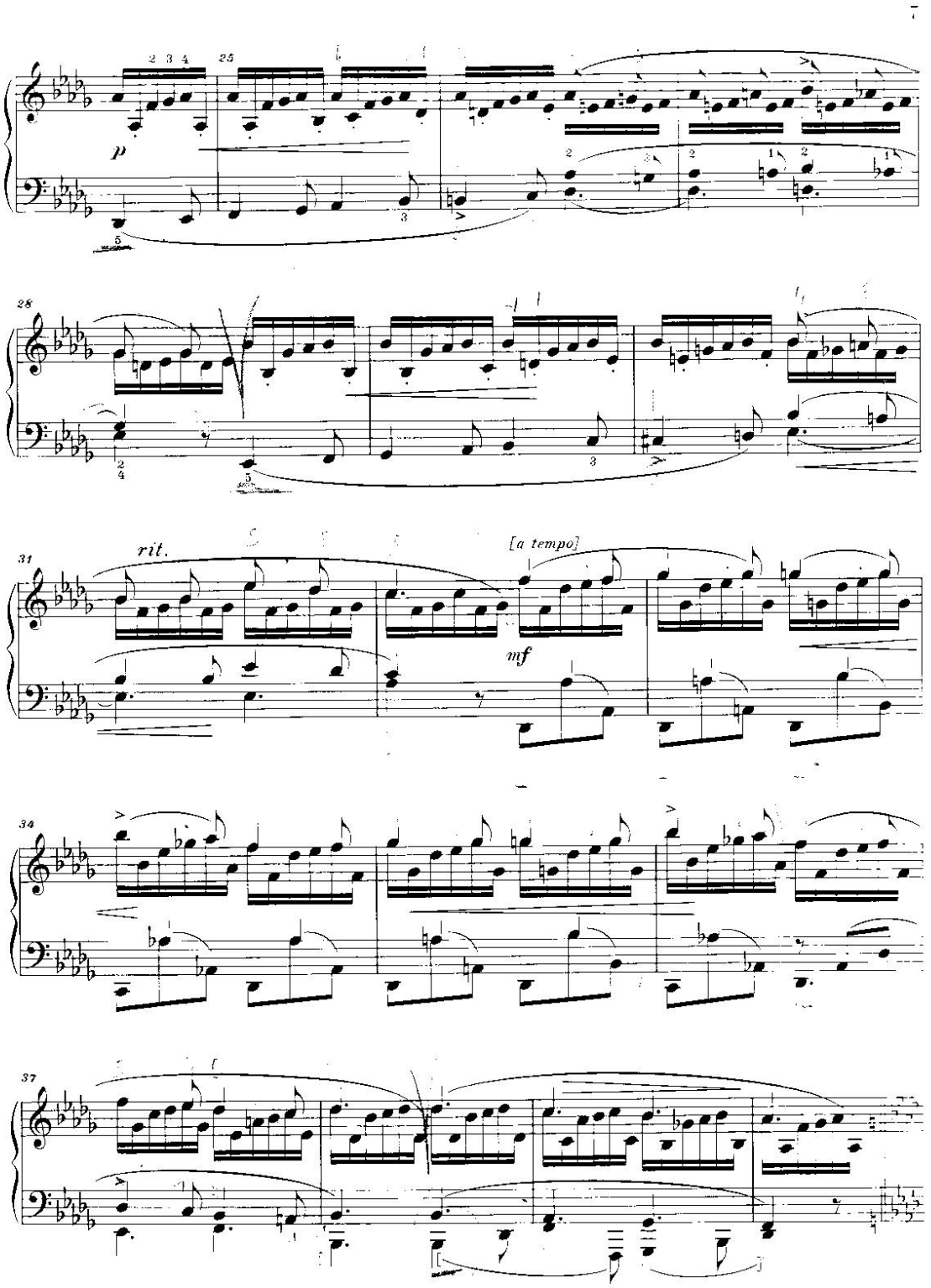
Les arbres du Sud portent un étrange fruit,
Du sang sur les feuilles, du sang aux racines,
Un corps noir se balançant dans la brise du Sud,
Etrange fruit pendant aux peupliers.

Scène pastorale du « vaillant Sud »,
Les yeux exhorbités et la bouche tordue,
Parfum d'un magnolia doux et frais,
Puis la soudaine odeur de chair brûlée.

Fruit à déchiqueter pour les corbeaux
Pour la pluie à récolter, pour le vent à assécher,
Pour le soleil à mûrir, pour les arbres à perdre,
Etrange et amère récolte.

Annexe n°7 : Partition du début d'*Aufschwung* de Schumann (ms.16-40)




p
rit.
[a tempo]
mf

Annexe n°8 : Paroles et traduction de *Purple Haze* de Jimi Hendrix

Purple haze all in my brain
Lately things they don't seem the same
Actin'funny, but I don't know why,
S'cuse me while I kiss the sky.

Purple haze all around
Don't know if I'm comin'up or down,
Am I happy or in misery?
What ever it is, that girl put a spell on me.
Help me

Purple haze all in my eyes,
Don't know of it's day or night.
You got me blowin', blowin my mind
Is it tomorrow or just the end of time?
Help me!
Purple haze...

Tell me baby, tell me
I can't go on like this
You makin'me blow my mind
No, no..., it's painful baby..., purple haze...

Traduction :

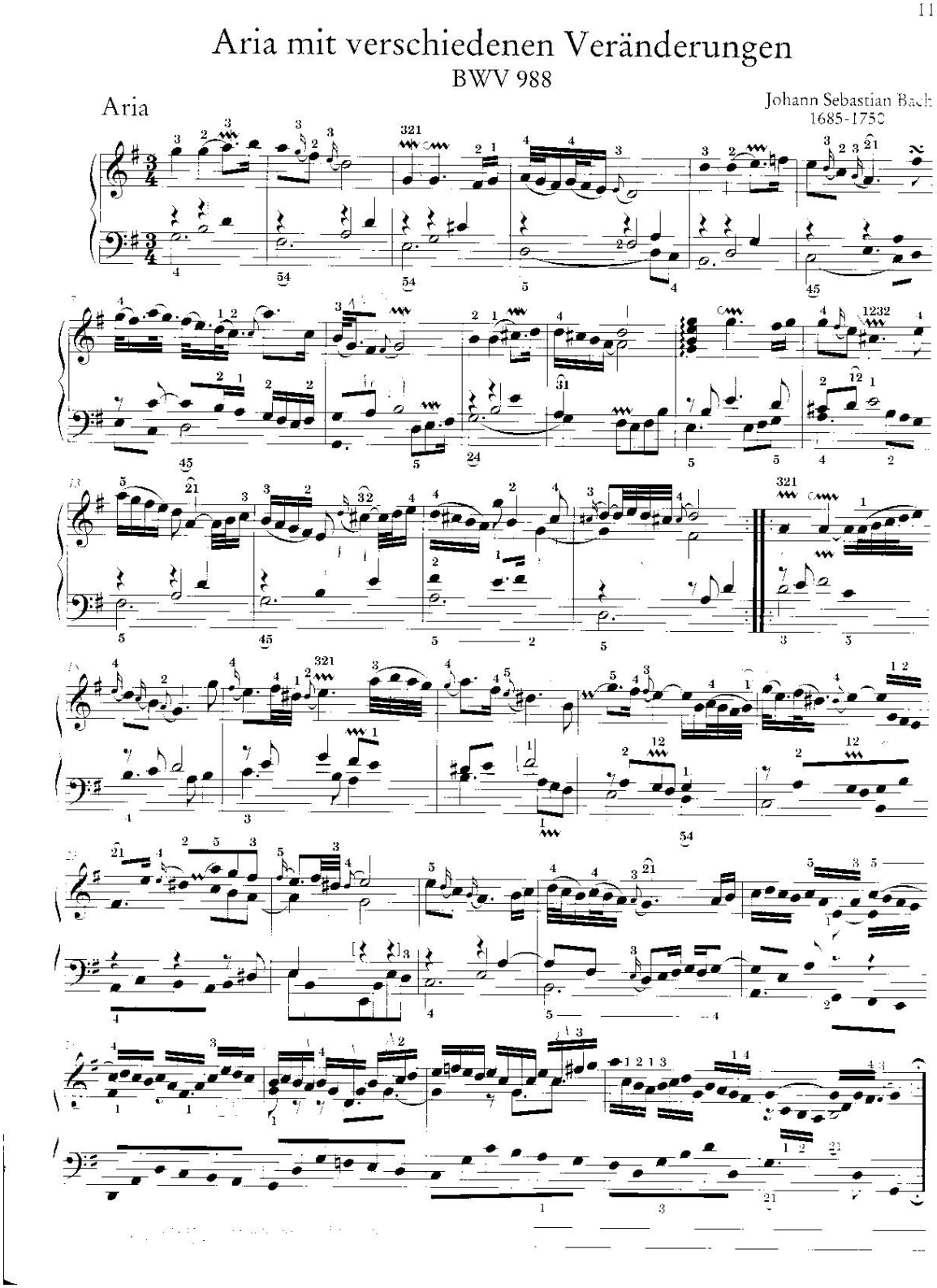
Une brume pourpre est partout dans ma tête
Depuis peu les choses paraissent changées
Jouer c'est marrant, mais je ne sais pas pourquoi,
Excuse-moi, j'embrasse le ciel.

La brume pourpre a tout envahi
J'sais pas si je monte ou si je descends
Suis-je heureux ou malheureux ?
De toute façon, cette fille m'a ensorcelé
Au secours§

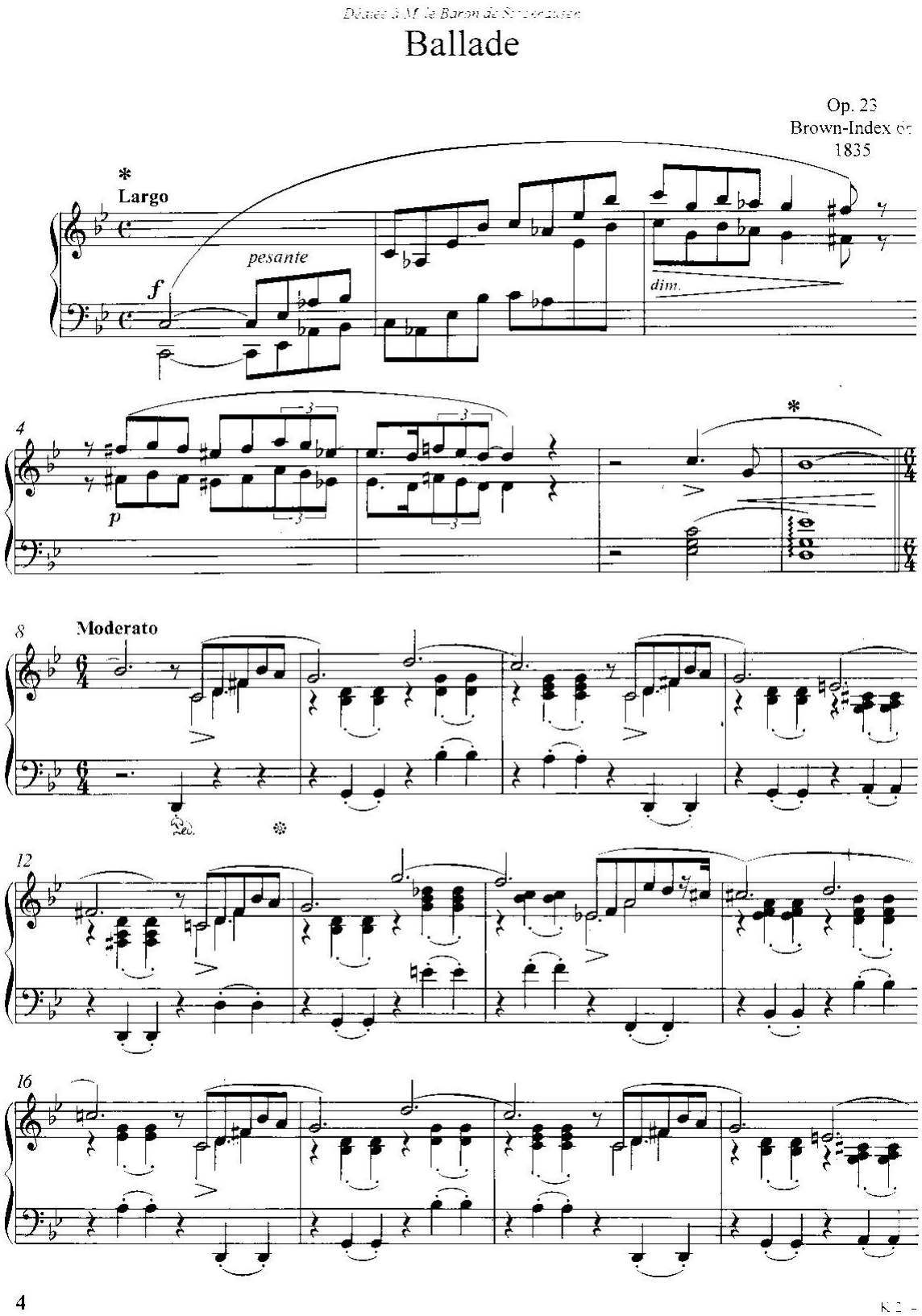
La brume pourpre est partout dans mes yeux,
Je ne sais si c'est le jour ou la nuit.
Tu m'as fait exploser, exploser la tête
Est-ce demain ou juste la fin des temps ?
Au secours !
La brume pourpre…

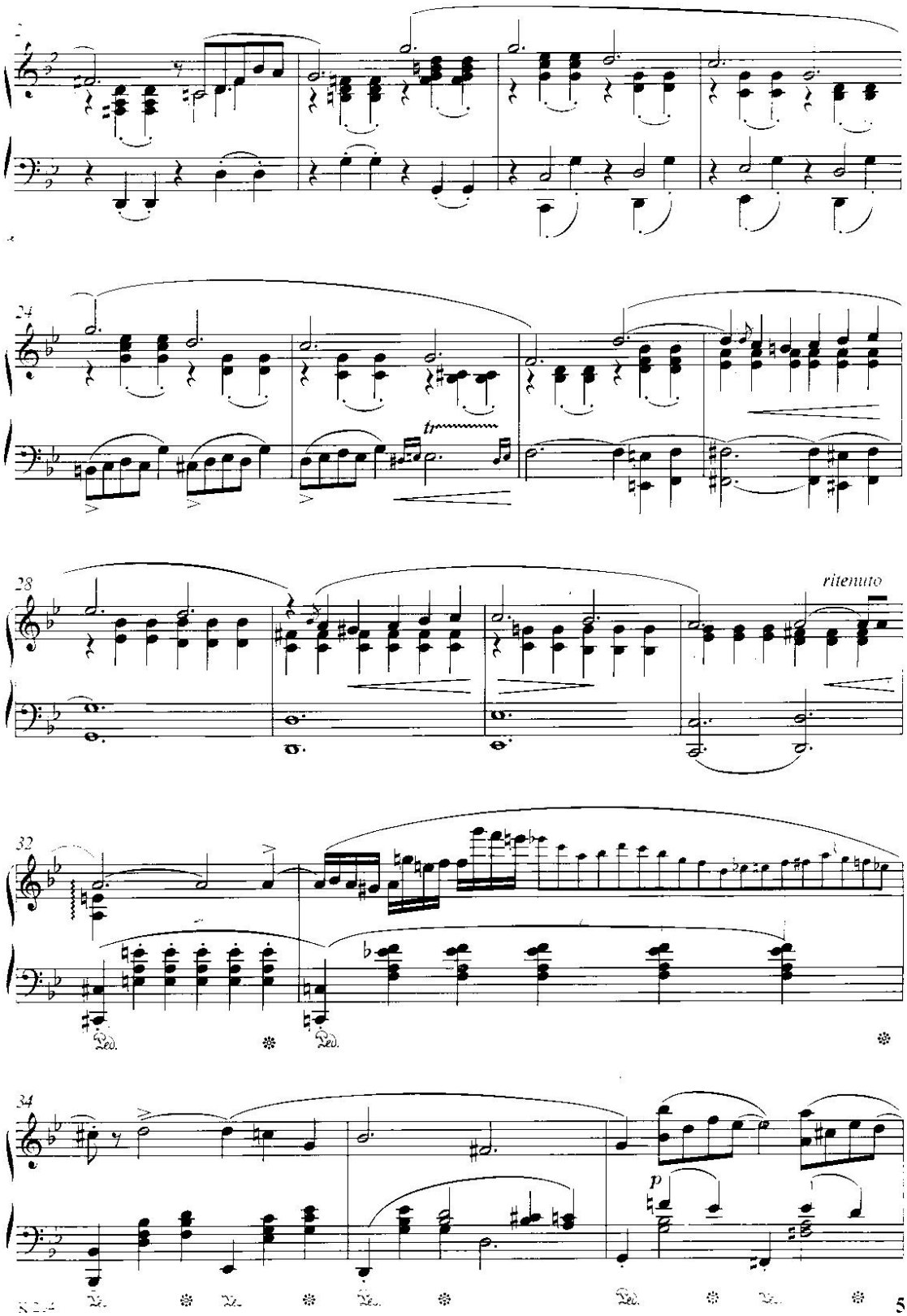
Dis-moi chérie, dis-moi
Je ne peux pas continuer comme ça
Tu me fais exploser la tête
Non, non…, ça fait mal chérie…, brume pourpre…

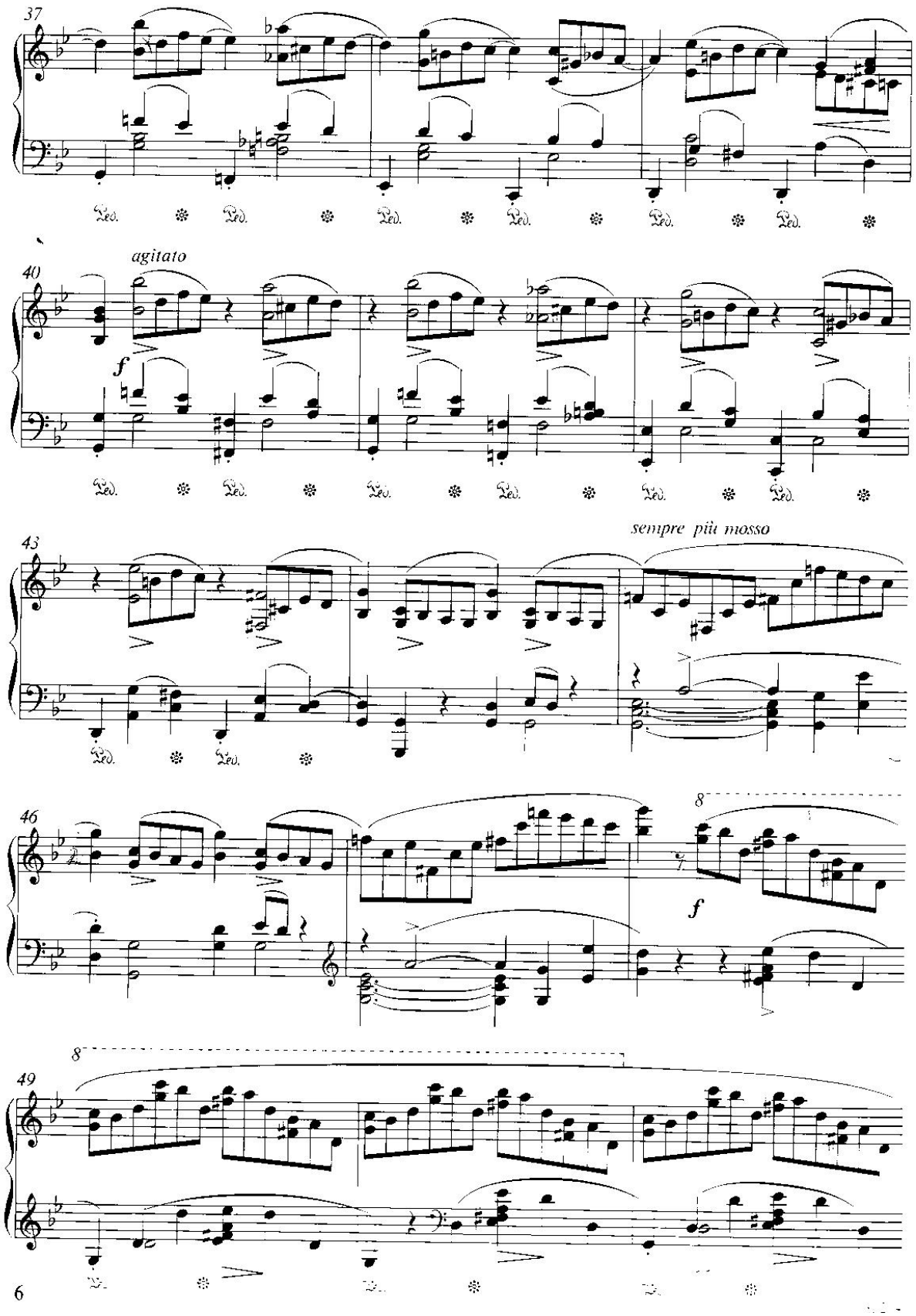
Annexe n°9 : Partition de l'*Aria* des *Variations Goldberg* de Bach

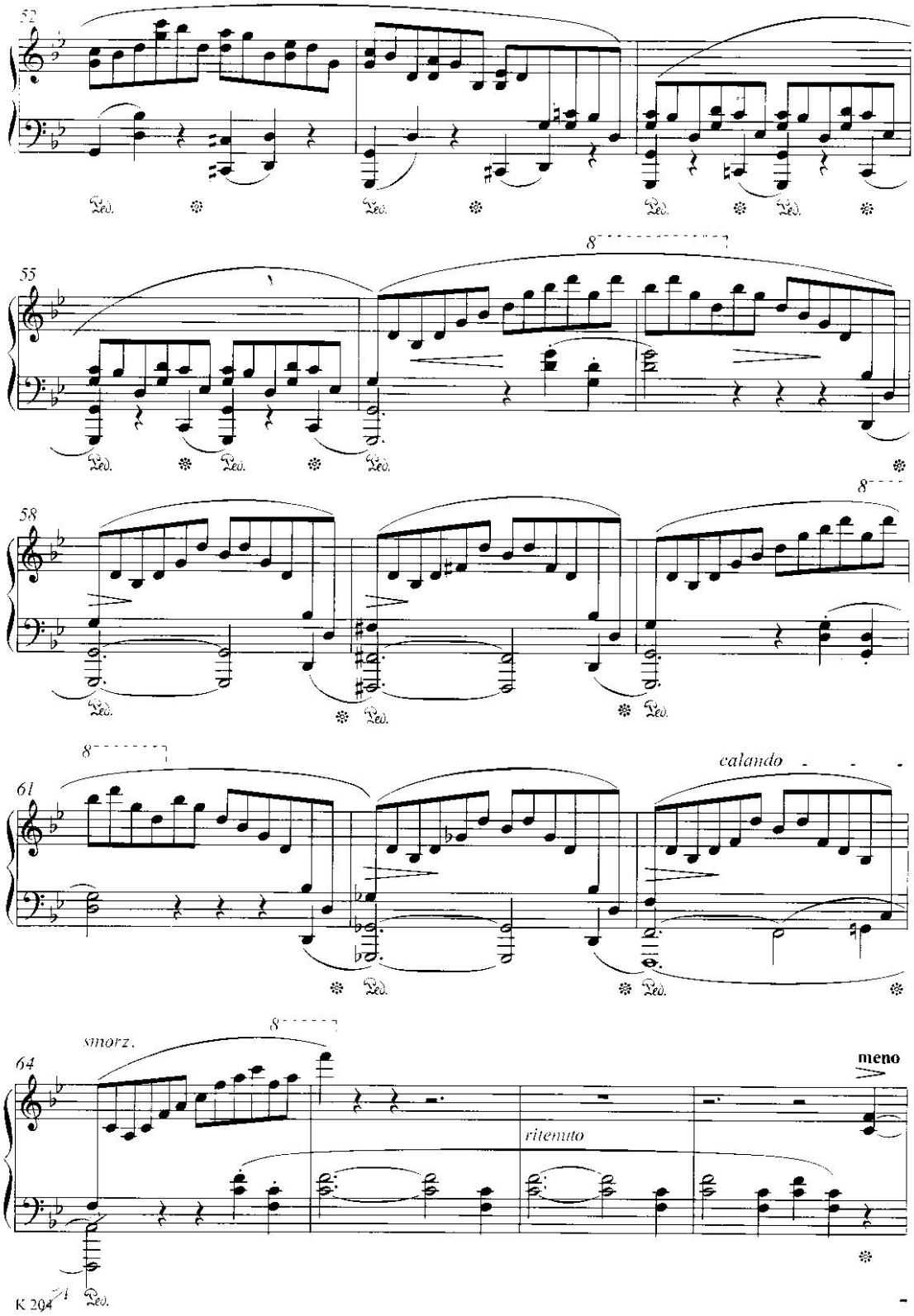


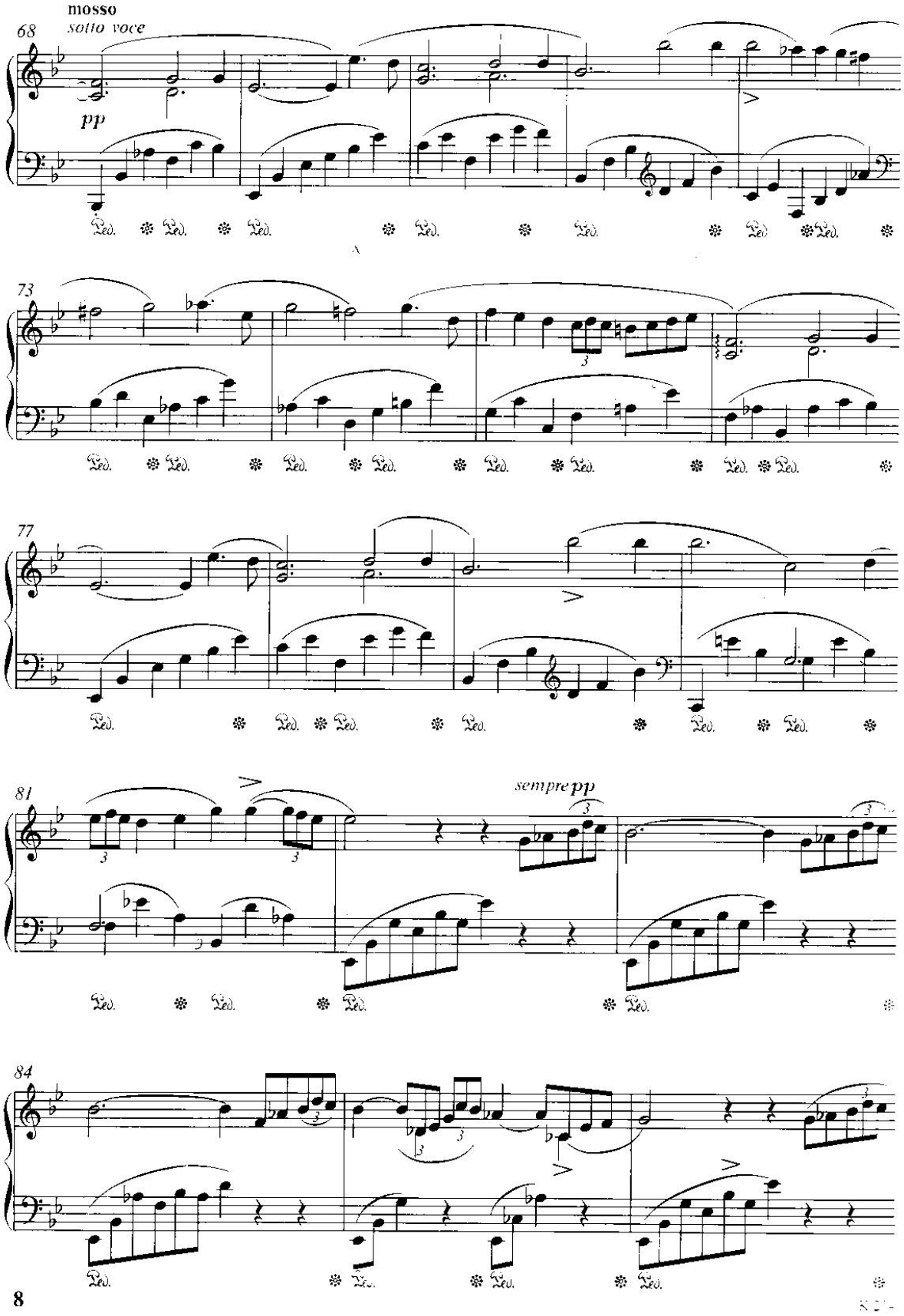
Annexe n°10 : Partition de la *Ballade n°1* de Chopin

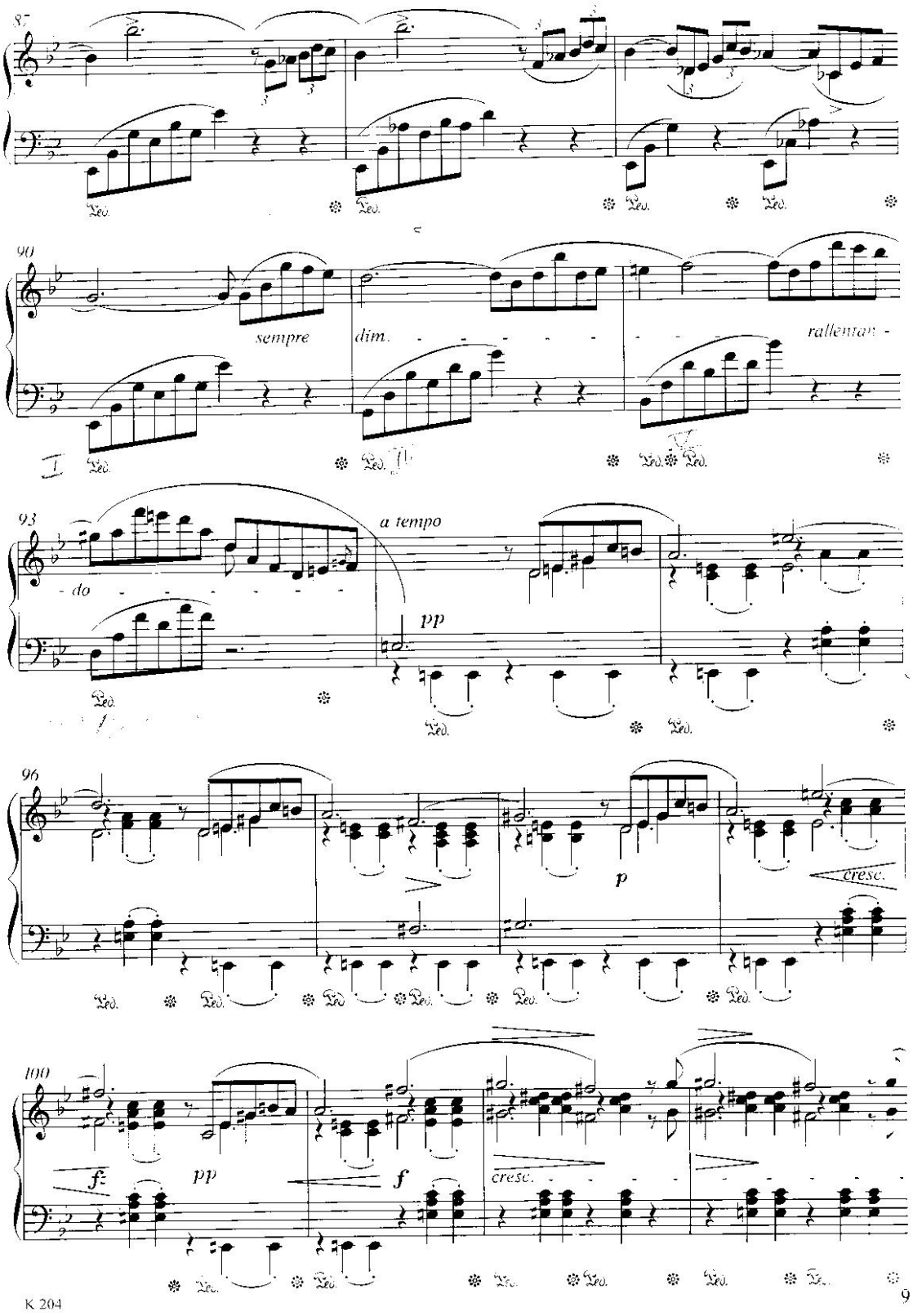


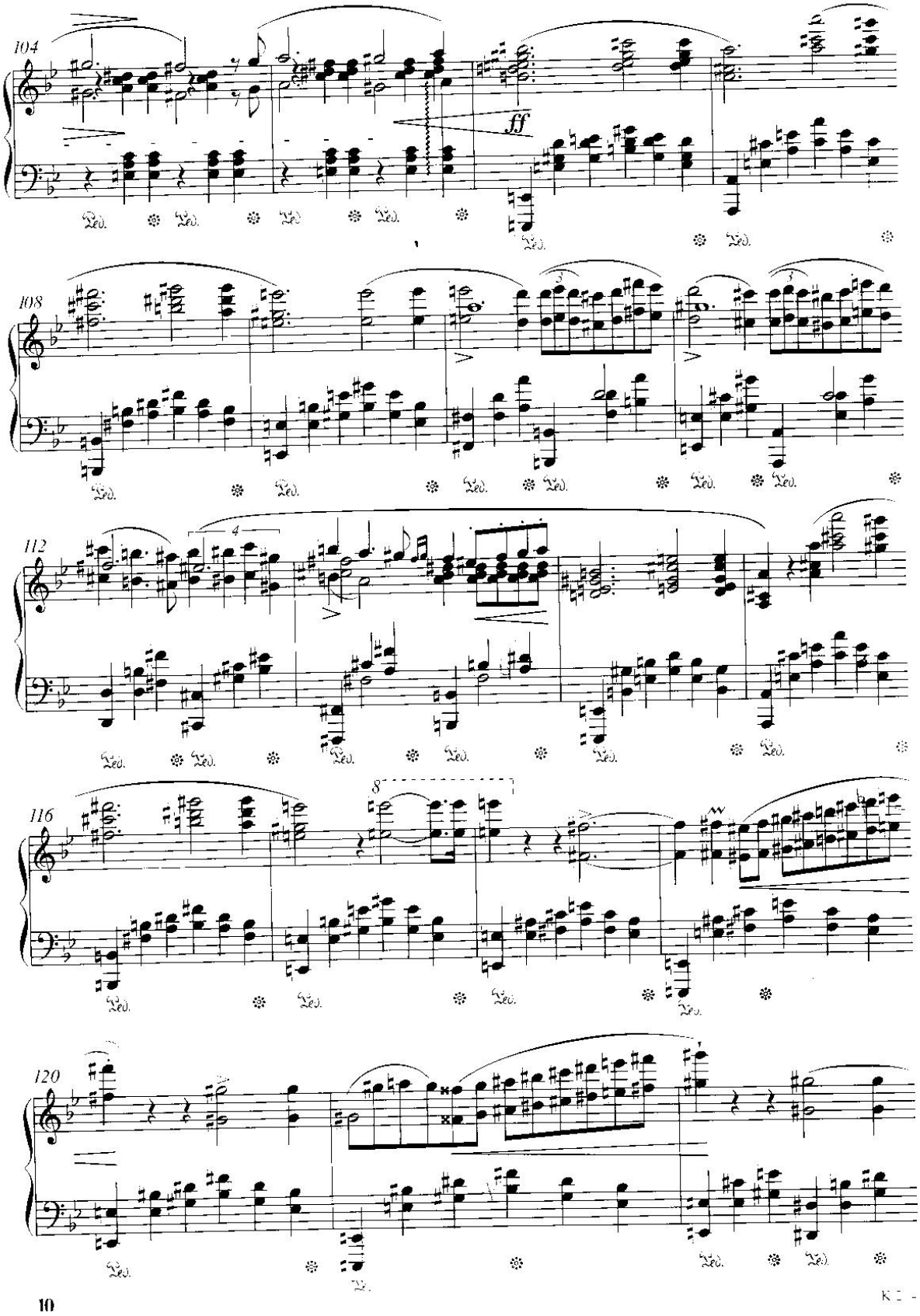

24
tr
28
ritenuto
32
Ped.
34
p
5

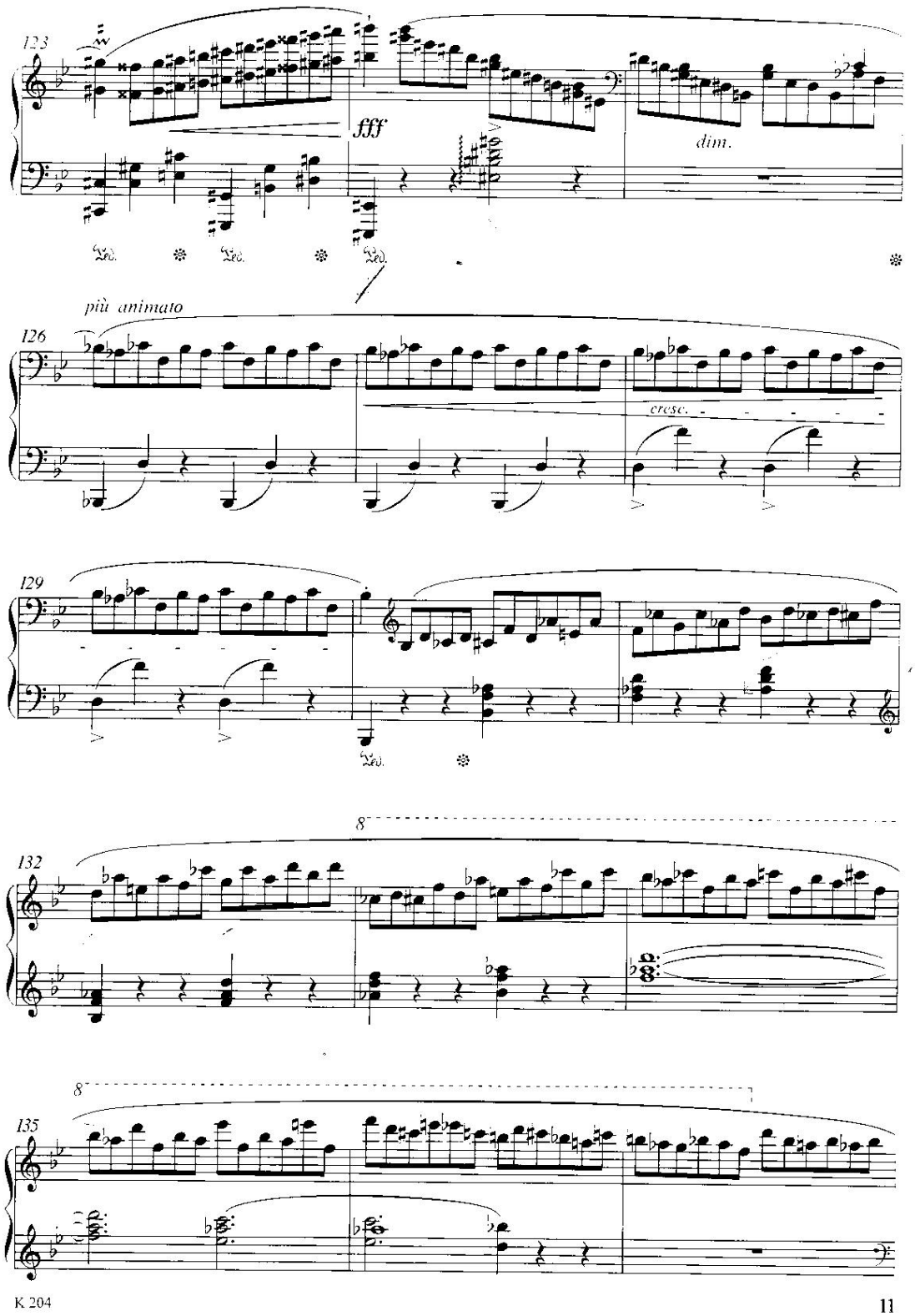

37
40
agitato
f
43
sempre più mosso
46
8
f
49
8
6

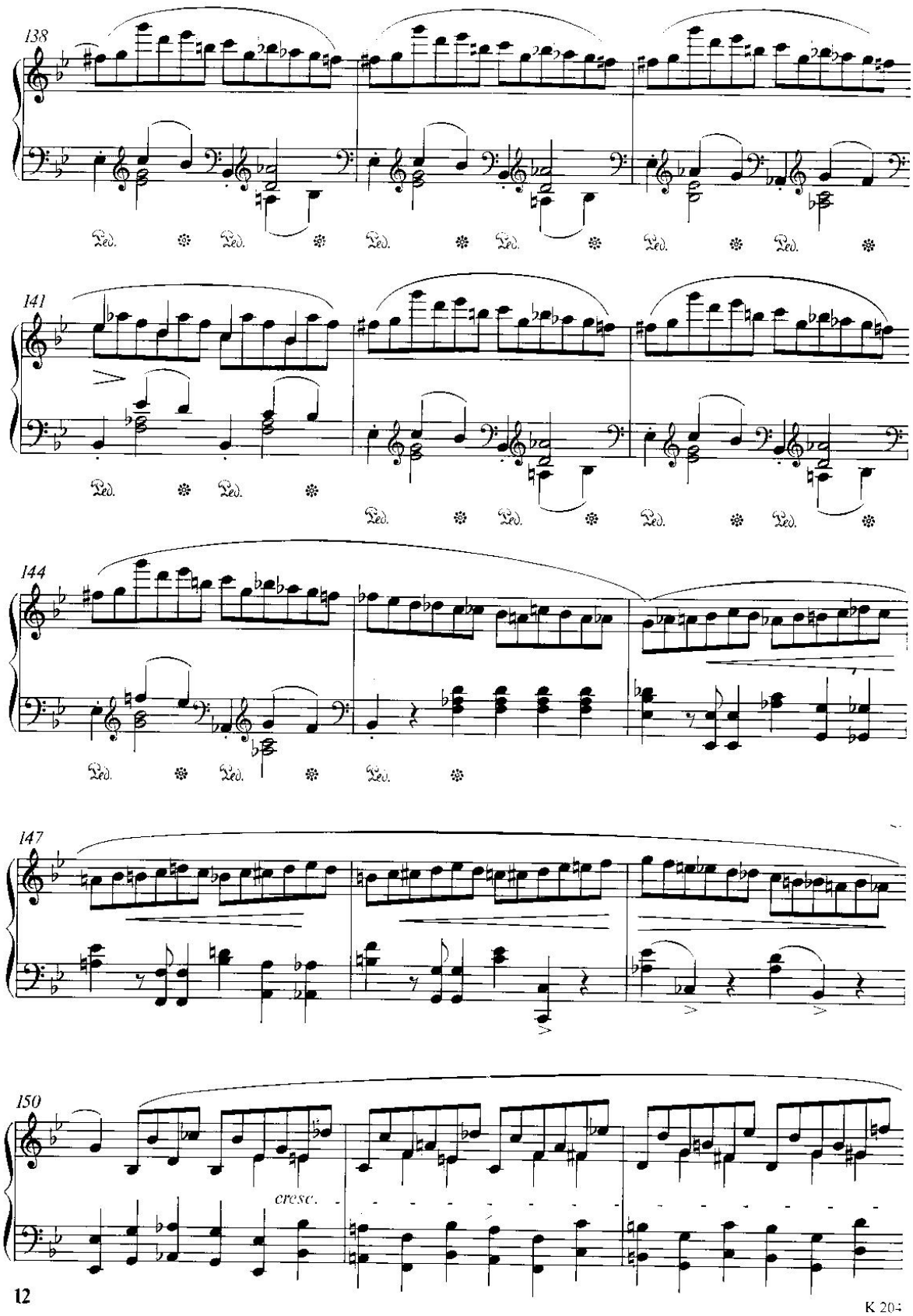

52
55
58
61
calando
64
smorz.
ritenuto
meno
K 204

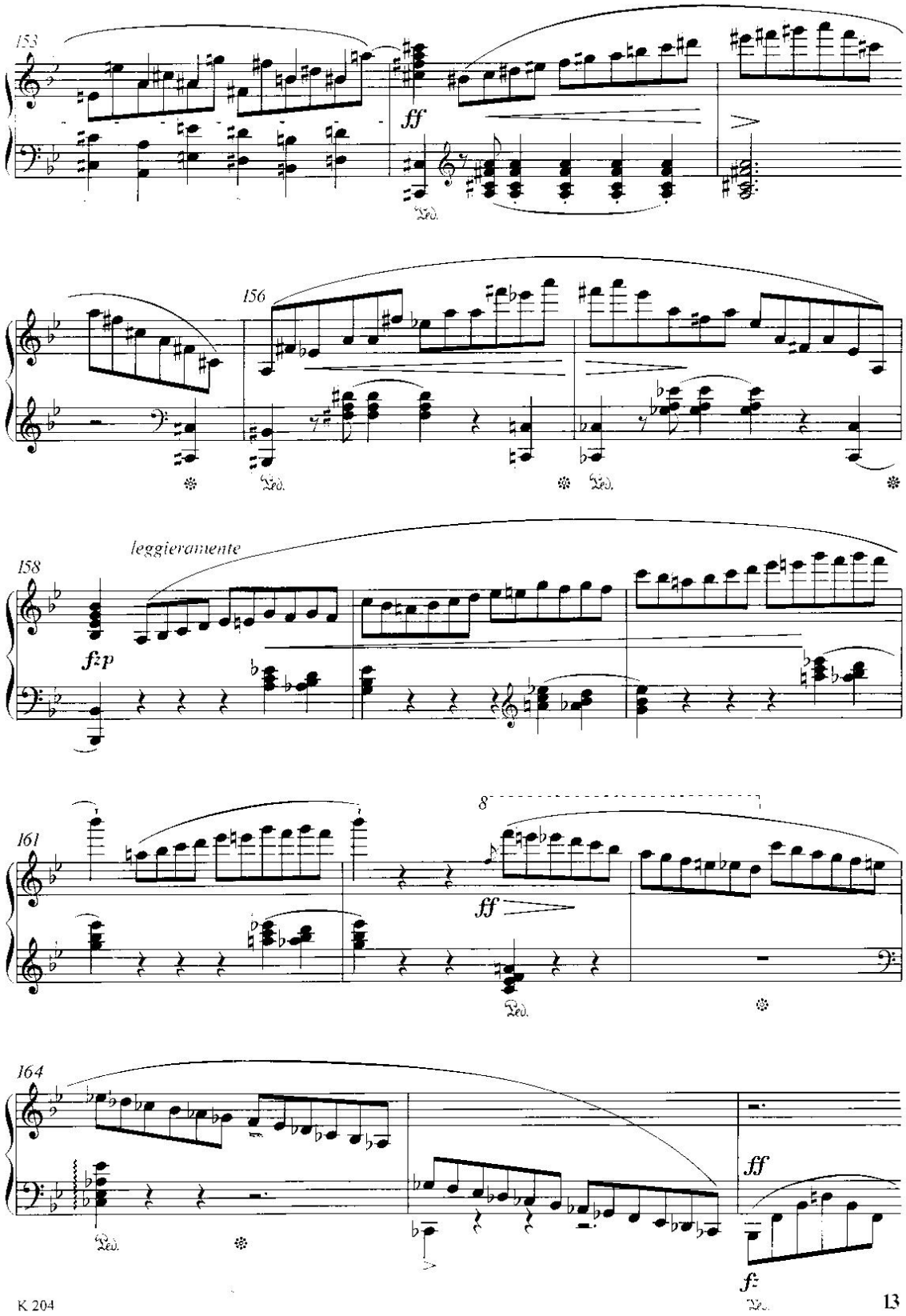

mosso
sotto voce
pp
68
73
77
81
sempre pp
84
8

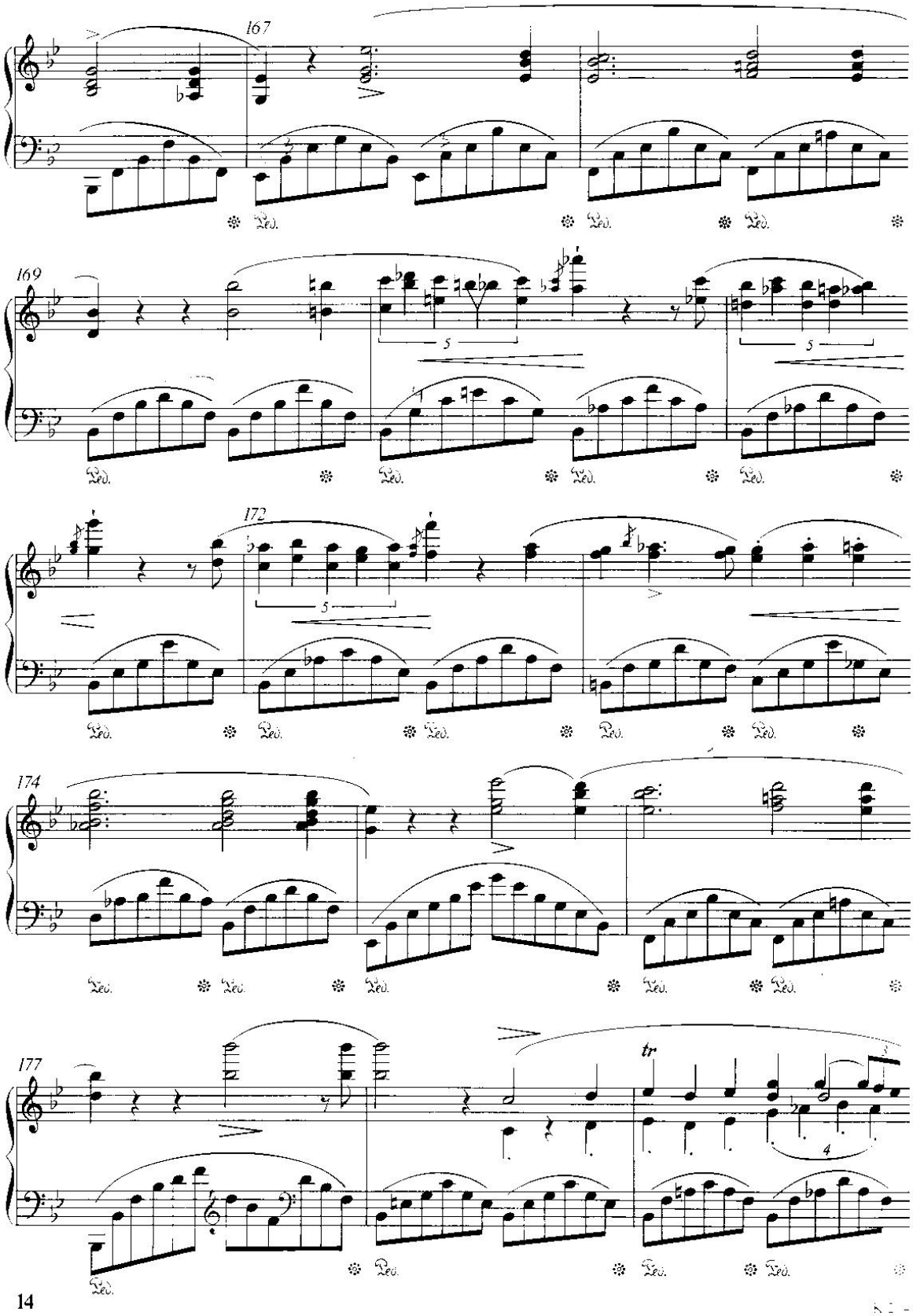

85
90
sempre
dim.
rallentan -
93
- do
a tempo
pp
96
p
cresc.
100
fz
pp
f
cresc.
K 204
9

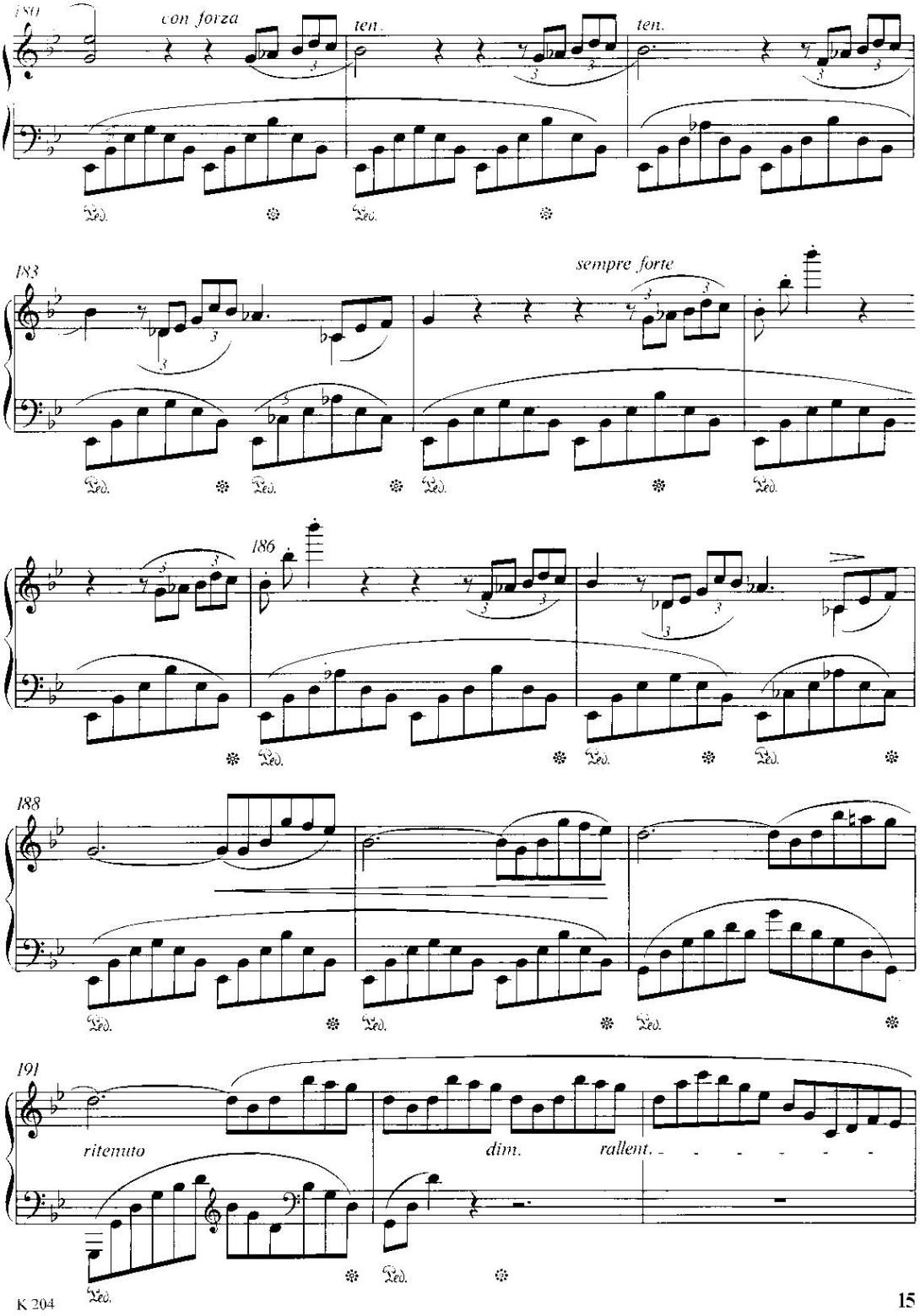

104
ff
108
112
116
120
10

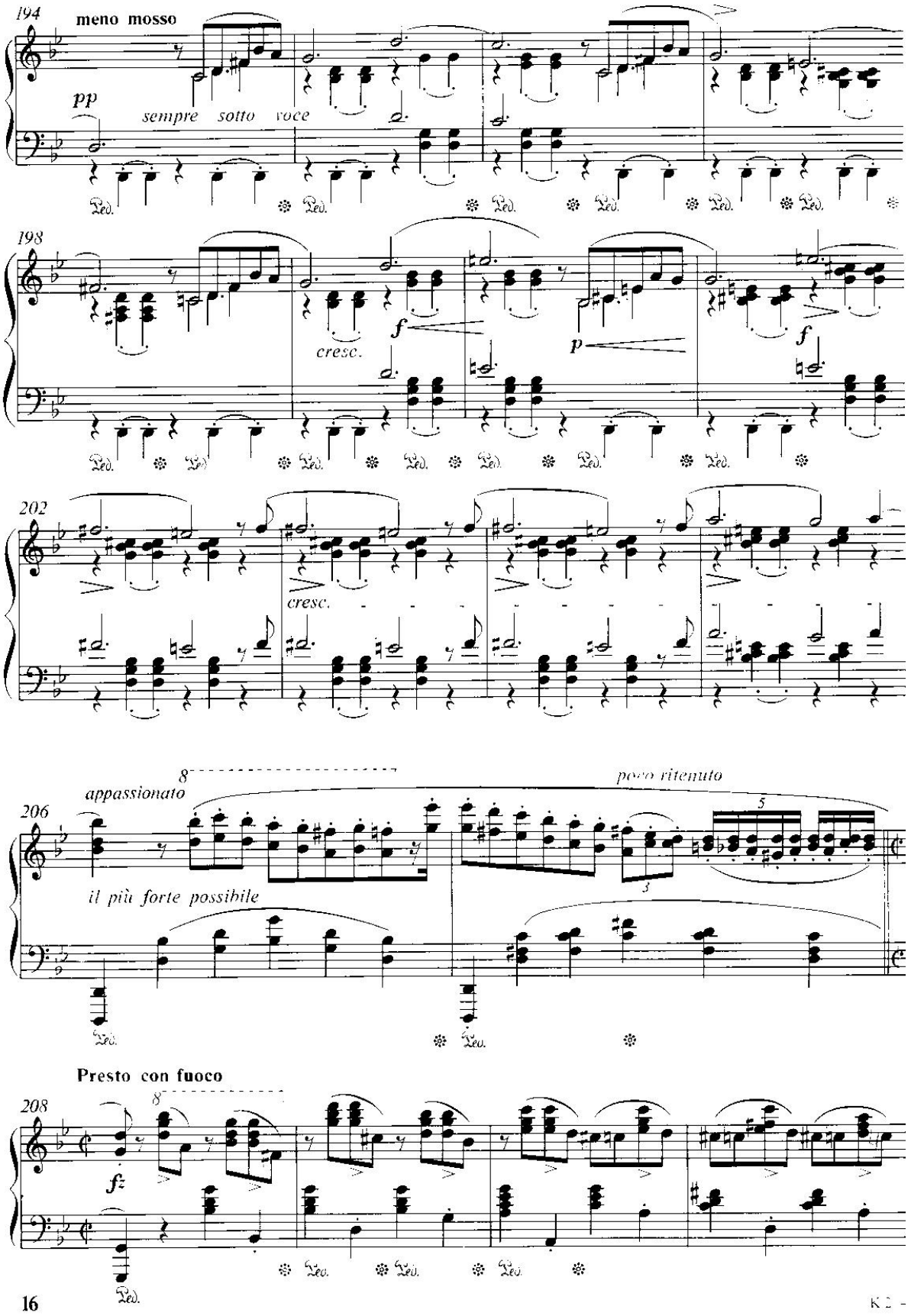

123
fff
dim.
più animato
126
cresc.
129
132
135
K 204
11

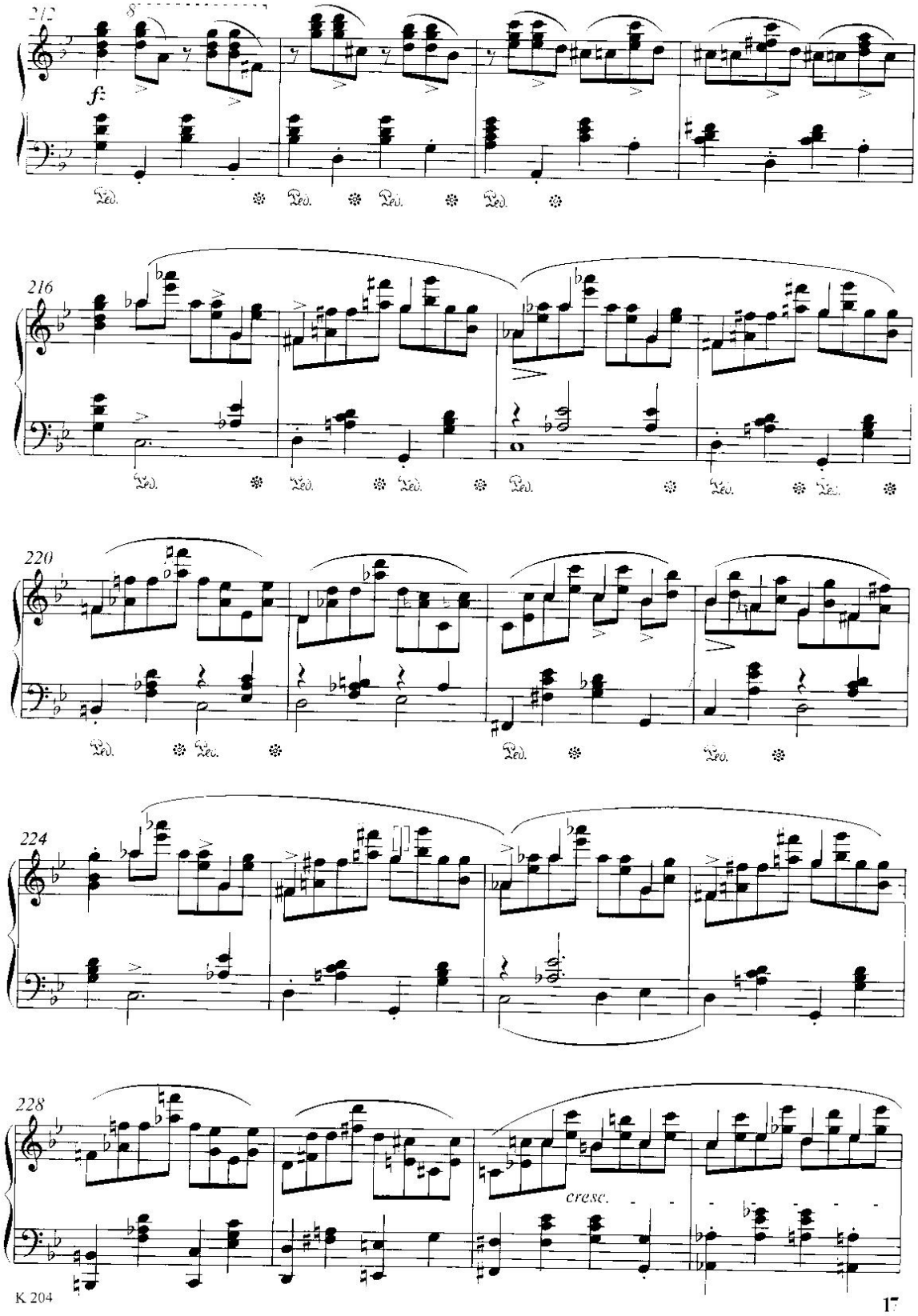

138
141
144
147
150
cresc.
12
K 204

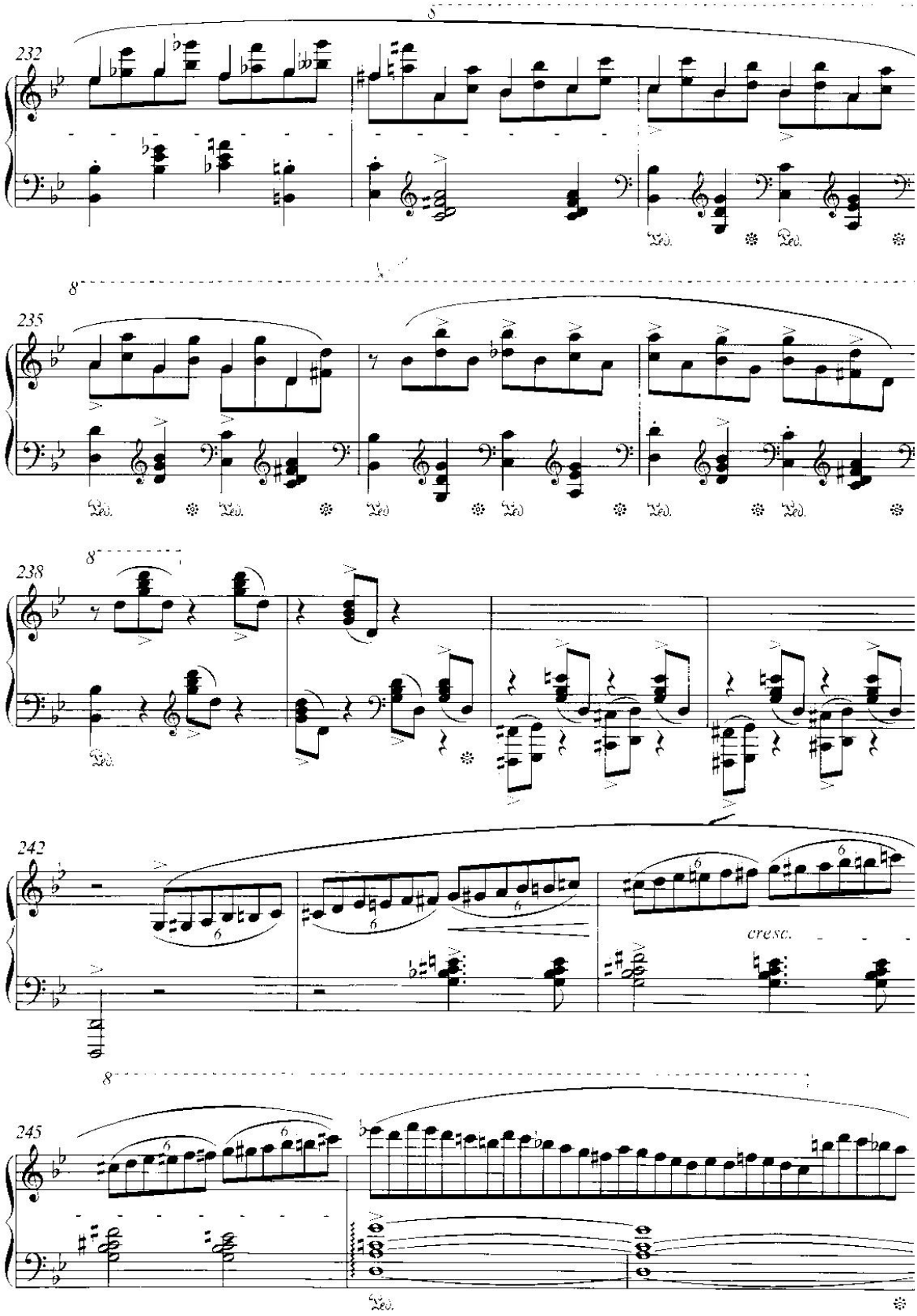

153
ff
156
158
leggieramente
f:p
161
8
ff
164
ff
f:
K 204
13

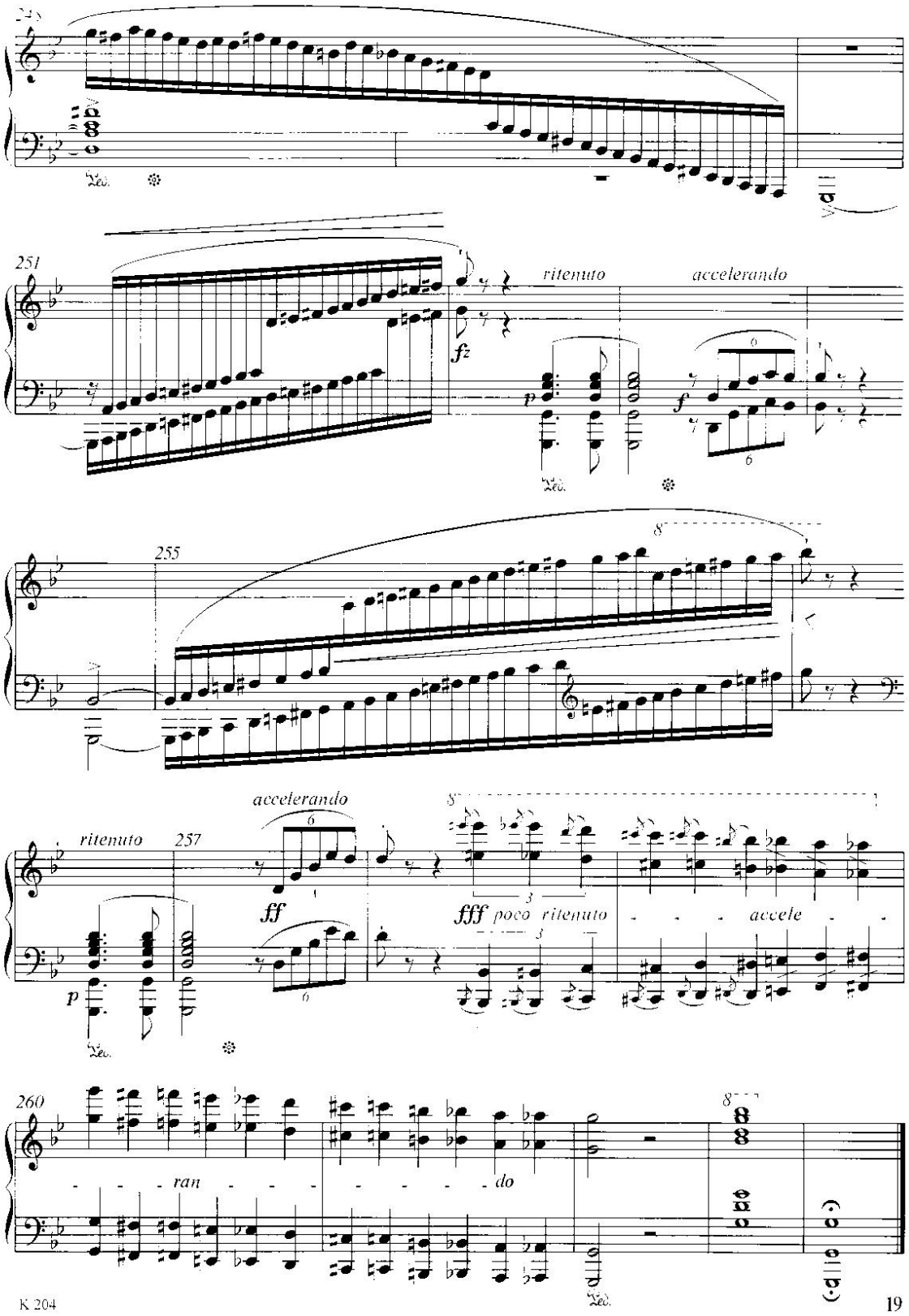

167
169
172
174
177
tr
14


180
con forza
ten.
ten.
183
sempre forte
186
188
191
ritenuto
dim.
rallent.
K 204
15


194
meno mosso
pp
sempre sotto voce
198
cresc.
f
p
f
202
cresc.
206
appassionato
poco ritenuto
il più forte possibile
Presto con fuoco
208
f
16


212
8
f
Ped.
216
220
224
228
cresc.
K 204
17


232
235
238
242
cresc.
245
18


251
ritenuto
accelerando
fz
p
f
255
ritenuto
257
accelerando
ff
fff
poco ritenuto
accele
ran
do
K 204
19

Index des noms

A

Adams 296, 632
Allix 449, 632
Anderson 75, 99, 197, 632
Anscombe 193, 632
Aristote 163, 190, 291, 316, 317, 340, 389, 420, 451, 589, 632
Armengaud 632, 659, 660
Armstrong D. 51, 73, 105, 106, 107, 237, 322
Armstrong P. 532, 533
Arnauld 26, 27, 450, 451, 633, 660
Arom 181, 633
Austin 447, 633
Ayats 183, 633

B

Bachrach 634
Baker 98, 634
Bar-Elli 209, 634
Barnes 511, 634
Barrett 536, 634
Batteux 586
Beardsley 195, 389, 390, 510, 542, 543, 544, 553, 555, 564, 634, 643
Bender 335, 336, 635
Bennett 155, 635
Bent 113, 635
Berry 313
Binkley 392, 635
Black 21, 390, 635
Blackburn 295, 635
Blauert 150, 635
BonJour 413, 636
Boone 472, 636
Boretz 384, 636
Bourniquel 571, 636
Bouveresse 454, 455, 539, 540, 636, 645
Bouwsma 383, 636
Brand 636, 653
Brandom 272, 637
Braun 311, 637
Brisson E. 567, 568, 572
Browning 104, 637
Budd 475, 637
Burge 279, 280, 637
Butt 94, 219, 637

C

Carnap 46, 250, 406, 637
Carraud 637, 643, 663
Carroll 26, 122, 123, 545, 557, 637
Casati 146, 151, 152, 153, 377, 378, 462, 635, 638
Cavell 419, 638
Chalmers 635, 638
Charrak 165, 166, 172, 638
Chisholm 153, 158, 638
Choi 497, 638
Chomsky 277, 639
Clark 451, 639
Clémentz 24
Collingwood 56, 57, 58, 59, 62, 364, 433, 434, 639
Cometti 21, 86, 269, 342, 343, 379, 639, 643, 644, 654, 656, 657, 661, 663, 664, 666, 668
Condillac 424, 639

Cooke 331, 378, 640
Covach 472, 636
Cox 461, 640
Croce 365, 366, 640
Cruse 640, 648, 669
Culler 520, 523, 640
Currie 557, 640

D

Damasio 251, 252, 640
Danto 356, 357, 358, 641
Davidson 152, 153, 158, 192, 254, 391, 506, 507, 508, 534, 641, 645, 655
Davies D. 198, 562, 564
Davies S. 41, 121, 127, 128, 139, 204, 208, 211, 221, 342, 482, 531, 532, 550, 563
De Munck 272, 273, 274, 276, 642
De Sousa 284, 285, 286, 287, 490, 642
Delpla 642
Dennett 255, 256, 456, 642
Derrida 520, 521, 522, 642
Descartes 245, 246, 272, 566, 642, 673
Descombes 192, 265, 270, 273, 275, 276, 278, 280, 371, 642
Dewey 343, 643
Dickie 35, 544, 643
Dillard 299, 643
Dipert 208, 643
Dodd 75, 99, 643
Dokic 146, 151, 152, 157, 304, 377, 378, 439, 441, 445, 447, 448, 455, 458, 463, 638, 643
Dreier 296, 643
Dretske 416, 417, 456, 642, 644
Dutant 644, 647, 656, 669

E

Eaton 500, 514, 644
Eco 523, 640, 644
Edidin 117, 213, 644
Elgin 81, 84, 87, 138, 380, 386, 389, 644
Elissade 503, 524, 525, 539, 645
Ellis 520, 524, 526, 645
Elshof 139, 645
Engel 441, 457, 507, 508, 534, 641, 644, 645, 647, 656, 669
Evans 125, 640, 648, 669

F

Feagin 492, 557, 645
Ferguson 119, 120, 645
Firth 327, 646
Fisette 247, 646
Fisher 96, 646
Fodor 454, 646
Fontaine 465, 467, 646
Forest 146, 646
Francès 393
Fransecotti 310, 646
Frege 298, 330, 646

G

Gadamer 519, 520, 647
Gaut 547, 554, 647, 673
Geach 30, 298, 647, 663
Genette 308, 309, 647, 671

Gettier 412, 647
Gibbard 295, 647
Gibson 453, 454, 646, 647
Glossop 297, 647
Godlovitch 206, 221, 647
Goffi 648, 671
Goldie 282, 283, 286, 289, 490, 648
Goldman A. 426
Goldman A.H. 144, 215, 453, 512
Goodman39, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 103, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 207, 308, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 481, 636, 644, 648, 660, 663
Gould 141, 210, 649
Gracyk 115, 116, 117, 121, 649, 661
Greco 427, 649
Greene 113, 114, 649
Grice 461, 549, 649
Guczalski 396, 649
Gunther 455, 650

H

Hacker 157, 650
Hacking 78, 650
Hamilton 115, 650
Hancher 511, 650
Hanslick 341, 354, 650
Hare 294, 296, 648, 650, 671
Hart 31, 33, 650
Harte 141, 163, 650
Hegel 46, 586, 650
Heidegger 46, 519, 520, 650
Heil 651
Hindemith 350, 651
Hirsch 515, 516, 517, 547, 548, 549, 551, 552, 553, 554, 564, 651
Honegger 574, 651
Horgan 313, 651
Hornsby 266, 546, 651
Hospers 670
Howell 99, 651
Hume 318, 427, 493, 499, 500, 652
Humphreys 336, 652
Hutcheson 483, 652

I

Ingarden 187, 188, 203, 652
Irvin 512, 652, 666
Iseminger 550, 551, 552, 555, 564, 634, 637, 651, 652, 654, 656, 657, 658, 660

J

Jackson 197, 198, 256, 645
James 112, 124, 260, 477, 632, 643, 647, 650, 652, 671, 673

K

Kant 17, 45, 272, 359, 360, 405, 486, 586, 653, 673
Karl 356, 488, 653
Keaton 210, 649
Kenny 269, 272, 653
Kim 155, 156, 158, 324, 335, 637, 653, 662
Kintzler 171, 172, 653
Kivy 75, 95, 208, 211, 215, 216, 217, 218, 221, 373, 374, 375, 382, 402, 436, 437, 471, 480, 481, 482, 483, 487, 499, 641, 653

Knapp 549, 550, 564, 654
Kramer 484, 524, 654
Krausz 503, 512, 513, 514, 547, 654, 671
Krims 524, 654

L

Laborde 8, 126, 633, 654
Lamarque 40, 101, 130, 404, 547, 654
Langer 379, 655
Langton 325, 655
Larmore 276, 280, 655
Laurence 44, 153, 524, 636, 641, 654, 655
Lavender 544, 655
Leibniz 147, 148, 655
Leitch 520, 655
LePore 655, 664
Lester 214, 655
Levinson 20, 36, 37, 38, 41, 74, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 134, 188, 189, 190, 198, 214, 321, 325, 330, 355, 471, 492, 530, 534, 555, 561, 564, 655
Lewis C. 543
Lewis D. 256, 325, 416
Lintott 196, 656
Livingston 554, 656
Loar 256, 656
Lodge 286, 657
Lopes 398, 657, 673
Lories 30, 31, 33, 634, 657, 668, 672
Lowe 133, 224, 657
Lyas 544, 545, 557, 563, 657
Lyons 262, 657

M

Malebranche 63, 450, 657
Margolis 53, 510, 518, 528, 530, 658
Massin 2, 177, 658
Matravers 342, 368, 369, 370, 371, 434, 435, 658
Matthews 510, 658
Maus 488, 658
McCormick 118, 658
McDowell 290, 328, 456, 481, 658
McGinn 421, 659
McLaughin 655, 664
Meeùs 176
Mele 554, 651, 656
Mellor 481, 633, 659, 668
Mersenne 166, 167, 659
Michaels 549, 550, 564, 654
Michels 111, 567, 569, 659
Millikan 204, 253, 659
Monnoyer 656, 659
Montminy 562, 659
Moore 371, 421, 632, 659, 660
Moreland 140, 660
Morizot 21, 76, 80, 83, 84, 86, 87, 88, 188, 379, 383, 386, 639, 648, 657, 660, 661, 664, 666
Mumford 660

N

Nagel 313
Nathan 554, 563, 564, 660, 662
Nattiez 341, 378, 394, 635, 659, 660, 665
Ndiaye 451, 660
Nef 44, 52, 101, 535, 596, 660

Nehamas 197, 661
Nelkin 461, 661
Niblock 116, 661
Nietzsche 498, 519, 661
Niiniluoto 48, 661
Norris 520, 661
Novitz 498, 499, 661
Nussbaum 204, 661

O

Ogien 329, 508, 534, 536, 658, 662
Oliver 316, 633, 659, 662, 668

P

Pacherie 248, 662
Panaccio 78, 662
Pettit J-L. 534
Pettit P. 329
Pierce 463, 662
Plantinga 26, 662
Platon 6, 63, 64, 65, 66, 340, 371, 636, 656, 662
Poirier 247, 646
Potter 96, 646
Pouivet2, 21, 27, 28, 30, 34, 39, 41, 43, 53, 54, 76, 103, 104, 107, 123, 128, 199, 237, 288, 309, 323, 329, 379, 389, 423, 426, 502, 536, 639, 644, 648, 650, 656, 657, 660, 661, 663, 664, 666
Proust 462, 664
Putnam D. 489
Putnam H. 250, 252, 276, 278, 515, 525
Pylyshyn 454, 646

Q

Quine 44, 76, 154, 158, 505, 506, 507, 508, 664
Quinton 150, 664

R

Radford 487, 489, 500, 664
Rameau 170, 171, 172, 394, 568, 653, 664
Rescher 641, 665
Ricoeur 391, 504, 665
Ridley 21, 52, 53, 56, 57, 354, 396, 487, 665
Rink 655, 665, 666
Risset 118, 665
Robinson H. 446
Robinson J. 356, 380, 399, 400, 443, 444, 486, 487, 488, 641, 653, 658, 662, 665, 666, 671
Rock 454, 472, 636, 649, 666
Roskill 560, 666
Rothstein 215, 666
Rumsey 118, 658
Russell 28, 144, 321, 446, 666

S

Sartre 261, 262, 667
Schaeffer 115, 147, 586, 641, 667
Scheffler 349, 350, 484, 667
Schelling 46, 667
Schloezer 62, 179, 667
Schmitt 299, 667
Schopenhauer 395, 396, 667

Sclafani 33, 667
Scruton 147, 148, 149, 180, 391, 656, 667
Sellars 153, 158, 458, 668
Shibles 343, 667
Shoemaker 311, 668
Shusterman 538, 668
Sibley 30, 32, 331, 332, 333, 663, 668
Sinnott-Armstrong 298, 668
Siron 174, 668
Snarrenberg 524, 668
Solomon 258, 668
Sosa 413, 426, 427, 636, 637, 662, 668
Spicer 263, 669
Stecker 512, 513, 532, 654, 669
Stevenson C 294, 297
Stevenson L. 43
Stravinsky 108, 111, 180, 341, 404, 669
Strawson 39, 43, 669
Suarez 105
Swain 395, 669

T

Tappolet 264, 293, 328, 669
Taruskin 208, 219, 220, 670
Taylor 326
Thom 2, 25, 61, 635, 670
Tiercelin 43, 406, 411, 418, 640, 664, 670
Tillyard 543, 670
Tirrell 390, 670
Tomberlin 656, 671
Treitler 378, 671
Trivedi 196, 197, 559, 564, 656, 671
Turing 273, 671

V

Varèse 341, 671
Varzi 153, 635, 638
Vendler 156, 671
Virvidakis 296, 671

W

Walton 73, 361, 381, 469, 489, 636, 653, 671
Weitz 30, 31, 32, 33, 672
Wheeler III 556, 670
Wilson 314, 544, 643, 672
Wimsatt 195, 564, 634
Wolf 482, 672
Wolterstorff 63, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 204, 672
Wright 422, 423, 673

Y

Yob 673
Yolton 452, 673
Young 125, 131, 220, 591, 673

Z

Zagzebski 426, 673
Zananiri 151, 463, 673

Zangwill 333, 334, 392, 673
Zemach.....298, 329, 399, 673
Ziff 73, 673

Bibliographie

ADAMS E.M,
- « Word Magic And Logical Analysis In The Field Of Ethics », *Journal of Philosophy*, 1950, vol.47, n°11, p.313-319.

ALCARAZ León Maria Jose,
- « Indiscernible Properties, Discernible Artworks », *Postgraduate Journal of Æsthetics*, 2005, vol.1, n°3, p.136-146.

ALLIX Louis,
- *Perception et réalité : Essai sur la nature du visible*, Paris : CNRS, 2004.

ANDERSON James C.,
- « Musical Identity », *JAAC*, 1982, vol.40, n°3, p.285-291.
- « Musical Kinds », *BJA*, 1985, vol.25, n°1, p.43-49.

ANSCOMBE Gertrude Elizabeth Margaret,
- *Intention*, trad. M. Mathieu et C. Michon, Paris : Gallimard, 2002.

ARISTOTE,
- *De l'interprétation*, in *Organon*, trad. J. Tricot, Paris : Vrin, 1987.
- *La Rhétorique*, trad. C-E. Ruelle & P. Vanhemelryck, Paris : Librairie générale française, 1991.
- *La Métaphysique*, trad. J. Tricot, Paris : Vrin 1991.
- *La Politique*, trad. J. Tricot, Paris : Vrin, 1995.
- *La Physique*, trad. P. Pellegrin, Paris : Flammarion, 2000.
- *Éthique à Nicomaque*, trad. R. Bodéüs, Paris : Garnier-Flammarion, 2004.
- *Seconds analytiques*, trad. P. Pellegrin, Paris : Flammarion, 2005.
- *De l'âme*, trad. P. Thillet, Paris : Gallimard, 2005.

ARMENGAUD Françoise,
- *G.E Moore et la genèse de la philosophie analytique*, Paris : Klincksieck, 1985.

ARMS Justin (d') & JACOBSON Daniel,
- « The Moralistic Fallacy : On The Appropriateness Of Emotions », *Philosophy and Phenomenological Research*, 2000, vol.61, n°1, p.65-90.
- « Sentiment And Value », *Ethics*, 2000, vol.110, n°4, p.722-748.

ARMSTRONG David Malet,
- *Universals And Scientific Realism : Nominalism And Realism (vol.1)*, London : Cambridge University Press, 1978.
- *A Combinatorial Theory Of Possibility*, Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
- *Universals : An Opiniated Introduction*, Boulder : Westview Press, 1989.
- « Properties », in D.H. Mellor & A. Oliver (ed.), *Properties*, 1997, p.160-172.

ARMSTRONG Paul B.,
- « The Conflict Of Interpretations And The Limits Of Pluralism », *PMLA*, 1983, vol.98, n°3, p.341-352.

ARNAULD Antoine,
- *Des vraies et des fausses idées : Contre ce qu'enseigne l'auteur de « La Recherche de la vérité »*, Paris : Fayard, 1986.
- (avec NICOLE Pierre) *La Logique ou l'art de penser : Contenant outre les règles communes, plusieurs observations nouvelles, propres à former le jugement*, Paris : Vrin, 1993.

AROM Simha,
- *Polyphonies et polyrythmes instrumentales d'Afrique Centrale : Structure et méthodologie*, Paris : Sélaf, 1985.

AUSTIN John Langshaw,
- *Le Langage de la perception*, trad. P. Gochet, Paris : A. Colin, 1971.

AYATS Jaume,
- « Identifier : Chez les Indiens Pumé de la savane vénézuélienne, carnet de terrain », in D. Laborde (éd.) *Repérer, enquêter, analyser, conserver*, 1996, p.23-47.

BACHRACH Jay E.,
- « Type And Token And The Identification Of The Work Of Art », *Philosophy and Phenomenological Research*, 1971, vol.31, n°3, p.415-420.

BAKER Lynne Rudner,
- « Why Constitution Is Not Identity », *The Journal of Philosophy*, 1997, vol.94, n°12, p.599-621.

BAR-ELLI Gilead,
- « Ideal Performance », *BJA*, 2002, vol.42, n°3, p.223-242.

BARNES Anette,
- « Some Remarks About The Obvious », *JAAC*, 1982, vol.41, n°1, p.27-38.

BARRETT Terry,
- « Principles For Interpreting Art », *Art Education*, 1994, vol.47, n°5, p.8-13.

BATTEUX Charles,
- *Les Beaux-Arts réduit à un même principe*, Paris : Durand, 1746.

BAUGH Bruce,
- « Authenticity Revisited », *JAAC*, 1988, vol.46, n°4, p.477-487.

BEARDSLEY Monroe C.,
- « The Metaphorical Twist », *Philosophy and Phenomenological Research*, 1962, vol.22, p.293-307.
- « The Limits Of Critical Interpretation », in S. Hook (ed.), *Art And Philosophy*, New York : New York University Press, 1966.
- « The authority of the text », in G. Iseminger (ed.), *Intention and Interpretation*, 1992, p.24-40.

BEARDSLEY Monroe C. & WIMSATT William,
- « L'illusion de l'intention », in D. Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, 2004.

BENATOUIL Thomas,
- *Le Scepticisme*, Paris : Flammarion, 1997.

BENDER John,
- « Supervenience And The Justification Of Æsthetic Judgement », *JAAC*, 1987, vol.46, n°1, p.31-40.

BENNETT Jonathan,
- « What Events Are », in R. Casati & A.C Varzi (eds.), *Events*, 1996, p.137-151.

BENT Margaret,
- « Musiques du Moyen-Âge et de la Renaissance », in J-J. Nattiez (dir.), *Musiques*, II, 2004.

BERRY Michael,
- « Singular Limits », *Physics Today*, 2002, p.10-11.

BINKLEY Timothy,
- « On The Truth And Probity Of Metaphor », *JAAC*, 1974, vol.33, n°2, p.171-180.

BLACK Max,
- « Metaphor », *Proceedings of Aristotelian Society*, 1954-1955, vol.55, p.273-294.

BLACKBURN Simon,
- *Ruling Passions : A Theory Of Practical Reasoning*, Oxford : Clarendon Press, 1998.

BLAUERT Jens,
- *Spatial Hearing : The Psychophysics Of Human Sound Localization*, Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1997.

BLOCK Ned,
- « Concepts Of Consciousness », in D. Chalmers (ed.), *Philosophy Of Mind : Classical And Contemporary Readings*, 2002.

BOONE Graeme & COVACH John,
- *Understanding Rock : Essays In Musical Analysis*, New York : Oxford University Press, 1997.

BONJOUR Laurence & SOSA Ernest,
- *Epistemic Justification*, Malden, MA : Blackwell, 2003.

BORETZ Benjamin,
- « Nelson Goodman's Language Of Art From A Musical Point Of View », *Journal of Philosophy*, 1970, vol.67, n°16, p.540-552.

BOURNIQUEL Camille,
- *Chopin*, Paris : éd. du Seuil, 1994.

BOUVERESSE Jacques,
- *Wittgenstein, la rime et la raison : Science, éthique ou esthétique*, Paris : éd. de Minuit, 1973.
- *Langage, perception et réalité*, Nîmes : J. Chambon, 1995.

BOUWSMA Oets Kolk,
- « The Expression Theory Of Art », in W. Elton (ed.), *Æsthetics And Language*, Oxford : B. Blackwell, 1954, p.75-101.

BRISSON Elizabeth,
- *La Musique*, Paris : Belin, 1993.

BRISSON Luc,
- « Participation et prédication chez Platon », *Revue Philosophique*, 1991, n°4, p.557-569.

BRAND Myles & WALTON Douglas Neil (eds.),
- *Action Theory*, Dordrecht : D. Reidel, 1976.

BRANDOM Robert B.,
Making It Explicit : Reasoning, Representing And Discursive Commitment, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1994.

BRAUN David,
- « Causally Relevant Properties », *Philosophical Perspectives*, 1995, vol.9, p.447-475.

BROWNING Douglas,
- « Immanent / Transcendant », in J. Kim & E. Sosa (eds.), *A Companion To Metaphysics*, Oxford : Blackwell Reference, 1995, p.235-236.

BUDD Malcom,
- *Wittgenstein's Philosophy Of Psychology*, London : Routledge, 1991.

BURGE Tyler,
- « L'individualisme et le mental », *Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, trad. M. Le Du, 2004, n°17.

BUTT John,
- *Playing With History : The Historical Approach To Musical Performance*, New York : Cambridge University Press, 2002.

CARNAP Rudolf,
- « Le dépassement de la métaphysique par l'analyse logique du langage », in A. Soulez (dir.), *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, Paris : PUF, 1985.

CARRAUD Vincent & CHAUVIER Stéphane (dir.),
- *Le Réalisme des universaux*, Caen : Presses Universitaires de Caen, 2003.

CARROLL Noël,
- « Art, Intention And Conversation », in G. Iseminger (ed.), *Intention And Interpretation*, 1992, p.97-131.
- « The Intentional Fallacy : Defending Myself », *JAAC*, 1997, vol.55, n°3, p.305-309.
- « The Ontology Of Mass Art », *JAAC*, 1997, vol.55, n°2, p.187-199.

- *Philosophy Of Art : A Contemporary Introduction*, London : Routledge, 1999.

CASATI Roberto & DOKIC Jérôme,
- *La Philosophie du son*, Nîmes : J. Chambon, 1994.

CASATI Roberto & VARZI Achille C. (eds.),
- *Events*, Aldershot : Dartmouth, 1996.

CASTORIADIS Cornélius,
- *L'institution imaginaire de la société*, Paris : Seuil, 1975.

CAZDEN Norman,
- « Musical Consonance And Dissonance : A Cultural Criterion », *JAAC*, 1945, vol.4, n°1, p.3-11.

CAVELL Stanley,
- *Les Voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, trad. S. Laugier & N. Balso, Paris : éd. du Seuil, 1996.

CHALMERS David J. (ed.),
- *Philosophy Of Mind : Classical And Contemporary Readings*, New York : Oxford University Press, 2002.

CHARRAK André,
- *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris : PUF, 1998.
- *Raison et perception : Fonder l'harmonie au 18ème siècle*, Paris : Vrin, 2001.

CHISHOLM Roderick,
- « Events And Propositions », *Noûs*, 1970, n°4, p.15-24.

CHOI Jinhee,
- « All The Right Responses : Fiction Films And Warranted Emotions", *BJA*, 2003, vol.43, n°3, p.308-321.

CHOMSKY Noam,
- *Réflexions sur le langage*, trad. J. Milner, B. Vautherin & P. Fiala, Paris : Flammarion, 1981.

CLARK Romane,
- « Considerations For A Logic For Naïve Realism », in P.K Machamer & R.G Turnbull (eds.) , *Studies In Perception*, Columbus : Ohio State University Press, 1978, p.523-556.

CLEMENTZ François,
- « Remarques sur l'irréalité de l'art et la réalité des propriétés esthétiques », in J-P. Cometti (dir.), *Les Définitions de l'art*, Bruxelles : La lettre volée, 2004.

COCHRANE Richard,
- « Playing By The Rules : A Pragmatic Characterisation Of Musical Performances », *JAAC*, 2000, vol.58, n°2, p.135-142.

COLLINGWOOD Robin George,
- *The Principles Of Art*, London : Oxford University Press, 1981.

COMETTI Jean-Pierre,
- « A rebours : Conception et reconception », *Revue Internationale de Philosophie*, 1993, vol.46, n°185, p.213-227.
- *Art, représentation, expression*, Paris : PUF, 2002.
- (dir.) *Les Définitions de l'art*, Bruxelles : Le lettre volée, 2004.
- *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie : Essai sur la signification de l'intériorité*, Paris : PUF, 2004.

COMETTI Jean-Pierre, MORIZOT Jacques & POUIVET Roger,
- *Questions d'esthétique*, Paris : PUF, 2000.
- (eds.) *Esthétique contemporaine : Art, représentation et fiction*, Paris : Vrin, 2005.

CONDILLAC Étienne Bonnot de,
- *Essai sur l'origine des connaissances humaines : Ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain*, Paris : Vrin, 2002.

CONE Edward,
- *The Composer's Voice*, Berkeley : University of California Press, 1974.

COOKE Deryck,
- *The Language Of Music*, London : Oxford University Press, 1954.

COX Roxbee,
- « Distinguishing The Senses », *Mind*, 1970, vol.79, p.530-550.

CROCE Benedetto,
- *L'esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. H. Bigot, Paris : V. Giard & E. Brière, 1904.
- *Æsthetica in Nuce*, Milano : Adelphi edizioni, 1990.
- « L'art comme création et la création comme faire », *Essais d'esthétique*, trad. G.A. Tibeerghien, Paris : Gallimard, 1991.
- « L'esthétique de Frédéric Schleiermacher », *Essais esthétiques*, trad. G.A. Tibeerghien, Paris : Gallimard, 1991.

CRUSE Pierre & EVANS Dylan,
- *Emotion, Evolution And Rationality*, Oxford : Oxford University Press, 2004.

CULLER Jonathan,
- *On Deconstruction : Theory And Criticism After Structuralism*, London : Routledge & Kegan Paul, 1983.
- « Défense de la surinterprétation », in U. Eco, *Interprétation et surinterprétation*, 1996.

CURRIE Grégory,
- *Image And Mind*, Cambridge, Cambridge, University Press, 1995.

DAMASIO Antonio R.,
- *Le Sentiment même de soi : Corps, émotions, conscience*, trad. C. Larsonneur & C. Tiercelin, Paris : O. Jacob, 2002.

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

DAVIDSON Donald,
- « The Logical Form of Action Sentences », in N. Rescher (ed.), *The Logic Of Decision And Action*, 1967, p.81-95.
- « What Metaphors Mean », in S. Sacks (ed.), *On Metaphor*, 1979, p.29-45.
- *Actions et évènements*, trad. P. Engel, Paris : PUF, 1993.
- *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*, trad. P. Engel, Nîmes : Chambon, 1993.
- « The Individuation Of Events », in S. Laurence and C. McDonald (eds.), *Contemporary Readings In The Foundations Of Metaphysics*, 1998, p.295-309.
- *Paradoxes de l'irrationalité*, trad. P. Engel, Combas : éd. de l'éclat, 2002.

DAVIES David,
- *Art As Performance*, Malden (MA) : Blackwell Publishing, 2004.
- « Intentions et signification de l'énonciation », *Philosophiques*, 2005, vol.32, n°1, p.83-99.

DAVIES Stephen,
- « The Æsthetic Relevance Of Author's And Painter's Intentions », *JAAC*, 1982, vol.41, n°1, p.65-76.
- « Truth-Values And Metaphors », *JAAC*, 1984, vol.42, n°3, p.291-302.
- « Violins Or Viols ? A Reason To Fret », *JAAC*, 1990, vol.48, n°2, p.147-151.
- *Definitions of Art*, Ithaca : Cornell University Press, 1991.
- « The Ontology Of Musical Works And The Authenticity Of Their Performances », *Noûs*, 1991, vol.25, n°1, p.21-41.
- « Kivy's On Auditors'Emotions », *JAAC*, 1994, vol.52, n°2, p.235-236.
- « Relativism In Interpretation », *JAAC*, 1995, vol.53, n°1, p.8-13.
- « Why Listen To Sad Music? », in J. Robinson (ed.), *Music And Meaning*, 1997, p.242-253.
- « So You Want To Sing With The Beatles ? Too late! », *JAAC*, 1997, vol.55, n°2, p.129-137.
- *Musical Works And Performances : A Philosophical Exploration*, Oxford : Clarendon Press, 2004.

DELPLA Isabelle,
- « Anthropologie et philosophie : L'empirique et le principiel », *Philosophia Scientiae*, 2002, vol.6, n°2, Préface.
- « L'art de faire crédit ou comment ne pas prendre les autres pour des imbéciles », *Philosophia Scientiae*, 2002, vol.6, n°2, chap.9.
- « Entre l'injustifiable et le superfétatoire : Les normes rationnelles de l'interprétation », *Philosophiques*, 2005, vol.32, n°1, p.149-168.

DE MUNCK Jean,
- *L'institution sociale de l'esprit : Nouvelles approches de la raison*, Paris : PUF, 1999.

DENNETT Dan,
- « Dretske's Blindspot », *Philosophical Topics*, 1994, vol.22, n°1 et 2, p.511-517.
- « Quining Qualia », in A. Marcel & E. Bisiach (eds.), *Consciousness In Contemporary Science*, 1998, p.42-77.

DERRIDA Jacques,
- *L'écriture et la différence*, Paris : éd. du Seuil, 1979.
- *La Voix et le phénomène : Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris : PUF, 2003.

DESCARTES René,
- *Méditations métaphysiques*, trad. F. Khodoss, Paris : PUF, 2004.

DESCOMBES Vincent,
- *La Denrée mentale*, Paris : éd. de Minuit, 1995.
- *Les Institutions du sens*, Paris : éd. de Minuit, 1996.
- « Action », in D. Kambouchner (dir.), *Notions de philosophie*, Paris : Gallimard, 1995.

DE SOUSA Ronald,
- *The Rationality Of Emotion*, Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1990.

DEWEY John,
- *L'art comme expérience*, in J-P Cometti (dir.), *Œuvres Philosophiques*, III, trad. J-P. Cometti, C. Domino & F. Gaspari, Pau : Publications de l'Université de Pau, 2006.

DICKIE George,
- *Art And The Æsthetic : An Institutional Analysis*, Ithaca : Cornell University Press, 1974.

DICKIE George & WILSON Kent W.,
- « The Intentional Fallacy : Defending Beardsley », *JAAC*, 1995, vol.55, n°3, p.233-250.

DILLARD Peter S.,
- « Radical Anti-Deflationism », *Philosophy and Phenomenological Research*, 1996, vol.56, n°1, p.173-181.

DIPPERT Randall R.,
- « The Composer's Intentions : An Examination Of Their Relevance For Performance, *Musical Quaterly*, 1980, vol.66, n°2, p.205-218.

DODD Julian,
- « Defending Musical Platonism », *BJA*, 2002, vol.42, n°4, p.380-402.

DOKIC Jérôme,
- « De l'objectivité à l'espace : L'intentionnalité de la perception », *Philosophie*, 1992, n°33, p.33-51.
- « L'invisibilité des propriétés : Défense d'un conceptualisme post-frégéen », in V. Carraud & S. Chauvier (dir.), *Le Réalisme des universaux*, 2003, p.53-80.
- *Qu'est-ce que la perception ?*, Paris : Vrin, 2004.

DONNELL-KOTROZO Carol,
- « The Intentional Fallacy : An Applied Reappraisal », *BJA*, 1980, vol.20, n°4, p.356-365.

DREIER James,
- « Transforming Expressivism », *Noûs*, 1999, vol.33, n°4, p.558-572.

DRETSKE Fred,
- *Perception, Knowledge And Belief*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- *Knowledge And The Flow Of Information*, Stanford : CSLI, 1999.

DU BOS Abbé,
- *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, Paris : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1993.

DUTANT Julien & ENGEL Pascal (eds.),
- *Philosophie de la connaissance : Croyance, connaissance et justification*, Paris : Vrin, 2005.

EATON Marcia Muelder,
- « Good And Correct Interpretations Of Literature », *JAAC*, 1970, vol.29, n°2, p.227-233.
- « A Strange Kind Of Sadness », *JAAC*, 1982, vol.41, n°1, p.51-63.

ECO Umberto,
- *Interprétation et surinterprétation*, trad. J-P. Cometti, Paris, PUF, 1996.

EDIDIN Aaron
- « Playing Bach His Way : Historical Authenticity, Personal Authenticity And The Performance Of Classical Music », *Journal of Æsthetic Education*, 1998, vol.32, n°4, p.79-91.
- « Three Kinds Of Recording And The Metaphysics Of Music », *BJA*, 1999, vol.39, p.367-380.

EDWARDS Steven D.,
- *Externalism In The Philosophy of Mind*, Aldershot : Avebury, 1994.

EIGELDINGER Jean-Jacques,
- *L'univers musical de Chopin*, Paris : Fayard, 2000.

ELGIN Catherine Z. & GOODMAN Nelson,
- *Reconceptions en philosophie*, trad. J-P. Cometti & R. Pouivet, Paris : PUF, 1994.

ELISSADE Yvan,
- *Critique de l'interprétation*, Paris : Vrin, 2000.

ELLIS John M.,
- « What Does Deconstruction Contribute To Theory Of Criticism ? », *New Literary History*, 1988, vol.19, n°2, p.259-279.

ELSHOF Gregg A. Ten,
- « A Defence Of Moderate Haecceitism », *Grazer Philosophische Studien*, 2000, 60, p.55-74.

ENGEL Pascal,
- *Davidson et la philosophie du langage*, Paris : PUF, 1994.
- *Introduction à la philosophie de l'esprit*, Paris : éd. de la Découverte, 1994.
- « La philosophie de l'esprit », *Précis de philosophie analytique*, Paris : PUF, 2000.
- « Le contenu de la perception est-il conceptuel ? », in J. Bouveresse & J-J. Rosat (dir.), *Philosophies de la perception : Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, Paris : Odile Jacob, 2003.

ESFELD Michael,
- *Philosophie de l'esprit : De la relation entre l'esprit et la nature*, Paris : A. Colin, 2005.

FARRELLY-JACKSON Steven,
- « Fetishism And The Identity Of Art », *BJA*, 1997, vol.37, n°2, p.138-154.

FEAGIN Susan L.,
- « On Defining And Interpreting Art Intentionalistically », *BJA*, 1982, vol.22, n°1, p.65-77.
- *Reading With Fealing : The Æsthetics Of Appreciation*, Ithaca : Cornell University Press, 1996.

FERGUSON Linda,
- « Tape Composition : An Art Form In Search Of Its Metaphysics », *JAAC*, 1983, vol.42, n°1, p.17-27.

FIRTH Roderick,
- « Ethical Absolutism And The Ideal Observer », *Philosophy and Phenomenological Research*, 1952, vol.12, n°3, p.317-345.

FISETTE Denis & POIRIER Pierre,
- *Philosophie de l'esprit*, Paris : Vrin, 2002.

FISHER John Andrew & POTTER Jason,
- « Technology, Appreciation And The Historical View Of Art », *JAAC*, 1997, vol.55, n°2, p.169-85.

FODOR Jerry & PYLYSHYN Zenon,
- « How Direct Is Visual Perception ? Some Reflections On Gibson's "Ecological Approach" », *Cognition*, 1981, 9, p.139-196.

FONTAINE Olivier,
- « Le "voir comme", entre voir et penser ? Remarques sur l'espace grammatical de la saisie d'aspects », in C. Chauviré, S. Laugier & J-J. Rosat (ed.), *Wittgenstein, les mots de l'esprit : Philosophie de la psychologie*, Paris : Vrin, 2001, p.159-182.

FOREST Denis,
- « Identité et Relation : Locke et les qualités de troisième espèce », *Revue Philosophique*, 1999, n°4, p.467-479.

FRANCES Robert,
- *La Perception de la musique*, Paris : Vrin, 1984.

FRANSECOTTI Robert,
- « How To Define Intrinsic Properties », *Noûs*, 1999, vol.33, n°4, p.590-609.

FREGE Gottlob,
- « Sens et dénotation », *Écrits logiques et philosophiques*, trad. C. Imbert, Paris : Seuil, 1971.

GADAMER Hans-Georg,
- *Vérité et méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris : éd. du Seuil, 1996.

GAUT Berys,
- « Interpreting The Arts : The Patchwork Theory », *JAAC*, 1993, vol.51, n°4, p.597-607.

GEACH Peter,
- « Assertion », *The Philosophical Review*, 1965, vol.74, n°4, p. 449-465.
- « Good And Evil », *Analysis*, 1956, vol.17, p.33-42.

GENETTE Gérard,
- *L'œuvre de l'art : La relation esthétique*, Paris : Seuil, 1997.
- (dir.) *Esthétique et poétique*, Paris : Seuil, 1992.

GETTIER Edmund,
- « La connaissance est-elle la croyance vraie justifiée ? », in J. Dutant & P. Engel (dir.), *Philosophie de la connaissance*, 2005, p.43-46.

GIBBARD Allan,
- *Sagesse des choix, justesse des sentiments : Une théorie du jugement normatif*, trad. S. Laugier, Paris : PUF, 1996.

GIBSON James,
- « A Theory Of Direct Visual Perception », in J. Royce & W. Rozeboom (eds.), *The Psychology Of Knowing*, New York : Gordon & Breach, 1972, p.215-227.

GLOSSOP Ronald J.,
- « A Dilemna For Stevenson's Ethical Theory », *Journal of Philosophy*, 1962, vol.59, n°17, p.459-463.

GODLOVITCH Stan,
- « Innovation And Conservatism In Performance Practice », *JAAC*, 1997, vol.55, n°2, p.151-168.

- « Performance Authenticity : Possible, Practical, Virtuous », in S. Kemal & I. Gaskell (eds.), *Performance And Authenticity In The Arts*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p.154-174.

GOFFI Jean-Yves (dir.),
- *Richard Hare et la philosophie morale*, in *Recherches sur la philosophie et le langage*, n°22, Paris : Vrin, 2003.

GOLDIE Peter,
- *The Emotions : A Philosophical Exploration*, Oxford : Clarendon Press, 2000.
- « Emotion, Reason, And Virtue », in D.Evans & P.Cruse (ed.), *Emotion, Evolution And Rationality*, 2004.

GOLDMAN Alan H.,
- « Red And Right », *The Journal of Philosophy*, 1987, vol.84, n°7, p.349-362.
- « Interpreting Art And Literature », *JAAC*, 1990, vol.48, n°3, p.205-214.

GOLDMAN Alvin,
- « Discrimination And Perceptual Knowledge », *The Journal of Philosophy*, 1976, vol.73, n°20, p.771-791.
- *Liaisons : Philosophy Meets The Cognitive And Social Sciences*, Cambridge : The MIT Press, 1992.

GOODMAN Nelson,
- « Seven Strictures On Similarities », *Problems And Projects*, 1972.
- « The Revision Of Philosophy », *Problems And Projects*, 1972.
- « A World Of Individuals », *Problems And Projects*, 1972.
- « Steps Toward A Constructive Nominalism », *Problems And Projects*, 1972.
- *Problems And Projects*, Indianapolis : Hackett, 1972.
- *Of Minds And Other Matters*, Cambridge : Harvard University Press, 1984.
- *Faits, fictions et prédictions*, trad. M. Abran, Paris : éd. de Minuit, 1985.
- *Esthétique et connaissance*, trad. R. Pouivet, Combas : éd. de l'éclat, 1990.
- *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Nîmes : J. Chambon, 1990.
- *Manières de faire des mondes*, trad. M-D. Popelard, Nîmes : J. Chambon, 1992.

- *La Structure de l'apparence*, trad. J-B. Rauzy (coord.), Paris : Vrin, 2004.

GOULD Carol S. & KEATON Kenneth,
- « The Essential Role Of Improvisation In Musical Performance », *JAAC*, 2000, vol.58, n°2, p.143-147.

GRACYK Théodore,
- *Rythm And Noise : An Æsthetics Of Rock*, London : I.B Tauris, 1996.
- « Listening To Music : Performance And recording », *JAAC*, 1997,vol.55, n°2, p.139-150.
- « Valuing And Evaluating Popular Music », *JAAC*, 1999, vol.57, n°2, p.205-220.
- « Play It Again, Sam : Response To Niblok », *JAAC*, 1999, vol.57, n°3, p.368-370.

GRECO John,
- « Agent Reliabilism », *Noûs*, 1989, vol.33, suppl. n°13, p.273-296.
- *Putting Skeptics In Their Place : The Nature Of Skeptical Arguments And Their Role In Philosophical Inquiry*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

GREENE Gordon K.,
- « For Whom And Why Does The Composer Prepare A Score ? », *JAAC*, 1974, vol.32, n°4, p.503-507.

GREISCH Jean,
- *Le Cogito herméneutique : l'herméneutique philosophique et l'héritage cartésien*, Paris : Vrin, 2000.

GRICE Herbert Paul,
- « Some Remarks About Senses », in R.J Butler, *Analytical Philosophy*, Oxford : Basil Blackwell, 1962, p.133-153.
- « Meaning », *Philosophical Review*, 1957, 66, p.377-388.

GUCZALSKI Krzysztof,
- « Expressive Meaning In Music : Generality Versus Particularity », *BJA*, 2005, vol.45, n°4, p.342-367.

GUNTHER York,
- *Essays On Nonconceptual Content*, Cambridge : The MIT Press, 2003.

HACKER P.M.S ,
- « Events, Ontology And Grammar », *Philosophy*, 1982, n°57, p.477-486.

HACKING Ian,
- *Le Plus pur nominalisme*, trad. R. Pouivet, Combas : éd. de l'Éclat, 1993.

HAMILTON James R.,
- « Musical Noise », *BJA*, 1999, vol.39, n°4, p.350-363.

HANCHER Michael,
- « Describing And Interpreting As Speech Acts », *JAAC*, 1978, vol.36, n°4, p.483-485.

HANSLICK Eduard,
- *Du beau dans la musique*, trad. C. Bannelier, Paris : Christian Bourgeois, 1986.

HARE Richard M,
- *Moral Thinking : Its Levels, Method, And Point*, Oxford : Clarendon Press, 1982.

HART Herbert,
- *Le Concept de droit*, trad. de M. Van de Kerchove, Bruxelles : Faculté universitaire de Saint Louis, 1976.

HARTE Verity,
- *Plato On Parts And Wholes : The Metaphysics Of Structure*, Oxford : Oxford University Press, 2005.

HEGEL Georg Wilhem Fridrich,
- *La Phénoménologie de l'esprit*, trad. B. Bourgeois, Paris : Vrin, 2006.

HEIDEGGER Martin,
- *Introduction à la métaphysique*, trad. G. Kahn, Paris : Gallimard, 1980.

HEIL John & MELE Alfred (eds.),
- *Mental Causation*, Oxford : Clarendon Press, 1993.

HELMHOLTZ Hermann Von,
- *Théorie physiologique de la musique*, trad. G. Guéroult, Paris : J. Gabay, 1990.

HINDEMITH Paul,
- *A Composer's World : Horizons And Limitations*, New York : Anchor Books, Doubleday and Co, 1961.

HIRSCH Eric Donald,
- *Validity In Interpretation*, New Haven : Yale University Press, 1971.
- *The Aims Of Interpretation*, Chicago : University of Chicago Press, 1978.
- « In Defense Of The Author », in G. Iseminger (ed.), *Intention And Interpretation*, 1992, p.11-23.

HONEGGER Marc,
- *Connaissance de la musique*, Paris : Bordas, 1996.

HORGAN Terence,
- « From Supervenience To Superdupervenience : Meeting The Demands Of A Material World », *Mind*, 1993, vol.102, n°408, p.555-586.

HORNSBY Jennifer,
- « Agency And Causal Explanation », in J. Heil & A. Mele (eds.), *Mental Causation*, 1993, p.161-188.

HOSPERS John,
- « The Ideal Æsthetic Observer », *BJA*, 1962, vol.2, n°2, p.99-111.

HOWELL Robert,
- « Types, Indicated And Initiated », *BJA*, 2002, Vol.42, n°2, p.105-127.

HUME David,
- *Traité de la nature humaine*, Livre III, trad. P. Saltel, Paris : Flammarion, 1993.
- « La norme du goût », *Essais esthétiques*, Paris : Garnier-Flammarion, 2000.
- « De la tragédie », *Essais esthétiques*, Paris : Garnier-Flammarion, 2000.
- *Enquête sur les principes de la morale*, trad. M. Malherbe, Paris : Vrin, 2002.

HUMPHREYS Paul,
- « Emergence, Not Supervenience », *Philosophy of Science*, 1997, vol.64, p.S337-S345.

HUTCHESON Francis,
- *Recherches sur l'origine de nos idées, de la beauté et de la vertu*, trad. Anne-Dominique Balmès, Paris, Vrin, 1991.

INGARDEN Roman,
- *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, trad. Drujka Smoje, Paris : C.Bourgeois, 1989.

ISEMINGER Gary,
- « An Intentional Demonstration? », in G. Iseminger (ed.), *Intention And Interpretation*, 1992, p.76-96.
- (ed.) *Intention And Interpretation : Arts And Their Philosophies*, Philadelphia : Temple University Press, 1992.
- « Actual Intentionalism Versus Hypothetical Intentionalism », *JAAC*, 1996, vol.54, n°4, p.319-326.

IRVIN Sherri,
- « Interprétation et description d'une œuvre d'art », *Philosophiques*, 2005, vol.32, n°1, p.135-148.

JACKSON Franck,
- « What Mary Didn't Know », *Journal of Philosophy*, 1986, vol.83, n°5, p.291-295.

JAMES Susan,
- *Passion And Action : The Emotions In Seventeenth-Century Philosophy*, Oxford : Clarendon Press, 1997.

KANT Immanuel,
- *Fondements de la métaphysique des moeurs*, trad. V. Delbos, Paris : Delagrave, 1975.
- *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris : Flammarion, 1995.
- *Critique de la raison pure*, trad. A. Renaut, Paris : Flammarion, 2006.

KARL Gregory & ROBINSON Jenefer,
- « Shostakovich's Tenth Symphony And The Musical Expression Of Cognitively Complex Emotions », in J. Robinson (ed.), *Music And Meaning*, 1997, p.154-178.

KENNY Anthony,
- *The Metaphysics Of Mind*, Oxford : Clarendon Press, 1989.

KIM Jaegwon,
- « Psychophysical Supervenience », *Philosophical Studies*, 1982, vol.41, p.51-70.
- *Supervenience And Mind : Selected Philosophical Essays*, New York : Cambridge University Press, 1993.
- « Events As Property Exemplifications », in M. Brand & D. Walton (eds.), *Action Theory*, 1976, p.159-177.

KINTZLER Catherine,
- *Jean-Philippe Rameau : Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris : Minerve, 1988.

KIVY Peter,
- *The Corded Shell : Reflections On Musical Expression*, Princeton : Princeton University Press, 1980.
- *Sound And Semblance*, Ithaca : Cornell University Press, 1991.
- *Authenticities : Philosophical Reflections On Musical Performance*, Ithaca : Cornell University Press, 1997.
- « Platonism In Music : A Kind », *The Fine Art Of Repetition*, 1993, p.38-46.
- « Auditor's Emotion : Contention, Concession And Compromise », *JAAC*, 1993, vol.51, n°1, p.1-12.
- *The Fine Art Of Repetition : Essays In The Philosophy Of Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

- *New Essays On Musical Understanding*, Oxford : Oxford University Press, 2001.
- *The Seven Sense*, Oxford : Oxford University Press, 2003.

KNAPP Steven & MICHAELS Walter Benn,
- « The Impossibility Of Intentionless Meaning », in G. Iseminger (ed.), *Intention And Interpretation*, 1992.

KRAMER Laurence,
- *Music As Cultural Practice : 1800-1900*, Berkeley : University of California Press, 1993.

KRAUSZ Michael,
- « Rightness And Reasons In Musical Interpretation », in M. Krausz (ed.), *The Interpretation Of Music*, 1993, p.75-102.
- *Reasons And Rigthness*, Ithaca : Cornell, 1993.
- (ed.) *The Interpretation Of Music : Philosophical Essays*, Oxford : Clarendon Press, 1993.
- « Rightness And Reasons : A Reply To Stecker », *JAAC*, 1997, vol.55, n°4, p.415-418.
- « Interpretation », in M. Kelly (ed.), *Encyclopedia Of Æsthetics*, New York : Oxford University Press, 1998, p.520-526.
- *Limits Of Rightness*, Lanham MD : Rowman and Littlefield, 2000.

KRIMS Adam,
- « Disciplining Deconstruction (for music analysis) », *19-th Century Music*, 1998, vol.21, n°3, p.297-324.

LABORDE Denis,
- (éd.) *Repérer, enquêter, analyser, conserver…: Tout un monde de musiques*, Paris : L'Harmattan, 1996.
- « Enquête sur l'improvisation », *Raisons Pratiques*, 1999, 10, p.261-299.

LAMARQUE Peter,
- « The Death Of The Author : An Analytical Autopsy », *BJA*, 1990, vol.30, n°4, p.319-331.
- « Propriétés des œuvres et propriétés des objets », in J-P. Cometti (dir.), *Les définitions de l'art*, 2004, p.27-42.

LANGER Suzanne K.,
- *Philosophy In A New Key : A Study In The Symbolism Of Reason, Rite And Art*, Cambridge : Harvard University Press, 1996.

LANGTON Rae & LEWIS David,
« Comment définir l'intrinsèque ? », *Revue de métaphysique et de morale*, 2002, n°4.

LARMORE Charles E.,
- *Les Pratiques du moi*, Paris : PUF, 2004.

LAURENCE Stephen & MACDONALD Cynthia (eds.),
- *Contemporary Readings In The Foundations Of Metaphysics*, Cambridge : Blackwell, 1998.

LAVENDER Lary,
- « Intentionalism, Anti-Intentionalism, And Æsthetic Inquiry Implications For The Teaching Of Choregraphy », *Dance Research Journal*, 1997, vol.29, n°1, p.23-42.

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm,
- *La Monadologie : Principes de la philosophie*, Paris : PUF, 2001.

LEITCH Vincent B.,
- *Deconstructive Criticism*, New York : Columbia University Press, 1983.

LEPORE Ernest & MCLAUGHIN Brian P. (eds.),
- *Action And Events : Perspectives On The Philosophy Of Donald Davidson*, Oxford : Basil Blackwell, 1992.

LESTER Joel,
- « Performance And Analysis : Interaction And interpretation », in J. Rink (ed.), *The Practice Of Performance*, p.197-216, 1995.

LEVINSON Jerrold,
- *Music, Art And Metaphysics : Essays In Philosophical Æsthetics*, Ithaca : Cornell University Press, 1990.

- « Intention And Interpretation : A Last Look », in G. Iseminger (ed.), *Intention And Interpretation*, 1992, p.221-256.
- « Being Realistic About Æsthetic Properties », *JAAC*, 1994, vol.52, n°3, p.351-354.
- *The Pleasures Of Æsthetics : Philosophical Essays*, Ithaca : Cornell University Press, 1996.
- « Les œuvres d'art et le futur », *L'art, la musique et l'histoire*, 1998.
- « Il n'y a pas de tropes », in J-M. Monnoyer (éd.), *La Structure du monde*, 2004, p.371-386.
- *L'art, la musique et l'histoire*, trad. J.P Cometti & R. Pouivet, Paris : éd. de l'éclat, 1998.
- Review of *The Æsthetics Of Music* de Roger Scruton, in *Philosophical Review*, 2000, vol.109, n°4, p.608-614.

LEWIS David,
- *Parts Of Classes*, Oxford : Blackwell, 1991.
- « What Experience Teaches », in D. Lewis, *Papers In Metaphysics And Epistemology*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- « Insaisissable connaissance », in J. Dutant & P. Engel (eds.), *Philosophie de la Connaissance*, 2005, p.353-390.

LIBERA Alain de,
- *La Querelle des universaux : De Platon à la fin du Moyen-âge*, Paris : Seuil, 1996.

LINTOTT Sheila,
- « When Artists Fail : A Reply To Trivedi », *BJA*, 2002, vol.42, n°1, p.64-72.

LISZT Franz,
- *Frédéric Chopin*, Paris : Bucher-Chastel, 1957.

LIVINGSTON Paisley & MELE Alfred R.,
- « Intentions and interpretations », *MLN*, 1992, vol.107, n°5, p.931-949.

LOAR Brian,
- « Phenomenal States », in J. Tomberlin (ed.), *Philosophical Perspectives (4), Action Theory And The Philosophy of mind*, 1990, p.81-108.

LOCKE John,
- *Essai sur l'entendement humain*, trad. J-M. Vienne, Paris : Vrin, 2001-2003.

LODGE David,
- *La Chute du British Museum*, trad. L. Dufour, Paris : Payot & Rivages, 1998.

LOPES Dominic,
- « Le réalisme iconique », in J-P. Cometti, J. Morizot & R. Pouivet (dir.), *Esthétique contemporaine*, 2005, p.293-316.

LORIES Danielle,
- *L'art à l'épreuve du concept*, Paris : De Boeck Université, 1996.
- (dir.) *Philosophie analytique et esthétique*, Paris : Klincksieck, 2004.

LOWE Jonathan E.,
- *The Possibility Of Metaphysics : Substance, Identity And Time*, Oxford : Clarendon Press, 1998.

LYAS Colin,
- « Anything Goes : The Intentional Fallacy Revisited », *BJA*, 1983, vol.23, n°4, p.291-305.
- « Wittgensteinian Intentions », in G. Iseminger (ed.), *Intention And Interpretation*, 1992, p.132-151.

LYONS William E.,
- *Emotion*, Cambridge : Cambridge University Press, 1985.

MAECKLENBURG
- « Die klavierstüden Chopins », *Die Musik*, 1910, 9, 2, p.283-293.

MALEBRANCHE Nicolas de,
- *De La Recherche de la vérité*, in G. Rodis-Lewis (ed.), *Œuvres*, Paris : Gallimard, 1992.

MARGOLIS Joseph,
- « Describing And Interpreting Works Of Art », *Philosophy and Phenomenological Research*, 1961, vol.21, n°4, p.537-542.
- « On Disputes About The Ontological Status Of A Work Of Art », *BJA*, 1968, vol.8, n°2, p.147-154.
- « Robust Relativism », in G. Iseminger (ed.), *Intention And Interpretation*, 1992, p.41-50.
- *Interpretation, Radical But Not Unruly : The New Puzzle Of The Arts and History*, Berkeley: University of california Press, 1995.
- « Plain Talk About Interpretation On A Relativistic Model », *JAAC*, 1995, vol.53, n°1, p.1-7.

MARTEL Marie D.,
- « L'interprétationnisme pluraliste et la nature de l'œuvre littéraire », *Philosophiques*, 2005, vol.32, n°1, p.101-123.

MASSIN Jean & Brigitte,
- *Histoire de la musique occidentale*, Paris : Fayard, 2003.

MATRAVERS Derek
- *Art And Emotion*, Oxford : Oxford University Press, 1998-2001.

MATTHEWS Robert J.,
- « Describing And Interpreting A Work Of Art », *JAAC*, 1977, vol.36, n°1, p.5-14.

MAUS Fred Everett,
- « Music As Drama », in J. Robinson (ed.), *Music And Meaning*, 1997, p.105-130.

McCORMICK Tim & RUMSEY Francis,
- *Son et enregistrement*, Paris : éd. Eyrolles, 2003.

McDOWELL John,
- « The Non-Conceptual Content », *Mind And World*, Cambridge : Harvard University Press, 1996.
- « Valeurs et qualités secondes », in R. Ogien (éd.), *Le Réalisme moral*, 1999, p.247-271.

McGINN Marie,
- *Sense And Certainty*, Oxford, Basil Balckwell, 1989.

MEEUS Nicolas,
- « Polyphonie, harmonie et tonalité », in J-J. Nattiez (dir.), *Musiques*, 2004.

MELLOR David Hugh,
- « In Defense Of Dispositions », *The Philosophical Review*, 1974, vol.83, n°2, p.157-81.

MELLOR David Hugh & OLIVER Alex,
- *Properties*, Oxford : Oxford University Press, 1997.

MERSENNE Marin,
- *Harmonie universelle : Contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris : éd. du CNRS, 1986.

MICHELS Ulrich,
- *Guide illustré de la musique*, trad. J. Gribenski & G. Léothaud, Paris : Fayard, 1995.

MILLIKAN Ruth Gareth,
- *Language, Thought And Other Biological Categories : New Foundation For Realism*, Cambridge (MA) : Bradford/MitPress, 1984.

MONNOYER Jean-Maurice (éd.),
- *La Structure du monde : Objets, propriétés, états de choses : Renouveau de la métaphysique dans l'école australienne*, Paris : Vrin, 2004.

MONTMINY Martin,
- « Introduction : Interprétation et interprétationnismes », *Philosophiques*, 2005, vol.32, n°1, p.3-17.

MOORE George Edward,
- « Preuve du monde extérieur », in F. Armengaud (traduction et présentation), *G.E Moore et la genèse de la philosophie analytique*, 1985.

- « Une défense du sens commun », in F. Armengaud (traduction et présentation), *G.E Moore et la genèse de la philosophie analytique*, 1985.
- « Critique de l'idéalisme », in F. Armengaud (traduction et présentation), *G.E Moore et la genèse de la philosophie analytique*, 1985.

MORELAND J.P.,
- « Issues and Options In Individuation », *Grazer Philosophische Studien*, 2000, 60, p.31-54.

MORIZOT Jacques,
- *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes : J. Chambon, 1996.
- « Éloge de la construction », in R. Pouivet (dir.), *Lire Goodman*, 1992.
- « Un, deux, trois Goodman », *Revue Internationale de Philosophie*, 1993, n°185, p.141-149.
- *Sur le problème de Borges*, Paris : éd. Kimé, 1999.

MUMFORD Stephen,
- « Dispositions, Supervenience And Reduction », *The Philosophical Quarterly*, 1994, vol.44, n°177, p.419-438.

NAGEL Ernest,
- *The Structure Of Science*, London : Routledge & Kegan Paul, 1961.

NATHAN Daniel O.,
- « Irony, Metaphor And The Problem Of Intention », in G. Iseminger (ed.), *Intention And Interpretation*, 1992, p.183-202.

NATTIEZ Jean-Jacques,
- « La signification musicale », in J-J. Nattiez (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle, 2. Les savoirs musicaux*, Arles : Actes Sud, 2004.

NDIAYE Aloyse Raymond,
- *La Philosophie d'Antoine Arnauld*, Paris : Vrin, 1991.

NEF Frédéric,
- *Logique, langage et réalité*, Paris : Editions Universitaires, 1991.

- « Normes et opérateurs déontiques », in *Penser la Norme*, Rennes, Université de Rennes 1, Centre de Recherche sur la Logique et son Histoire, 1995, p.11-19.
- « La métaphysique du réalisme modal : régression ou enjeu véritable ? », *Revue Internationale de Philosophie,* 1997, vol.51, n°200, p.231-250.
- *L'objet quelconque : Recherches sur l'ontologie de l'objet*, Paris : Vrin, 1998.

NEHAMAS Alexander,
- « The Postulated Author : Critical Monism As A Regulative Ideal », *Critical Inquiry*, 1981, vol.8, n°1, p.133-149.

NELKIN Norton,
- « Categorising The Senses », *Mind And Language*, 1990, Vol.5, p.149-165.

NIBLOCK Howard,
- « Musical Recordings And Performances : A Response To Theodore Gracyk », *JAAC*, 1999, vol.57, n°3, p.366-368.

NIETZSCHE Friedrich,
- *Le Gai savoir*, trad. P. Wotling, Paris : Flammarion, 2000.
- *Le Cas Wagner*, tard. E. Blondel, Paris : Flammarion, 2005.

NIINILUOTO Ilkka,
- *Critical Scientific Realism*, Oxford : Clarendon Library of Logic and Philosophy, 1999.

NORRIS Christopher,
- *Deconstruction : Theory And Practice*, London : Routledge, 2002.

NOVITZ David,
- « L'anesthétique de l'émotion », in J.P Cometti, J. Morizot & R. Pouivet (dir.), *Esthétique contemporaine*, 2005, p.413-444.

NUSSBAUM Charles,
- « Kinds Types And Musical Ontology », *JAAC*, 2003, vol.61, n°3, p.273-291.

OGIEN Ruwen,
- *La Faiblesse de la volonté*, Paris, PUF, 1993.
- (éd.) *Le Réalisme moral*, Paris : PUF, 1999.
- « Soyons charitables, mais pas trop! », *Philosophia Scientiae*, 2002, vol.6, n°2, p109-125.

OLIVER Alex,
- « The Metaphysics Of Properties », *Mind*, 1996, vol.105, n°417, p.1-80.

PACHERIE Elisabeth,
- *Naturaliser l'intentionnalité : Essai de philosophie de la psychologie*, Paris : PUF, 1993.

PANACCIO Claude,
- « Stratégies nominalistes », *Revue Internationale de Philosophie*, 1993, 185, p.161-170.

PETIT Jean-Luc,
- *L'Action dans la philosophie analytique*, Paris : PUF, 1991.

PETTIT Philipp,
- « Realism And Response Dependance », *Mind*, 1991, vol.100, n°4, p.587-626.

PIERCE John Robinson,
- *Le son musical : Musique, acoustique et informatique*, Paris : Pour la Science : Belin, 2000.

PLANTINGA Alvin,
- « Essence And Essentialism », in J. Kim & E. Sosa (ed.), *A Companion to Metaphysics*, Oxford : Blackwell Reference, 1995.

PLATON,
- *Phédon*, trad. P. Vicaire, Paris : Les Belles Lettres, 1995.
- *Euthyphron*, trad. L-A. Dorion, Paris : Flammarion, 1997.
- *Parménide*, trad. L. Brisson, Paris : Flammarion, 1999.
- *La République*, trad. G. Leroux, Paris : Flammarion, 2002.
- *Ménon*, trad. B. Piettre, Paris : Nathan, 2005.

POUIVET Roger,

- (dir.) *Lire Goodman : Les voies de la référence*, Combas : éd. de l'Éclat, 1992.
- « Normes non évaluatives », in *Penser la norme*, Rennes : Université de Rennes 1, Centre de Recherche sur la Logique et son Histoire, 1995, p.29-38.
- *Esthétique et logique*, Bruxelles : Mardaga, 1996.
- « L'œuvre d'art, casse-tête ontologique », in *Pratiques*, n°3-4, Dossier : l'ontologie de l'œuvre d'art, 1997.
- « La reconstruction du nominalisme chez Nelson Goodman », in J.M Vienne (ed.), *Philosophie analytique et histoire de la philosophie*, Paris : Vrin, 1997.
- « Réalisme et anti-réalisme dans l'attribution des propriétés esthétiques », *Recherche sur la philosophie et le langage*, 1998, n°20, p.129-147.
- *L'ontologie de l'œuvre d'art : Une introduction*, Nîmes : J. Chambon, 1999.
- « Esthétique anglo-américaine et métaphysique », *Revue Française d'Études Américaines*, octobre 2000, n°86.
- « On the cognitive functionning of aesthetic emotions », *Leonardo*, 2000, vol.33, n°1, p.49-53.
- « Manières d'être », in V. Carraud & S. Chauvier (dir.), *Le Réalisme des universaux*, 2003, p.107-126.
- *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles : La Lettre Volée, 2003.
- « Franck Sibley, Peter Geach et les adjectifs esthétiques », *Revue Francophone d'Esthétique*, nov. 2003-av. 2004, n°1, p.101-110.
- « Définir l'art : Une mission impossible ? », in J-P. Cometti (dir.), *Les Définitions de l'art*, 2004.
- « Wittgenstein, l'homme intérieur et la métaphysique de l'âme », in *Critique*, 2004, n°690, p883-898.
- *Le Réalisme esthétique*, Paris : PUF, 2006.

PREDELLI Stefano,

- « Goodman And The Wrong Note Paradox », *BJA*, 1999, vol.39, n°4, p.364-375.
- « Musical Ontology And The Argument From Creation », *BJA*, 2001, vol.41, n°3, p.279-292.

PROUST Joëlle,
- *Perception et intermodalité : Approches actuelles de la question de Molyneux*, Paris : PUF, 1997.

PUTNAM Daniel,
- « Music And Empathy », *Journal of Æsthetic Education*, 1994, vol.28, n°2, p.98-102.

PUTNAM Hilary,
- « Brain And Behavior », in R. Butler (ed.), *Analytical Philosophy*, Oxford : Blackwell, 1983.
- *Représentation et réalité*, trad. C. Tiercelin, Paris : Gallimard, 1990.
- « Les voies de la raison », *Définitions*, trad. C. Bouchindhomme, Combas : éd. de l'éclat, 1992.
- *Le Réalisme à visage humain*, trad. C. Tiercelin, Paris : éd. du Seuil, 1994.

QUINE William V.,
- *Le Mot et la chose*, trad. J. Dopp & P. Gauchet, Paris : Flammarion, 1999.
- « De ce qui est », in *Du point de vue logique : Neufs essais logico-philosophiques*, trad. S. Laugier, Paris : Vrin, 2003.
- « Evènements et réificiation », in E. LePore & B.P. McLaughin (eds.), *Action And Events*, 1992, p.162-171.

QUINTON Anthony,
- « Objects And Events », *Mind*, 1979, vol.88, n°350, p.197-214.

RADFORD Colin,
- « Emotions And Music : A Reply To The Cognitivists », *JAAC*, 1989, vol.47, n°1, p.69-76.
- « Muddy Waters », *JAAC*, 1991, vol.49, n°3, p.247-252.
- « Le destin d'Anna Karénine », in J-P. Cometti, J. Morizot & R. Pouivet (dir.), *Esthétique contemporaine : Art, représentation et fiction*, 2005, p.327-345.

RAMEAU Jean-Philippe,
- *Observations sur les principes de l'harmonie*, Genève : Gosse, 1763.

RESCHER Nicholas (ed.),
- *The Logic Of Decision And Action*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1967.

RESNIK D.M.,
- « Mathematics From The Structural Point Of View », *Revue Internationale de Philosophie*, 1988, vol.42, n°167, p.400-424.
- « Mathematics As A Science Of Patterns : Epistemology », *Noûs*, 1982, vol.16, n°1, p.95-105.
- « Mathematics As A Science Of Patterns : Ontology and Reference », *Noûs*, November 1981, vol.15, n°4, p.529-550.

RICOEUR Paul,
- « The Metaphorical Process As Cognition, Imagination And Feeling », in S. Sacks (ed.), *On Metaphor*, 1979, p.141-157.
- *Le Conflit des interprétations*, Paris : éd. du seuil, 1993.

RIDLEY Aaron,
- « Musical Sympathies : The Experience Of Expressive Music », *JAAC*, 1995, vol.53, n°3, p.49-57.
- *Music, Value And The Passions*, Ithaca : Cornell University Press, 1995.
- « Not Ideal : Colligwood's Expression Theory », *JAAC*, 1997, Vol.55, n°3, p.263-272.
- « Against Musical Ontology », *Journal of Philosophy*, 2003, vol.C, n°4, p.203-220.
- *The Philosophy Of Music : Theme And Variations*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2004.

RINK John (ed.),
- *The Practice Of Performance*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

RISSET Jean-Claude,
- « Timbre », in J-J Nattiez (dir.), *Musiques*, 2004, p.134-158.

ROBINSON Howard,
- *Perception*, London : Routledge, 2001.

ROBINSON Jenefer,
- (ed.) *Music And Meaning*, Ithaca and London : Cornell University Press, 1997.
- *Deeper Than Reason : Emotion And Its Role In Literature, Music And Art*, Oxford : Clarendon Press, 2005.
- « Deux théories de la représentation », in J-P. Cometti, J. Morizot, et R. Pouivet (dir.), *Esthétique contemporaine*, 2005, p.197-220.

ROCK Irvin,
- « Inference In Perception », *Proceedings of the Philosophy of Science Association*, 1982, p.525-540.

ROSKILL Mark,
- « On The Intention And Meaning Of Works Of Art », *BJA*, 1977, vol.17, n°2, p.99-110.

ROTHSTEIN William,
- « Analysis And The Act Of Performance », in J. Rink (ed.), *The Practice Of Performance*, 1995, p.217-240.

ROUSSEAU Jean-Jacques,
- *Essai sur l'origine des langues : Où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Paris : Gallimard, 1996.

RUSSELL Bertrand,
- « Le réalisme analytique », in G. Heinzmann (éd.), *Poincaré, Russell, Zermelo et Peano : Textes de discussion sur les fondements des mathématiques : Des antinomies à la prédicativité*, Paris : A. Blanchard, 1986.
- *Problèmes de philosophie*, trad. F. Rivenc, Paris : Payot, 1989.
- « La philosophie de l'atomisme logique », *Ecrits de logique philosophique*, trad. J-M. Roy, Paris : PUF, 1989.
- *Human Knowledge, Its Scope And Limits*, London : G. Allen & Unwin, 1966.

SACKS Sheldon (ed.),
- *On Metaphor*, Chicago : The University of Cgicago Press, 1979.

SARTRE Jean-Paul,
- *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris : Hermann, 1995.

SCHAEFFER Jean-Marie,
- *L'art de l'âge moderne*, Paris : Gallimard, 1992.

SCHAEFFER Pierre,
- *Traité des objets musicaux : Essais interdisciplines*, Paris : Seuil, 1998.

SCHEFFLER Israël,
- *In Praise Of The Cognitive Emotions*, New York : Routledge, 1991.

SCHELLING Friedrich Wilhelm J.,
- *Œuvres métaphysiques*, trad. J-F Courtine & E. Martineau, Paris : Gallimard, 1980.

SCHLOEZER Boris de,
- *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Paris : Gallimard, 1979.

SCHMITT Frederick F.,
- *Theories Of Truth*, Malden (MA) : Blackwell Publishing, 2004.

SCHOPENHAUER,
- *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A Burdeau, Paris : PUF, 1966.

SCLAFANI Richard J.,
- « "Art", Wittgenstein and open-textured concepts », *JAAC*, 1971, vol.29, n°3, p.333-341.

SCRUTON Roger,
- *The Æsthetics Of Music*, Oxford : Clarendon Press, 1999.

SHIBLES Warren,
- *Emotion In Æsthetics*, Dordrecht : Kluwer Academic, 1995.

SELLARS Wilfrid,
- « Action And Events », *Noûs*, 1973, vol.7, n°1, p.179-202.

SHOEMAKER Sidney,
- « Causality And Properties », in D.H Mellor & A. Oliver (eds.), *Properties*, 1997, p.228-254.

SHUSTERMAN Richard,
- *Sous l'interprétation*, trad. J-P. Cometti, Paris, éd. de l'éclat, 1994.

SIBLEY Franck,
- « Les concepts esthétiques », in D. Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, 1988.
- *Approach To Æsthetics, Collected Papers On Philosophical Æsthetics*, Oxford : Clarendon Press, 2001.

SINNOTT-ARMSTRONG Walter,
- « Expressivism And Embodding », *Philosophy and Phenomenological Research*, 2000, vol.61, n°3, p.677-693.

SIRON Jacques,
- *Bases : Des mots aux sons*, Paris : Outre Mesure, 2001.

SNARRENBERG Robert,
- « The Play Of Différance : Brahms' Intermezzo op.118, n°2 », *Theory Only*, 1987, vol.10, n°3, p1-25.

SOLOMON Robert C.,
- *The Passions : Emotions And The Meaning of Life*, Indianapolis : Hackett Pub. Co., 1993.

SOSA Ernest,
- *Knowledge In Perspective : Selected Essays In Epistemology*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
- « Generic Reliabilism And Virtue Epistemology », *Philosophical Issues*, 1992, Vol.2, p.79-92.

- « Le radeau et la pyramide », in J. Dutant & P. Engel (eds.), *Philosophie de la connaissance : Croyance, connaissance et justification*, 2005.

SPICER Finn,
- « Emotional Behaviour And The Scope Of Belief-Desire Explanation », in D. Evans and P. Cruse (eds.), *Emotion, Evolution And Rationality*, 2004, p.51-68.

STECKER Robert,
- « Relativism About Interpretation », *JAAC*, 1995, vol.53, n°1, p.14-18.
- « The Constructivist's Dilemna », *JAAC*, 1997, vol.55, n°1, p.43-52.

STEVENSON Charles L.,
- « The Emotive Conception Of Ethics And Its Cognitive Implications », *The Philosophical Review*, 1950, vol.59, n°3, p.291-304.

STEVENSON Leslie,
- « On What Sort Of Things There Are ? », *Mind*, 1976, vol.85, n°340, p. 503-521.

STRAVINSKY Igor,
- *Chroniques de ma vie*, Paris : Méditations-Gonthier, 1971.

STRAWSON Peter F.,
- *Analyse et métaphysique*, Paris : Vrin, 1985.
- « Analyse, science et métaphysique », *La Philosophie analytique*, Paris : éd de Minuit, 1962.

SUÁREZ Francis,
- *Disputationes Metaphysicae*, Hildesheim : G. Olms, 1998.

SWAIN Joseph P.,
- « The Range Of Musical Semantics », *JAAC*, 1996, vol.54, n°2, p.135-152.

TAPPOLET Christine,
- *Émotions et valeurs*, Paris : PUF, 2000.

TARUSKIN Richard,
- *Text And Act : Essays On Music And Performance*, New York : Oxford University Press, 1995.

TAYLOR Paul,
- Article non publié, p.108-109, in J. Hospers, « The Ideal Æsthetic Observer », 1962.

THOM Paul,
- *The Logic Of Essentialism : An Interpretation Of Aristotle's Modal Syllogistic*, Dordrecht : Kluwer Academic Publishers, 1996.

THOMAS D'AQUIN,
- *Somme théologique*, trad. J-P. Torrell, Paris : éd. du Cerf, 2002.

TIERCELIN Claudine,
- « La métaphysique », in D. Kambouchner (dir.), *Notions de philosophie*, II, Paris : Gallimard, 1995.
- *Le Doute en question : Parades pragmatistes au défi sceptique*, Paris : éd. de l'éclat, 2005.

TILLYARD Eustace Mandeville Wetenhall & LEWIS Clive Staples,
- *The Personal Heresy*, London : Oxford University Press, 1965.

TIRRELL Lynne,
- « Reductive And Non Reductive Simile Theories Of Metaphor », *Journal of Philosophy*, 1991, vol.88, n°7, p.337-358.

TOLHURST William E.,
- « On What A Text Is And How It Means », *BJA*, 1979, vol.19, n°1, p3-14.

TOLHURST William E. & WHEELER III Samuel C.,
- « On Textual Individuation », *Philosophical Studies*, 1979, vol.35, n°2, p.187-197.

TOMBERLIN James E.,
- *Philosophical Perspectives : Action Theory And The Philosophy Of mind*, Atascadero (California) : Ridgeview Pub. Co., 1990.

TREITLER Leo,
- « Language And The Interpretation Of Music », in J. Robinson (ed.), *Music And Meaning*, p.23-56, 1997.

TRIVEDI Saam,
- « An Epistemic Dilemna For Actual Intentionalism », *BJA*, 2001, vol.41, n°2, p.192-206.
- « Artist-Audience Communication : Tolstoy Reclaimed », *The Journal of Æsthetic Education*, 2004, vol.38, n°2, p.38-66.

TURING Alan M.,
- « Computing Machinery And Intelligence », *Mind*, 1950, vol.59, n°236, p.443-460.

VARÈSE Edgard,
- *Écrits*, trad. C. Léaud, Paris : Christian Bourgeois, 1983.

VENDLER Zeno,
- « Facts And Events », *Linguistics In Philosophy*, Ithaca : Cornell UP, 1967.

VIRVIDAKIS Stélios,
- « Hare et la métaéthique contemporaine », in J-Y. Goffi (dir.), *Richard Hare et la philosophie morale*, 2003.

WALTON Kendall,
- « Not A Leg To Stand On The Roof On », *The Journal of Philosophy*, 1973, Vol.70, n°19, p.725-726.
- « Catégories de l'art », in G. Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, 1992.
- « Understanding Humour And Music », in M. Krausz (ed.), *The Interpretation Of Music*, 1993, p.259-269.
- « Listening With Imagination : Is Music Representational ? », in J. Robinson (éd.), *Music And Meaning*, 1997, p.57-82.

WEITZ Morris,
- « Open Concepts », *Revue Internationale de Philosophie*, 1972, vol. 26, n°99/100, p.86-110.
- « Le rôle de la théorie en esthétique », in D. Lories (trad.), *Philosophie analytique et esthétique*, 2004, p.27-40.

WILSON Jessica,
- « How Superduper Does A Physicalist Supervenience Need To Be ? », *The Philosophical Quarterly*, 1999, vol.49, n°194, p.33-52.

WITTGENSTEIN Ludwig,
- *Fiches*, trad. J. Fauve, Paris : Gallimard, 1970.
- *Études préparatoires à la deuxième partie des « Recherches philosophiques »*, trad. G. Granel, Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1985.
- *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, trad. J. Fauve, Paris : Gallimard, 1992.
- *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, trad. G. Granel, Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1994.
- *Tractatus-logico-philosophicus*, trad. P. Klossowski, Paris : Gallimard, 1999.
- *Remarques mêlées*, trad. G. Granel, Paris : Flammarion, 2002.
- *De la certitude*, trad. D. Moyal-Sharrock, Paris : Gallimard, 2006.

WOLF Richard,
- « Emotional Dimensions Of Ritual Music Among The Kotas, A South Indian Tribe », *Ethnomusicology*, 2001, vol.45, n°3, p.379-422.

WOLGAST Elizabeth,
- « Whether Certainty Is A Form Of Life », *The Philosophical Quarterly*, 1987, vol.37, n°147, p.151-165.

WOLTERSTORFF Nicholas,
- « Ontology Of Works Of Art », in D.E Cooper (ed.), *A Companion To Æsthetics*, Oxford : B. Blackwell, 1999, p.310-314.
- « Towards An Ontology Of Art Works », *Noûs*, 1975, vol.9, n°2, p.115-142.
- *Works And Worlds Of Art*, Oxford : Clarendon Press, 1980.

WRIGHT Crispin,
- « Wittgensteinian Certainties », in D. McManus (ed.), *Wittgenstein And Scepticism*, Hardcover : Routledge, 2004.

YOB Iris,
- « Cognitive Emotions And Emotional Cognitions In The Arts », *JAAC*, 1998, vol.32, n°2, p.27-40.

YOLTON John,
- *Perception And Reality : A History From Descartes To Kant*, Ithaca and London : Cornell UP, 1996.

YOUNG James O.,
- « The Cognitive Value Of Music », *JAAC*, 1997, vol.57, n°1, p.41-54.
- « Authenticity In Performance », in B. Gaut & D. Lopes (eds.), *The Routledge Companion To Æsthetics*, London : Routledge, 2003, p.383-394.

ZAGZEBSKI Linda Trinkans,
- *Virtues Of Mind : An Inquiry Into The Nature Of Virtue And The Ethical Foundation Of Knowledge*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

ZANANIRI Chérif,
- *Musique et physique*, Paris : Ellipses, 2002.

ZANGWILL Nick,
- « Metaphor And Realism In Æsthetics », *JAAC*, 1991, vol.49, n°1, p.57-62.
- « Supervenience Unthwarted : Rejoinder To Wicks », *JAAC*, 1994, vol.52, n°4, p.466-469.
- *The Metaphysics Of Beauty*, Ithaca : Cornell University Press, 2001.

ZEMACH Eddy M.,
- *La Beauté réelle : Une défense du réalisme esthétique*, trad. S.Réhault, Rennes : PUR, 2005.

ZIFF Paul,
- « The Cow On The Roof », *The Journal of Philosophy*, 1973, vol.70, n°19, p.713-723.

Liste des œuvres musicales citées

Remarque préalable : les références discographiques seront données si cela est possible et/ou nécessaire. La volonté de donner des exemples et des références dans tous les domaines musicaux conduit ainsi à une liste hétérogène.

Œuvres	**Auteur**	**Discographie**
Abschiedsstücke n°1 & 3	Wolfgang Rihm	1993
After The Gold Rush	Neil Young	1970
À la claire fontaine		
Alborada del gracioso	Maurice Ravel	1918
Alphabetical	Phoenix	2004, Astralwerks
Angelina Farewell	Joan Baez	1965, Vanguard Records
Appetite For Desctruction	Guns N'Roses	1987, Geffen Records
Arabesque n°1	Claude Debussy	1888
Atmosphères	György Ligeti	1961
Aufschwung	Robert Schumann	1837, in *Fantaisiestucke opus 12*
Auprès de mon arbre	George Brassens	1956, Album *Chanson pour l'auvergnat*, Philips
Ave Maria	Charles Gounod	1859, adaptée au *Prélude n°1* de J-S. Bach
Baby it's cold outside	Frank Loesser (auteur) Interprètes variés (dont Ray Charles & Nina Simone)	1944
Bachiana Brasiliera	Heitor Villa-Lobos	1932-1944
Bagatelle en la mineur (lettre à élise)	Ludwig Von Beethoven	1810
Ballade n°1	Frédéric Chopin	1830
B. Day	Knowles Beyoncé	2006, Sony Urban Music

Black, Brown And Beige	Duke Ellington	1943
Boléro	Maurice Ravel	1928
Bouge de là	M.C Solar	1991, in *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor
Cantate 150	Jean-Sébastien Bach	
Cantate n°2 opus 31	Anton Webern	1941-1943
Week end	Lorie	2003
Chanson d'amour des troubadours		
Chants d'amour des griotes maliennes		
Chant de gondolier vénitien	Felix Mendelssohn	1832, in *Romances sans parole*
Chi la gagliarda	Baldassare Donati (1525-1603)	
Chorals de Noël	Jean-Sébastien Bach	1734
Chorals de Pâques	Jean-Sébastien Bach	1735
Choral « Christ ist erstanden »	Jean-Sébastien Bach	
Clavecin bien tempéré	Jean-Sébastien Bach	1722
Close To The Edge	Yes	1972, Atlantic Records
Coïncidences	Stéphan Oliva	2005, La Buissonne/Harmonia Mundi
Comme d'habitude	Claude François & Jacques Revaux & Gilles Thibaut	1967, Philips
Concerto en la mineur pour piano et orchestre, opus 54	Robert Schumann	1841-1845
Concerto italien	Jean-Sébastien Bach	1735
Concerto pour piano n°21	Wolfgang Amadeus Mozart	1785
Concerto pour clarinette en la majeur	Wolfgang Amadeus Mozart	1791

Concerto pour clavecin et orchestre	Francis Poulenc	1928
Cry Baby	Janis Joplin	1999, Album *Pearl*, Columbia
Desire	Bob Dylan	1976, Columbia
Didon et Enée	Henry Purcell	1689
Djobi Djoba	Gipsy King	1987, Album *Gipsy King*
Douze Variations sur « Ah vous dirais-je maman »	Wolfgang Amadeus Mozart	1781-1782
El'Grillo	Josquin Desprez	1505 ?
Enjoy Yourself	A+	1998, Uptown/Universal
Etude n°2 opus 10	Frédéric Chopin	1830-1832
Etude n°3 opus 10	Frédéric Chopin	1830-1832
Etude n°11 opus 25	Frédéric Chopin	1833-1837
Etudes pour piano opus 8	Alexander Scriabin	1894-1895
Expériences musicales faites par Herbert Eimer, Robert Beyer et Werner Meyer-Eppler.		WDR (station de radio) à Cologne, le 18 Octobre 1951
Expérience de musique concrète par Pierre Schaeffer.		RTF, Studio d'essai à Paris en 1951
Fado	Severa Maria (1820-1846)	
Fantaisie chromatique	Jean-Sébastien Bach	1720
Fantaisie du voyageur	Franz Schubert	1822
Fantaisie en ré mineur	Wolfgang Amadeus Mozart	1782
Fantaisie pour piano à quatre mains	Franz Schubert	1828
Femmes, je vous aime	Julien Clerc	1982, Album *Femmes, indiscrétion, blasphème*, Virgin
Freischütz	Carl Maria von Weber	1821

Funguvhu Tanzwa Mulomo (Chant d'enfants Venda)		
Gnossiennes	Erik Satie	1890
Gwerz (Chant breton traditionnel)		
Happy Birthday To You	Mildred Hill	1893
Heart Of Gold	Neil Young	1972, Album *Harvest*, Msi Music
Hit The Road Jack	Ray Charles & Percy Mayfield	1961
Horses	Patti Smith	1975, Arista
I Can	Nas	2002, Columbia
I Don't Feel Like Dancing	Scissors Sisters	2006, Album *Ta Dah*
Imaginary Landscape n°1	John Cage	1939
Improvisation musicale de Xavier Busatto.		
Improvisation musicale du trio Bill Evans, Scott LaFaro & Paul Motian.		
Improvisation musicale dirigée par Fred Firth.		
Improvisation musicale de Paul Gonsalves.		
Improvisation musicale de Keith Jarrett.		
Improvisation musicale de Scott Joplin.		
Improvisation musicale de Joëlle Léandre & Akosh Széléveny.		
Improvisation musicale de Bernard Lubat & Michel Portal.		

Improvisation musicale de Django Reinhardt.		
Improvisation musicale de James Scott.		
Improvisation musical par The Bays.		
Intermezzo n°2 opus 117	Johannes Brahms	1892
Intermezzo n°2 opus 118	Johannes Brahms	1892
Jeux Vénitiens	Witold Lutoslawski	1961
Jiving Sister Fanny	Rolling Stones	1975, Album *Metamorphosis*, Universal Japan
Jubilee	Patti Smith	2004, Album *Trampin'*, Columbia
Kan ha diskan (Musique bretonne traditionnelle)		
Kinderstück	Anton Webern	1924
Klavierstück XI	Karlheinz Stockhausen	1956
La Bamba	Los Lobos	1987
La Bohême	Charles Aznavour	1965, Barclay
La Cigale des grands jours	Thomas Fersen	2004, Warner
La Femme chocolat	Olivia Ruiz	2005, Polydor
La Marseillaise	Claude-Joseph Rouget de Lisle	1792
La Mauvaise réputation	George Brassens	1953, Philips
Lake Of Fire	Nirvana, reprise des Meat Puppets	1994, Album *Unplugged in New York*
La Passion selon Saint Mathieu	Jean-Sébastien Bach	1729
La Pince à linge	Francis Blanche & Pierre Dac	1949

La Station	Jeanne Cherhal	2004, Album *Douze fois par an*, Warne
Le Carnaval de Vienne	Robert Schumann	1838
Le Chant des adolescents	Karlheinz Stockhausen	1956
Le Chant des partisans	Anna Marly	1943
Lemon Incest	Serge Gainsbourg	1984, Album *Love On The Beat*, Polygram
Le Sacre du printemps	Igor Stravinsky	1913
Le Voile d'Orphée	Pierre Henry	1953
Les Copains d'abord	George Brassens	1964
Les Gars de Locminé (Chant traditionnel breton)		
Living In The Material World	George Harrison	1973, Emd/Capitol
Macarena	Los del Río	1993
Mantra	Stockhausen (Karlheinz)	1970
Ma plus belle histoire d'amour	Barbara	1967, Album *Barbara*, Philips
Menuets	Jean-Sébastien Bach	1725
Messe pour le temps présent	Pierre Henry	1967
Musique carnatique (Musique classique de l'Inde du Sud)		
Musique centrafricaine traditionnelle		
Musique des cérémonies divines célébrées par les Kotas (Inde du Sud)		
Musique des Indiens Pumés (jungle vénézuélienne)		
Musique de la série télévisée *Santa Barbara*	Joseph Harnell (compositeur)	

Musique du film *Kill Bill 2*	Artistes divers	2004, Maverick
Musique du film *Le Titanic*	James Horner (compositeur), Will Jennings (parolier), Céline Dion (interprète)	1997, Sony Classics
Musique du film *Les Dents de la mer*	John Williams	1975, Varese Sarabande
Musique du film *Stormy Weather*	Ted Koelher (parolier), Harold Arlen (compositeur), Cab Collaway Orchestra & Fasts Waller Band & Lena Horne (principaux interprètes de la B.O)	1943, Fox
Muskrat Ramble	Louis Armstrong	1925, Okeh
My Favorite Things	John Coltrane	1960, Atlantic
My Melancholy Baby	Charlie Parker	1950, Album *With Strings : The Master Takes*, Verve
Needle and The Damage Done	Neil Young	1972, Album *Harvest*
Nocturnes	Frédéric Chopin	1830-1855
Obi Oba	El Principe Gitano	1979
Oratorio de Noël	Jean-Sébastien Bach	1734
Pearl	Janis Joplin	1970, Columbia
Pièce pour orchestre n°3 opus 16 (« Farben »)	Arnold Schönberg	1909
Pierrot Lunaire	Arnold Schönberg	1912
Prélude n°1	Jean-Sébastien Bach	1722, in *Clavecin bien tempéré*
Prélude n°2 opus 28	Frédéric Chopin	1838
Prélude à l'après-midi d'un faune	Claude Debussy	1894
Purple Haze	Jimi Hendrix	1967, Album *Are You Experience*, Mca Distribution
Purple Haze	Nigel Kennedy	1999, Album *The Kennedy*

		Experience, Sony
Purple Haze	Quatuor Kronos (interprètes), Steve Riffkin (arrangement)	1986, Elektra/Nonesuch
Purple Haze	Frank Zappa	1991, Album *The Best Band You Never Heard In Your Life*, Zappa Records
4'33	John Cage (compositeur), David Tudor (1er interprète)	1952, joué pour la première fois le 29 Août 1952 au Maverick Hall de Woodstock
Quatuor n°4	Lucian Metianu	
Quatuor à cordes n°6 opus 18	Ludwig Von Beethoven	1800
Quatuor à cordes n°5 opus 20	Haydn (Joseph)	1772
Quatuor à cordes n°4 opus 20	Joseph Haydn	1772
Quatuor à cordes n°41 opus 33	Joseph Haydn	1781
Quatuor à cordes n°2 opus 10	Arnold Schönberg	1907-1908
Quell'augelin	Claudio Monteverdi	
Quintet pour piano et violon en mi mineur opus 16	Ludwig Von Beethoven	1796
Requiem	Johannes Brahms	1868
Roméo et Juliette	Hector Berlioz, d'après la pièce *Roméo et Juliette* de William Shakespeare	1839
Samba-rock	Trio Mócoto	2001, Ziriguiboom
Sangala moussa (Chant africain)		
Scènes d'enfants	Robert Schumann	1838
Scherzo n°2	Frédéric Chopin	1835-1837
Soko (Musique malienne)		

Sonate n°27 opus 90	Ludwig Von Beethoven	1814
Sonate n°12 opus 26	Ludwig Von Beethoven	1801
Sonate biblique	Johann Kuhnau	1700
Sonates pour piano	Joseph Haydn	1761-1790
Sonate pour piano en si mineur	Franz Liszt, Hans Von Bülau (1er interprète)	1852-1853, jouée pour la 1ère fois le 22 janvier 1857 à Berlin
Sonate pour piano n°14 en do mineur	Wolfgang Amadeus Mozart	1782
Sonates pour piano	Alexander Scriabin	1911-1913
Sonatine n°1 opus 20	Friefrich Kuhlau (1786-1832)	
Srange fruit	Abel Meeropol (compositeur), Billie Holiday (interprète)	1939
Sumertime	Janis Joplin, reprise des frères Gershwin	1970, Album *Pearl*, Columbia
S*ur un prélude de Bach*	Maurane (interprète), Vannier (texte), reprise du Prélude n°1 de J-S. Bach	1991, Album *Ami ou ennemi*, Polydor
Sympathy For The Devil	Rolling Stones	1968, Album *Beggars Banquet*, Abkco
Symphonie n°5 opus 67	Ludwig Von Beethoven	1808
Symphonie n°9 opus 125	Ludwig Von Beethoven	1822-1824, jouée pour la 1ère fois à Vienne le 7 mai 1824
Symphonie n°1 en mi bémol majeur	Alexandre Borodine	1862-1867
Symphonie n°5 opus 47	Dimitri Chostakovitch	1937
Symphonie n°10 opus 93	Dimitri Chostakovitch	1953
Symphonie n°92	Joseph Haydn	1789
Symphonie n°104	Joseph Haydn	1795
Symphonie n°2	Gustav Malher	1888-1894

Tangos	Astor Piazzola (1921-1992)	
The String Quartet Tribute To Lynyrd Skynyrd	Stephan Dudash & Buzzy LeBeau	2006, Vitamin Records
Thirty days ago	Phoenix	2005, Venus
Tonight's The Night	Neil Young	1975
Tostaky	Noir Désir	1992, Album *Tostaky*, Barclay
Transcription symphonique de la *Fantaisie du voyageur* de Schubert	Franz Liszt	1851
Trio pour clarinette, piano et violoncelle opus 114	Johannes Brahms	1891
Ur	Magnus Lindberg	1958
Variations Goldberg	Jean-Sébastien Bach	1741-1742
Wasulun Fenkorow	Séga Sidibé	2001, Buda Musique
Who's next	The Who	1971, MCA
Wild Rover (Ballade irlandaise populaire)		
Wish	The Cure	1992, Elektra/Wea
Métamorphose	Bernd Alois Zimmermann	1954
Musique pour les soupers du roi Ubu	Bernd Alois Zimmermann	1966
Stille und umkehr	Bernd Alois Zimmermann	1970

Table des matières détaillée

Introduction 5

Première Partie : Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? 19

1. Statut ontologique de l'œuvre musicale 24

1.1 Introduction : Défi ontologique et définitionnel 24

1.1.1 Essentialisme esthétique 25
1.1.2 Anti-essentialisme esthétique 30
1.1.3 Essentialisme modéré 34
1.1.4 Une Métaphysique de l'art : Une question vaine ? 42

1.2 Métaphysique pure : Ontologie révisionniste des œuvres musicales 55

1.2.1 La conception mentaliste 56
1.2.2 La conception platoniste radicale 63
1.2.3 La conception nominaliste 76
1.2.4 Un changement de perspective 88

1.3 Métaphysique impure : Ontologie descriptiviste des œuvres musicales 89

1.3.1 Une théorie uniforme de la musique : La conception platoniste modérée 92
1.3.2 Une théorie non uniforme de la musique : Une ontologie immanentiste d'accueil 102
1.3.3 Vision d'ensemble 128

1.4 Conclusion 129

2. L'identité de l'œuvre musicale 132

2.1 Avons-nous besoin du sens commun ? 135

2.2 Musique, structure sonore et sons 141

2.2.1 Ontologie du son 142
2.2.2 Qu'est-ce qu'une structure sonore ? 161
2.2.3 Le critère d'identité physique 184

2.3 Identité, critère et identification 190

2.3.1 Identité intentionnelle 190
2.3.2 Questions d'identité : Instance et authenticité 200
2.3.3 Critère d'identité et statut ontologique 231

Deuxième Partie : L'expression musicale des émotions 235

1. Les émotions : une philosophie de l'esprit 241

1.1 Les émotions comme évènements mentaux 242

1.1.1 Les théories dualistes 245
1.1.2 Les théories matérialistes 247

1.2 Critère d'identité des émotions comme évènements mentaux 257

1.2.1 La conception subjectiviste 258
1.2.2 La conception réductioniste 261
1.2.3 Conception perceptuelle 264

1.3 Un changement de perspective 265

1.4 Reconception des émotions : Une philosophie de l'esprit téléologique 267

1.4.1 L'esprit et le monde 268
1.4.2 La procéduralisation de la raison 273
1.4.3 L'institution de l'esprit 276

1.5 Les émotions comme dispositions mentales d'un être humain 282

1.5.1 L'expérience émotionnelle comme sentiment 283
1.5.2 L'intentionnalité des émotions 284
1.5.3 L'intelligibilité des émotions 286
1.5.4 La normativité des émotions 290
1.5.5 Vision synoptique 291

2. Sémantique des énoncés esthétiques affectifs 292

2.1 L'hypothèse non descriptiviste 294

2.2 L'hypothèse descriptiviste 299

2.2.1 Descriptivisme et non réalisme esthétique 300

2.2.2 Descriptivisme et réalisme esthétique 302

2.2.3 Vision synoptique 303

3. Réalisme et anti-réalisme esthétique 304

3.1 Analyse critique de l'anti-réalisme esthétique 307

3.1.1 La stratégie par élimination 307

3.1.2 La stratégie par réduction 310

3.2 Une stratégie économique non réductionniste 316

4. Propriétés esthétique et propriétés non esthétiques 321

4.1 Le principe de l'instanciation 321

4.2 Analyse relationnelle des propriétés esthétiques 324

4.3 Survenance et émergence 330

5. Musique et propriétés expressives 339

5.1 Introduction 339

5.2 La négation de l'expression musicale des émotions 348

5.2.1 Une impossibilité de fait 348

5.2.2 Une impossibilité logique 351

5.2.3 Une impossibilité de droit 356

5.3 L'expression musicale des émotions 362

5.3.1 L'expression musicale des émotions comme expression de soi 363
5.3.2 L'expression musicale des émotions comme excitation 367
5.3.3 L'expression musicale comme possession 372
5.3.4 L'expression musicale des émotions comme symbolisation 376

6. Conclusion 400

Troisième Partie : comprendre une œuvre musicale 403

1. Peut-on connaître une œuvre musicale ? 409

1.1 Scepticisme et réfutation 412

1.1.1 Internalismes et externalisme causal 413
1.1.2 Alternatives pertinentes et contextualisme 416

1.2 Réponse pragmatiste : Le sens commun critique 419

1.2.1 Anti-scepticisme 420
1.2.2 Le fiabilisme 426
1.2.3 Le faillibilisme 428
1.2.4 Vision synoptique 429

2. En quoi consiste la compréhension d'une œuvre musicale ? 430

2.1 Statut des propriétés expressives et compréhension esthétique 432

2.1.1 L'expression comme expression de soi 433
2.1.2 L'expression comme excitation émotionnelle 434
2.1.3 L'expression comme possession 436

2.2 Entendre comme 438

2.2.1 Expérience perceptuelle et audition 438
2.2.2 Entre entendre et penser 464
2.2.3 Compréhension et capacités 468
2.2.4 Perception aspectuelle : concaténation ou structure 470
2.2.5 Normativité de la perception aspectuelle 473

3. Compréhension musicale et émotions 476

3.1 Cognitivisme et émotivisme 479

3.2 Logique des émotions musicales 486

3.3 Vers un émotivisme rationnel 490

3.4 Les émotions négatives 498

3.5 Conclusion 500

4. Interprétation descriptive et critique musicale 501

4.1 Théorie générale de l'interprétation 502

4.1.1 Définition 502
4.1.2 De la traduction radicale à l'interprétation radicale 504
4.1.3 L'interprétation musicale 508

4.2 Y a-t-il une seule interprétation correcte ? 513

4.2.1 Monisme critique 514
4.2.2 Déconstruction : un libre jeu ouvert 518
4.2.3 Vers un pluralisme limité 525

4.3 Interprétation et intention 539

4.3.1 Anti-intentionalisme 541
4.3.2 Intentionalisme actuel 548
4.3.3 L'intentionalisme hypothétique 554

5. Essai d'interprétation des propriétés expressives de la *Ballade en sol mineur* de Chopin 564

5.1 Le contexte de production de l'œuvre : Le contexte musico-historique 565

5.1.1 Le contexte musico-historique général 565

5.1.2 Le contexte musico-historique spécifique 569

5.2 Analyse interprétative de la *Ballade en sol mineur* de Chopin : Propriétés formelles et propriétés expressives 573

5.2.1 La forme générale 573

5.2.2 La thématique 576

5.2.3 Autres paramètres 578

5.2.4 Les propriétés expressives 579

Conclusion 585

Annexes 595

Index des noms 623

Bibliographie 631

Table des matières 685

Liste des schémas et tableaux 692

Liste des schémas et tableaux

Tableau n°1 :	Une ontologie immanentiste d'accueil	131
Tableau n°2 :	Statut ontologique des évènements	158
Tableau n°3 :	Structure de l'*Étude n°12 opus 10* de Chopin	185
Tableau n°4 :	Options ontologiques et critères d'identité	234
Tableau n°5 :	Conceptions de l'esprit	244
Tableau n°6 :	Structure de l'*Etude n°11 opus 25* de Chopin	352
Tableau n°7 :	Conséquences épistémologiques des théories de l'expression	432
Tableau n°8 :	1ère interprétation structurale de *Close To The Edge*	472
Tableau n°9 :	2ème interprétation structurale de *Close To The Edge*	473
Tableau n°10 :	Le mouvement déconstructionniste	521
Tableau n°11 :	Interprétation, signification et intention	564
Tableau n°12 :	Structure détaillée de la *Ballade en sol mineur* de Chopin	576
Tableau n°13 :	Propriétés expressives de la *Ballade en sol mineur*	584
Schéma A:	Options métaphysiques	48
Schéma B :	Nature des objets du monde	49
Schéma C :	Les universaux et les particuliers	50
Schéma D :	Statut ontologique des sons	160
Schéma E :	Les œuvres multiples et leurs instances	228
Schéma F :	Les options matérialistes	248
Schéma G :	Réalisme et anti-réalisme	303
Schéma H :	Les théories de l'expression musicale	346
Schéma I :	Le modèle fondationnaliste	413
Schéma J :	Les théories de la connaissance	429
Schéma K :	Les objets de la perception	450
Schéma L :	Statut épistémologique de la perception	459