

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MUSIQUE TRISTE TRAÎNE-T-ELLE DES PIEDS ? LA THÉORIE DE LA
RESSEMBLANCE COMME SOLUTION AU PROBLÈME DE L'EXPRESSIVITÉ
MUSICALE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN PHILOSOPHIE

PAR

VÉRONIQUE TREMBLAY

MARS 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur Denis Fisette pour son soutien, pour ses encouragements, et surtout pour m'avoir aidé à prendre confiance en mes capacités. Je ne pense pas que j'aurais vaincu le syndrome de l'imposteur qui m'habitait, sans son retour positif sur mon travail. À ce sujet, je remercie également Marianne Di Croce, Alain Voizard, Vincent Guillin et Fanchon Sophie Bérubé. Les commentaires valorisants dont ils m'ont fait part à certains moments de mon parcours universitaire, ont eu une influence non-négligeable sur ma persévérance. Bien sûr, merci aux membres de mon jury, Denis Fisette, Mathieu Marion et Mauro Rossi, pour les commentaires constructifs qui ont directement contribué à améliorer mon travail.

Aussi, je souhaite remercier le département de philosophie de m'avoir offert une bourse de recrutement sans laquelle je n'aurais probablement pas pu m'inscrire à la maîtrise en philosophie, et la Chaire de recherche du Canada en philosophie des sciences de la vie, qui m'a permis de disposer d'un poste de travail au LAPS. D'ailleurs, grâce au LAPS, j'ai pu rédiger et surtout dîner, en compagnie de mes collègues et les échanges bienveillants qui ont marqué ces dîners quotidiens ont grandement contribué à briser la solitude qui vient nécessairement avec le travail de recherche.

Je remercie les collègues de maîtrise et doctorat qui ont participé à faire de notre cohorte une petite famille, dont entre autres les membres de Philosophie et les collègues qui ont participé à nos chalets de rédaction. Un merci spécial à Marc-

Antoine Morin de m'avoir tenu compagnie dans notre local de travail et d'avoir enduré mes pertes d'espoir cycliques et autres émotions changeantes.

Plusieurs autres personnes doivent être mentionnées pour le support émotionnel qu'ils m'ont généreusement offert. Je remercie Olivier Santerre qui a été un pilier de réconfort au milieu des tumultueuses difficultés rencontrées tout au long de ma maîtrise. Merci à Samuel Brassard, Guillaume Tremblay-Gallant, Johannie Tremblay et Marie Texier pour la présence, l'écoute et les conseils.

Je souhaite également remercier mes parents pour leur soutien et les retraits de rédaction toutes dépenses payées dans la nature saguenéenne. Finalement, je tiens à remercier Johannie Tremblay, Alexandrine Rodrigue et Mélanie Venditti. Grâce à notre projet de musique, j'ai trouvé un peu d'équilibre dans ma vie d'étudiante en rédaction.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
L'expressivité	3
Particularité de l'expressivité musicale	8
Les émotions	12
Les théories de l'expressivité.....	15
Objectif du mémoire	16
CHAPITRE I	
LA THÉORIE DE L'EXCITATION.....	20
1.1 La théorie standard.....	21
1.2 La théorie de Matravers	25
1.2.1 La réaction appropriée à l'expression.....	26
1.2.2 L'excitation de sensations affectives	31
1.3 La réponse affective n'est pas suffisante	34
1.4 La réponse affective n'est pas nécessaire	38
1.5 Conclusion.....	41
CHAPITRE II	
LA THÉORIE DE LA RESSEMBLANCE	43
2.1 L'émotion dans la musique.....	45
2.2 La ressemblance	48
2.2.1 L'expression vocale	49
2.2.2. L'expression corporelle	50
2.3 La nature de l'expressivité et le rôle de la ressemblance.....	55

2.3.1 Kivy et le rôle causal de la ressemblance.....	57
2.3.2 Davies et la ressemblance comme propriété expressive	60
2.4 Les jugements expressifs ne sont pas des métaphores	62
2.5 La valeur de l'expressivité.....	64
2.6 Conclusion.....	66
CHAPITRE III	
CRITIQUES ADRESSÉES À LA THÉORIE DE LA RESSEMBLANCE.....	68
3.1 L'insuffisance de la théorie	69
3.1.1 Levinson et le degré de ressemblance	70
3.1.2 Trivedi et l'insuffisance de l'expérience de la ressemblance.....	76
3.2 Les émotions exprimables.....	79
3.3 Le pouvoir d'émouvoir	84
3.3.1 La contagion affective attentionnelle	84
3.3.2 Les objections de Robinson	88
3.4 Conclusion.....	94
CONCLUSION.....	98
BIBLIOGRAPHIE	106

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est de faire le point sur la situation de la théorie de la ressemblance au sein du débat sur la question de l'expressivité musicale. Plus précisément, l'auteure de ce mémoire procède à un examen des principales objections adressées à la théorie de la ressemblance et explore les avenues de réponse qui s'offrent aux défenseurs de la théorie, dans le but de déterminer si certaines de ces objections nous forcent à abandonner la théorie de la ressemblance comme définition de l'expressivité musicale. Au terme de ce travail, l'auteure conclut qu'aucune objection adressée à la théorie de la ressemblance ne réussit à la réfuter définitivement.

Dans un premier chapitre, l'auteure présente la théorie de l'excitation, principale adversaire de la théorie de la ressemblance, ainsi que les critiques qui sont prononcées à son attention. Le rôle de ce chapitre par rapport à l'objectif du mémoire, est de justifier l'intérêt que l'on accorde à la théorie de la ressemblance et de mettre de l'avant les avantages qu'elle présente par rapport à sa concurrente. Le second chapitre comprend une présentation de la théorie de la ressemblance telle qu'elle est défendue par Peter Kivy et Stephen Davies. L'auteure souligne également une différence fondamentale entre les deux versions de la théorie, qui l'amène à soutenir qu'il faut adopter la version de Davies plutôt que celle de Kivy. Finalement, dans le troisième chapitre, l'auteure examine trois objections importantes adressées à la théorie ainsi que les réponses élaborées par Davies pour les contrer. Portant une réflexion critique sur chacun des points abordés, l'auteure conclut qu'une de ces objections est mal fondée alors que les deux autres sont désamorçées par des réponses convaincantes.

MOTS-CLÉS : expressivité musicale, expressivité, expression, émotion, musique

INTRODUCTION

De l'amateur de musique moyen au critique musical renommé, il est commun, du moins au sein de la tradition musicale occidentale, d'entendre les auditeurs de musique décrire des pièces musicales ou certains passages musicaux, en employant des termes tirés du vocabulaire des émotions. La musique de « La Bamba » sera décrite comme joyeuse, les nocturnes de Chopin comme tristes, alors qu'on dira du « Dies Irae » dans le *Requiem* de Mozart qu'il exprime la terreur¹.

En parlant de la musique de cette façon, on croit énoncer quelque chose d'intelligible et de vrai à propos d'elle. Pourtant, si l'on s'arrête un instant sur le sens d'un énoncé tel que « cette musique est triste », on réalisera vite que ce dernier est problématique. « Être triste » signifie normalement « éprouver de la tristesse » et par conséquent, est un prédicat attribuable uniquement aux êtres qui éprouvent l'émotion en question. Il est évidemment faux que la musique éprouve l'émotion de tristesse. Car si c'était le cas, a fait remarqué Peter Kivy, ne faudrait-il pas lui remonter le moral (Kivy, 1989, p. 6)? Pour pouvoir affirmer de manière véridique qu'une musique est triste, il faudrait au moins que la musique soit un être sensible. Le même problème se pose pour une description émotionnelle de la musique employant le verbe « exprimer », tel que « ce passage exprime la rage ». Sachant que le concept d'expression désigne la manifestation publique, par un agent psychologique, de ses états psychologiques (Tormey, 1971; Kania, 2014, p. 18), et sachant également que la musique n'est pas un agent psychologique ni n'éprouve d'émotions, on pourrait penser qu'aucune

¹ Le dernier exemple est de Peter Kivy (1989, p. 15).

² Le concept d'expressivité est distinct du concept d'expression, ce dernier étant défini, comme il a été dit plus tôt, comme l'action d'un agent de manifester extérieurement ses états intérieurs. L'expressivité

description de la musique impliquant que cette dernière exprime une émotion ne peut être vraie.

Heureusement, les personnes évoquant la tristesse de la musique n'attribuent pas à tort une vie intérieure à celle-ci. En décrivant la musique comme triste, personne ne veut dire que la musique éprouve l'émotion de tristesse. Personne non plus n'insinue, en disant qu'un passage exprime la rage, que celui-ci démontre aux auditeurs la rage qu'il a au ventre. La question qu'il nous faut élucider est alors la suivante : si l'on ne croit pas que la musique puisse ressentir des émotions, que veut-on dire lorsqu'on décrit la musique par des termes émotionnels à la musique?

La réponse la plus générale qu'il nous est possible de donner pour l'instant est que l'on attribue à la musique des propriétés expressives. En d'autres mots, s'il y a un sens à décrire la musique en employant des termes émotionnels, c'est parce que la musique possède une propriété qu'on appelle l'« expressivité »². Cette propriété est ce qui assure le lien entre l'ensemble de sons structuré qu'est la musique et le domaine émotionnel³. Le débat philosophique sur l'expressivité s'articule autour de la définition de ce concept d'expressivité. En effet, sachant que « la musique est triste » signifie qu'elle a la propriété expressive correspondant à l'émotion de tristesse, il faut maintenant déterminer clairement en quoi consiste cette propriété expressive.

² Le concept d'expressivité est distinct du concept d'expression, ce dernier étant défini, comme il a été dit plus tôt, comme l'action d'un agent de manifester extérieurement ses états intérieurs. L'expressivité n'est pas une action, mais plutôt une propriété qu'une chose possède et qui la relie d'une façon particulière aux émotions humaines.

³ Comme le souligne Robinson (2005, p. 232), le terme « expressivité » a plusieurs significations possibles. On pourrait dire d'une œuvre qu'elle est expressive tout court, sans qu'on veuille dire par là qu'elle exprime des états mentaux particuliers. Une œuvre pourrait aussi être dite expressive au sens où elle véhicule des idées ou de thèmes. Ici, j'emploierai toujours le concept d'« expressivité » pour désigner la propriété qu'a la musique de véhiculer des émotions particulières.

C'est l'objectif que tentent d'accomplir les différentes théories de l'expressivité musicale⁴. Avant de comprendre quels sont les éléments sur lesquels divergent les différentes théories de l'expressivité, il faut savoir sur quelle base commune elles s'érigent. C'est-à-dire qu'il faut cerner le plus précisément possible l'objet commun à toutes ces théories.

L'expressivité

Pour la plupart des théoriciens, l'expressivité musicale est comprise comme une qualité objective de la musique et dépendante de l'expérience des auditeurs (*response-dependent quality*)⁵. Voici ce que ces deux conditions de l'expressivité dévoilent à propos de nos jugements expressifs. D'abord, la condition d'objectivité signifie que

⁴ Dans la littérature sur le sujet, qui est majoritairement anglophone, on emploie la plupart du temps les termes « *expressivity* » ou « *expressiveness* », le qualificatif étant toujours « *expressive* ». Pourquoi ne pas employer le terme « expression » ? Encore une fois, c'est pour conserver la distinction entre l'action humaine de s'exprimer et le fait, pour une œuvre, de véhiculer des émotions. Toutefois, alors qu'en anglais, on dit que la musique est « expressive of sadness » par exemple, je n'emploierai pas l'expression « expressive de tristesse » puisqu'elle n'existe pas en français. Plutôt, je dirai que la musique « exprime » la tristesse, voulant dire par là qu'elle possède la propriété expressive qui renvoie à la tristesse.

⁵ C'est le cas du moins des théories de l'expressivité qui sont les plus discutées dans la littérature sur le sujet et qui seront traitées dans ce mémoire : la théorie de l'excitation émotionnelle, la théorie de la ressemblance et la théorie de l'imagination. Il y a toutefois des théories qui sont fréquemment abordées dans la littérature sur l'expressivité mais qui ne conçoivent pas l'expressivité comme une propriété dépendante de la réponse de l'auditeur, comme la théorie de l'expression (la théorie est mentionnée dans Hospers, 1954/55; Tormey, 1971; Davies, 1994; Matravers, 2000; Darsel, 2010; Kania, 2014). La théorie de l'expression se résume ainsi : comme la musique ne peut pas exprimer des émotions (car l'expression se définit comme la manifestation des émotions intérieurement vécues par des êtres sensibles et que la musique n'est pas un être sensible), on doit concevoir la musique, non pas comme un agent qui s'exprime, mais comme un moyen pour l'artiste de manifester ses états mentaux. Ainsi, une musique triste, par exemple, serait une musique qui constitue l'expression de la tristesse du compositeur. L'expérience des auditeurs ne joue aucun rôle dans l'expressivité selon cette théorie puisque la propriété dépend entièrement de la vie intérieure du compositeur. Cette théorie a toutefois été vivement critiquée, notamment par Alan Tormey (1971). Ce dernier soulève que les émotions qu'on attribue à la musique ne sont pas toujours identiques aux émotions ressenties par le compositeur. Cette objection montre que nos jugements expressifs ne sont pas basés sur les informations dont nous disposons sur les compositeurs, mais plutôt sur notre expérience d'auditeur.

lorsqu'on porte un jugement expressif sur la musique, on prétend affirmer quelque chose de vrai à propos de la musique. Ensuite, le critère de dépendance à l'expérience réfère au fait que l'expressivité se trouve dans la disposition qu'a la musique de provoquer chez ses auditeurs une expérience particulière. Dit autrement, comme on pourrait dire la pelouse est verte si seulement les observateurs de la pelouse la perçoivent comme étant verte, on dit qu'une musique a la propriété expressive de tristesse, uniquement si les auditeurs font l'expérience de cette tristesse⁶. Ainsi, nos jugements expressifs proviennent de notre expérience d'auditeur. On n'accède pas aux propriétés expressives d'une musique par un raisonnement intellectuel par exemple, mais bien par le biais d'une expérience (Levinson, 1996, p. 91-2, cité dans Matravers, 2007, p. 375).

À la question à savoir ce que signifie un énoncé tel que « la musique est triste », on peut donner cette réponse encore vague, mais déjà un peu plus définie : cela signifie que la musique est expérimentée comme triste (Matravers, 2007, p. 374-6)⁷. La tâche des théories de l'expressivité est alors de préciser ce que c'est exactement que d'expérimenter la musique comme expressive. En effet, l'expressivité étant une propriété dépendante de l'expérience, identifier le type de propriété dont il s'agit vient de pair avec une description exacte de l'expérience des auditeurs à l'écoute de la musique expressive.

Si l'expressivité dépend de l'expérience des auditeurs, elle est tout de même une propriété objective. Cette thèse ne fait pas l'unanimité. Il est effectivement possible de retracer un débat philosophique sur la question de l'objectivité de l'expressivité musicale (voir Darsel, 2010, p. 124-7). Eduard Hanslick est notamment reconnu pour

⁶ L'expérience dont dépend la propriété est celle d'auditeurs compétents dans des conditions adéquates d'écoute. Je développerai ce point un peu plus loin.

⁷ Matravers (2007, p. 375) donne aussi une autre description générale de cette expérience qui est éclairante. Faire l'expérience de l'expressivité musicale, nous dit-il, c'est « a slightly strange experience in which one's consciousness is filled with music, but music shot through with emotion ».

avoir nié l'existence de propriétés expressives objectives dans *Du beau dans la musique* (Hanslick, 1854/1986, cité dans Kivy, 1989, p. 47). Pour justifier sa position, Hanslick affirme entre autres que les auditeurs ne s'entendent habituellement pas lorsqu'ils décrivent les émotions véhiculées par une pièce musicale ou un passage particulier, ce désaccord nous obligeant à conclure que la musique ne possède pas des propriétés expressives objectives (Kivy, 1989, p. 47).

Peter Kivy (1989, p. 47) et Stephen Davies (1994, p. 247), deux théoriciens de l'expressivité musicale, expliquent qu'il est important d'observer un certain degré d'entente entre les auditeurs pour justifier que les jugements formulés par ces derniers à propos de l'expressivité musicale s'appliquent à la musique elle-même plutôt qu'à l'expérience de la personne qui formule le jugement (Davies, 1994, p. 247). Le haut degré de consensus entre les observateurs de la pelouse au sujet de sa verdure fait en sorte qu'on attribue le vert à la pelouse au lieu de l'attribuer à l'expérience d'un observateur. À l'opposé, si on prétend que les descriptions des taches d'encre du test de Rorschach nous permettent d'en apprendre sur les patients et éventuellement de les diagnostiquer, c'est parce qu'il y a une diversité d'interprétations possibles en regard des taches d'encre utilisées (Davies, 1994, p. 247-8).

Les théoriciens de l'expressivité musicale pensent que le degré d'entente entre les auditeurs est suffisant pour qu'il soit approprié d'attribuer l'expressivité à la musique plutôt qu'à l'expérience idiosyncrasique de chacun. Alors que ce n'était pas le cas pour Hanslick, les philosophes ont aujourd'hui accès à des études psychologiques pour démontrer que le consensus entre les auditeurs n'est pas pure fantaisie. Depuis les années 1930, des études ont été menées par des psychologues qui souhaitent mesurer le degré d'entente des auditeurs quant à la perception des émotions dans la musique. Des méta-études de plus de 75 recherches empiriques présentées par Gabrielsson et Lindström (2001) ainsi que Gabrielsson et Juslin (2003) concluent que

le degré d'entente interpersonnelle est élevé en ce qui concerne l'attribution d'émotions communes à la musique comme la joie, la tristesse, la colère et la peur, ce degré étant particulièrement élevé pour les émotions de tristesse et de joie (cités dans Gabrielsson, 2001, p. 125-6)⁸.

Puisque la majorité des auditeurs s'entendent lorsqu'il est question d'identifier l'émotion exprimée par une pièce ou un passage, il ne semble alors pas être problématique d'affirmer que l'expressivité musicale est une caractéristique objective et dépendante de l'expérience des auditeurs. Ces deux caractéristiques nous amènent toutefois à nous demander quelles conditions doivent être remplies pour que l'expérience musicale d'un auditeur soit effectivement révélatrice de l'expressivité de la pièce ou du passage musical. On dit que l'expérience doit appartenir à un auditeur compétent qui se situe dans des conditions adéquates d'écoute.

Les critères servant à établir ce qu'est un auditeur compétent et ce que sont des conditions adéquates d'écoute varient d'une théorie à l'autre. On peut tout de même affirmer que pour la plupart des théories, un auditeur compétent est un auditeur qui a une certaine compréhension de la musique. Cependant, il n'y a pas de définition communément acceptée de ce que c'est que de comprendre la musique⁹. Les avis peuvent aussi diverger quant à l'identification des conditions adéquates d'écoute. Une condition d'écoute qui est assurément commune à tous et qui est très importante est la suivante : pour reconnaître une propriété objective de la musique, celui-ci ne doit pas être biaisé par des associations idiosyncrasiques.

⁸ Le degré d'accord interpersonnel est plus faible pour ce qui est d'identifier les nuances ou les variantes de ces émotions de base (par exemple, pour la tristesse : mélancolie, accablement, ennui) (Gabrielsson 2001, p. 126).

⁹ Pour un résumé du débat sur la question de la compréhension de la musique, voir Kania, 2014, p. 30-4.

Il est évident que les descriptions émotionnelles de la musique fondées sur des associations idiosyncrasiques n'ont rien à voir avec l'expressivité musicale puisqu'elles sont subjectives. Par exemple, une personne qui a de très mauvais souvenirs de ses Noël d'enfance et qui, par conséquent, trouve que la musique de *Jingle Bells* est triste ne décrira pas ce qu'on appelle l'expressivité de la pièce, lorsqu'elle affirmera que cette pièce est triste. Si tous les auditeurs étaient biaisés par des associations personnelles, il n'y aurait pas un haut taux d'entente entre les auditeurs sur ce que la musique exprime et on ne s'intéresserait pas de la même manière aux descriptions émotionnelles.

Maintenant que l'objet de recherche est défini aussi précisément qu'il est possible de le faire sans prendre position pour l'une ou l'autre des théories de l'expressivité, la mission de ces théories apparaît plus clairement. Celles-ci doivent déterminer la nature exacte des propriétés expressives qui justifient les descriptions émotionnelles de la musique. L'expressivité étant une propriété qui dépend d'une expérience particulière, les théoriciens de l'expressivité doivent cerner adéquatement cette expérience. Aussi, il ne faut pas oublier que la propriété expressive est censée justifier les descriptions de la musique employant des termes émotionnels, réservés habituellement aux êtres vivants capables de ressentir des émotions. En effet, la propriété expressive doit relier le monde des émotions au monde musical, ce qui fait que déterminer précisément la nature de cette propriété implique aussi qu'on identifie le type de relation qui existe entre la musique et les émotions. Si l'on découvrait qu'il n'y a pas de relation entre la musique et le monde émotionnel, il faudrait alors reconnaître que l'attribution de ces termes émotionnels à la musique est ambiguë et obscure (Matravers, 1998, p. 6). Mieux vaudrait même employer de nouveaux termes plus exacts pour désigner les propriétés de la musique qui sont ici visées.

Il serait toutefois difficile de soutenir que les propriétés expressives n'ont en fait rien à voir avec les émotions humaines, puisque ces propriétés ont le pouvoir de nous intéresser et de nous émouvoir. Comment des qualités *sui generis* auraient-elles ce pouvoir (Davies, 1994, p. 203)? Il reste beaucoup plus plausible d'affirmer que la musique nous émeut parce qu'elle se rapproche d'une manière ou d'une autre, des émotions réelles.

Les théories de l'expressivité doivent donc déterminer comment les émotions imbibent notre expérience artistique de la musique. La tâche peut être divisée en deux parties : (1) décrire de manière exacte l'expérience qui est d'entendre la musique comme expressive et (2) montrer comment cette expérience est liée aux émotions humaines¹⁰.

Particularité de l'expressivité musicale

L'expressivité est une propriété qu'on attribue avant tout aux œuvres d'art. On ne prétend pas que toute musique ou toute œuvre d'art est effectivement expressive. Certains styles de musique sont moins propices à l'expressivité, comme le hip-hop par exemple. C'est d'ailleurs parce que la musique classique occidentale est reconnue pour exprimer différentes émotions que les auteurs qui s'intéressent à l'expressivité concentrent leurs recherches sur cette tradition musicale¹¹. Le fait de se baser le plus

¹⁰ Il est important de souligner que le débat philosophique sur l'expressivité se concentrant sur la définition de l'expressivité, ne concerne pas la question à savoir ce qui, dans la musique, *cause* l'expérience de la musique comme expressive. La question de la causalité de l'expérience expressive est empirique et il appartient à la psychologie d'y répondre.

¹¹ Une autre raison à l'origine de la limitation de l'objet de recherche à la musique classique est que ce genre musical est le champ d'expertise de plusieurs auteurs et il est bien connu de la plupart des lecteurs (Davies, 1994, p. ix).

souvent sur la musique classique pour étudier l'expressivité musicale n'exclut en aucun cas la présence de propriétés expressives dans d'autres genres musicaux.

Il semble y avoir consensus quant au fait que les œuvres d'art non musicales peuvent également être expressives, mais les théoriciens de l'expressivité musicale ne s'accordent pas tous à savoir si l'expressivité s'étend à autre chose que l'art. Comme notre expérience de certains paysages ou autres objets est parfois imprégnée d'émotions d'une manière semblable à notre expérience de la musique expressive, nous amenant à décrire ces objets avec des termes émotionnels, comme lorsqu'on dit que le paysage est morne par exemple (Jackendoff et Lerdhal, 2006, p. 61), plusieurs théoriciens vont parler d'expressivité non artistique¹².

En ce qui concerne l'expressivité artistique, on reconnaît autant la présence de propriétés expressives dans les arts non représentationnels, comme la musique instrumentale, que dans les arts représentationnels (la poésie ou la peinture, par exemple). Il faut toutefois être prudent lorsqu'on s'intéresse à l'expressivité que possèdent les œuvres appartenant à la deuxième catégorie, parce qu'il y a une distinction à faire entre l'expressivité de l'œuvre et la représentation des émotions dans l'œuvre. L'émotion exprimée par un personnage représenté dans un tableau n'est pas nécessairement identique à l'émotion exprimée par le tableau en question (Davies, 1994, p. 168; Kania, 2014, p. 18). Par exemple, un tableau peut à la fois représenter une personne triste et plutôt que d'exprimer la tristesse, exprimer du mépris envers la tristesse du personnage.

Si l'expressivité est une propriété présente dans plusieurs formes d'art, alors pourquoi s'intéresser à l'expressivité de la musique plutôt qu'une autre forme d'art? D'abord, le

¹² Stephen Davies (1994) et Peter Kivy (1980) défendent notamment une théorie de l'expressivité musicale qui est fondée sur l'expressivité non-artistique.

fait que la musique est un art abstrait nous permet d'isoler facilement le phénomène émotionnel qui nous intéresse, l'expressivité, puisque la musique instrumentale est dépourvue de la dimension émotionnelle inhérente à la présence de personnages dans une œuvre¹³. En effet, la musique instrumentale a l'avantage d'éliminer tout risque de confusion entre les émotions vécues par les personnages et les émotions exprimées par l'œuvre d'art : toute émotion perçue à l'écoute de la musique est attribuée à l'œuvre même et à elle seule.

Mais je crois que la raison principale pour laquelle il est particulièrement intéressant d'étudier l'expressivité de la musique est que cette dernière est reconnue pour être l'art expressif par excellence (Davies, 2006, p. 179). Il faut dire qu'on attribue une grande valeur artistique¹⁴ à l'expressivité de la musique (Budd, 1989b; Davies, 1994, p.269; Kivy, 1989, p. 60; Matravers 2011, p. 212). La plupart des théoriciens s'entendent pour dire que le pouvoir expressif d'une pièce joue un rôle déterminant dans la qualité de cette œuvre musicale en tant que musique (et en tant qu'art)¹⁵.

Une pièce musicale possède un grand nombre de propriétés, dont certaines ne contribuent pas à en faire une bonne ou mauvaise œuvre musicale alors que d'autres y

¹³ Les théoriciens de l'expressivité musicale appellent aussi la musique instrumentale, musique « pure ». Ils se concentrent sur la musique pure car les chansons sont des œuvres beaucoup plus complexes, véhiculant des émotions à plusieurs niveaux : expressivité de la musique, expressivité du texte, représentation d'émotions dans le texte. Il est beaucoup plus simple de prendre pour exemple des œuvres qui sont uniquement musicales de manière à isoler une seule manière de renvoyer aux émotions humaines.

¹⁴ Les philosophes de l'art ne s'entendent pas sur la distinction entre « valeur esthétique » et « valeur artistique », même que plusieurs remettent en question la pertinence de les distinguer (Kania, 2014, p. 35). Ce qui nous intéresse est l'évaluation de l'œuvre d'art en tant qu'art. J'utiliserai donc le terme « valeur artistique » puisqu'il porte moins à confusion. Bien que le terme « valeur esthétique » sera compris par plusieurs comme un synonyme de « valeur artistique », je ne souhaite pas l'utiliser car le terme « esthétique » a aussi un sens large – qui a trait à la beauté en général – lequel s'étend à ce qui n'est pas artistique (Kivy, 1989, p. 115-6).

¹⁵ Il n'y a toutefois pas d'entente sur le degré d'importance qu'on doit accorder à l'aspect expressif de la musique dans notre évaluation. Il est également convenu que d'autres propriétés ont une importance majeure dans l'évaluation de l'œuvre, notamment les caractéristiques abstraites purement musicales (Kania, 2014, p. 37).

contribuent. Dans le cas où une pièce musicale a la propriété d'avoir été composée lors d'une année bissextile par exemple, cette propriété n'ajoute ou n'enlève rien à la qualité artistique de la chanson. Au contraire, le fait qu'une œuvre exprime avec succès une émotion a une certaine importance artistique. La preuve est qu'on a tendance à s'intéresser aux émotions dont la musique est expressive (Davies, 1994, p. 269). Aussi, on constate que les descriptions émotionnelles sont formulées par les critiques de musique dans une intention évaluatrice (Kivy 1989, p. 119). La plupart du temps, souligne Kivy, une phrase énoncée par un critique telle que « Comme cette musique est triste ! », laisse entendre que la tristesse est une qualité plutôt qu'un défaut de l'œuvre.

L'importance de l'expressivité dans la musique est aussi révélée dans la relation que la musique entretient avec les émotions du compositeur et du performeur : on les entend souvent dire qu'ils utilisent la musique pour communiquer leurs émotions dans le « langage » de la musique. D'ailleurs, parce que les propriétés expressives sont implantées dans l'œuvre dans un acte de communication et entendues comme étant le fruit d'une intention, l'expérience de l'expressivité de la musique nous permet d'entrer dans une sorte de communion avec le compositeur et/ou nos semblables avec qui l'on partage ces émotions, cette expérience de communion donnant de la valeur à l'expressivité (Kania, 2014, p. 37).

C'est aussi certainement parce que les propriétés expressives de la musique ont le pouvoir d'émouvoir fortement les auditeurs que la musique est conçue comme l'art expressif par excellence. Je crois qu'on peut dire que dans les arts abstraits, les émotions exprimées par la musique nous émeuvent un peu plus que les émotions exprimées dans les autres formes d'art¹⁶. Le fait que l'expressivité musicale nous

¹⁶ Je ne pense pas qu'il faut en conclure que l'expressivité musicale se définit autrement que l'expressivité dans les autres formes d'art, la réaction affective est peut-être plus forte pour les auditeurs de la musique dû à d'autres caractéristiques de la musique qui fournissent un contexte nous

amène à avoir une expérience affective, a un effet cathartique ayant de la valeur (Kania, 2014, p. 37).

Maintenant, si l'expressivité musicale se démarque par rapport à l'expressivité non artistique, doit-on conclure que les propriétés expressives artistiques et plus particulièrement musicales ont une nature distincte des autres propriétés expressives ? Ou au contraire, faut-il développer une théorie de l'expressivité musicale qui s'appliquerait à l'expressivité de tous objets confondus, artistiques et non artistiques ? Je crois que cela représenterait un avantage pour une théorie de l'expressivité, si elle englobait tous les cas qui nous amènent à vivre une expérience semblable et à décrire la source de l'expérience en employant des termes émotionnels. Il faut par contre s'assurer que la théorie est à la fois capable de rendre compte de la spécificité de l'expressivité de la musique par rapport aux autres formes d'expressivité, c'est-à-dire de rendre compte de sa valeur artistique et de l'intérêt particulier qu'on lui accorde. Par exemple, si on affirme que l'expressivité musicale acquiert une certaine valeur en partie du fait qu'elle provoque des émotions chez les auditeurs, la théorie de l'expressivité qu'on défend doit, au minimum, permettre d'expliquer comment les propriétés expressives provoquent ces émotions.

Les émotions

Puisque le concept d'émotion est central à la question de l'expressivité musicale, il faut le définir. Dans le langage de tous les jours, le terme « émotion » est souvent employé sans précaution pour désigner plusieurs types différents d'états affectifs,

disposant à être plus réceptif aux changements affectifs par exemple. Reste que cette forte réponse affective de la part des auditeurs explique que certains développent plus facilement un intérêt pour l'expressivité de la musique que l'expressivité de l'art visuel.

allant de nos sensations affectives à nos humeurs¹⁷. Je crois qu'il faut toutefois distinguer les émotions de ces autres états appartenant au domaine affectif. En se basant sur les cas paradigmatiques d'émotions¹⁸, les états mentaux qu'on doit nommer « émotions » sont d'abord des états intentionnels. Car les émotions étant avant tout des réactions à des objets, évènements ou des états de chose, elles sont à propos ou dirigées vers ceux-ci (Sizer, 2006, p. 113). Par exemple, dans le cas paradigmatique de la peur, une personne a peur de quelque chose en particulier, que ce soit un homme dans la rue ou un monstre sous son lit¹⁹.

Plus précisément, j'adopte la théorie des émotions selon laquelle les émotions sont nécessairement composées d'attitudes propositionnelles, le plus souvent, des croyances²⁰. En effet, si l'on a peur d'un homme dans la rue, c'est qu'on possède la croyance que cette personne représente une menace pour nous. Alors que certains font de la croyance un élément essentiel aux émotions, je préfère parler largement d'attitudes propositionnelles puisque cela permet d'inclure les phobies et les réponses affectives face à la fiction à la classe des émotions. Cette position qui est défendue

¹⁷ Comme le souligne Laura Sizer (2006, p. 112), il est courant d'identifier les émotions aux sensations affectives, par exemple.

¹⁸ Comme l'explique Laura Sizer (2000, p. 744-5), ces cas sont paradigmatiques car ce sont les cas qui servent de modèles sur lesquelles sont basées la plupart des théories philosophiques des émotions.

¹⁹ L'exemple du monstre sous le lit démontre qu'il n'est pas nécessaire que l'objet soit réel pour être l'objet de l'émotion.

²⁰ Cette théorie ne fait pas l'unanimité. Il existe un grand nombre de théories différentes répondant à la question de la nature des émotions. Plusieurs ouvrages présentent la diversité des théories sur cette question, dont notamment l'ouvrage récent de Julien A. Deonna et Fabrice Teroni *The Emotions : A Philosophical Introduction* (2012). Si je me positionne en faveur d'une conception des émotions comme attitude propositionnelle, c'est parce que la plupart des principaux auteurs dont les théories de l'expressivité sont examinées dans ce mémoire adoptent ce point de vue ou un point de vue similaire sur la question de la définition du concept d'émotion. On pourrait me reprocher d'opter pour une conception des émotions qui ne sert pas la théorie de l'excitation de Derek Matravers, laquelle est critiquée dans ce mémoire à travers des arguments fondés sur cette conception des émotions. Or, la conception des émotions que j'emploie est celle qui est défendue par Derek Matravers lui-même. Il serait toutefois intéressant, dans le cadre d'un autre travail, d'examiner les théories de l'expressivité à partir d'une conception différente des émotions, comme une conception non-cognitivistique des émotions, par exemple.

par Derek Matravers (1998), désigne la théorie cognitiviste large (plutôt qu'étroite). Cette théorie implique qu'il n'est pas nécessaire de croire que le personnage d'un film existe pour compatir avec sa situation : on peut l'imaginer, par exemple (Matravers, 1998, p. 58).

Cette théorie est dite cognitiviste, car elle stipule que les émotions ont nécessairement une composante cognitive (Sizer, 2006, p. 113). En plus de cette composante cognitive, les émotions ont également une composante phénoménologique nécessaire (Matravers, 1998, p. 16). Une émotion n'est pas réductible à de simples sensations affectives (*feelings*), mais elle en est toujours composée. Les sensations affectives sont des états phénoménologiquement conscients et non intentionnels²¹. Par exemple, une personne apeurée sentira ses pulsations cardiaques s'accélérer, des frissons qui lui parcourent l'échine et une tension occuper son corps. Les sensations ont également une dimension hédonique (la valence) : elles peuvent être agréables ou désagréables (Matravers, 1998, p. 16).

Le domaine affectif englobe d'autres états affectifs qui, ne correspondant pas aux caractéristiques propres aux cas paradigmatiques d'émotions, n'appartiennent pas à la classe des émotions. Les humeurs font partie de ces états affectifs qui ne doivent pas être identifiés aux émotions. Notamment parce que, contrairement aux émotions, celles-ci n'ont pas d'objet particulier : elles semblent être à propos de tout et de rien à la fois (Sizer, 2000, p. 747).

Ces précisions conceptuelles quant aux différents types d'états faisant partie du domaine affectif, ont une influence sur certaines questions liées au problème de l'expressivité. Par exemple, si j'affirme que la musique provoque des émotions chez

²¹ Je me positionne ici sur la non-intentionnalité des sensations affectives puisque des auteurs, dont notamment Peter Goldie (2000), ont récemment défendu des conceptions intentionnelles des sensations affectives.

l'auditeur, ma conception cognitiviste des émotions me contraint à devoir identifier l'objet intentionnel de ces émotions, sans quoi ces réponses ne peuvent être assimilées à des émotions.

Les théories de l'expressivité

Maintenant, revenons à la principale question de ce mémoire, c'est-à-dire la nature des propriétés expressives de la musique. Pour relier le monde de la musique et celui des émotions humaines, une solution qui est attrayante consiste à rattacher les émotions qu'on attribue à une pièce musicale, aux réelles émotions qu'éprouvent les auditeurs de la musique. Cette solution correspond à la théorie de l'excitation, qui a été longtemps dominante depuis une première version élaborée vers la fin du seizième siècle par la Camerata fiorentina (Kivy, 2002, p. 16). Une version plus récente de la théorie de l'excitation, développée par Derek Matravers (1998)²², a également reçu beaucoup d'attention à l'intérieur du débat sur l'expressivité.

Contrairement à ce qu'affirment les défenseurs de cette théorie dite « psychologique » de l'expressivité (Darsel, 2010, p. 123), certains auteurs croient que l'expérience de l'expressivité n'est pas de l'ordre de l'affectif mais se comprend plutôt comme une expérience perceptuelle. Plutôt que d'être ressenties par l'auditeur, les émotions sont des propriétés perceptuelles de la musique, comme le sont les couleurs d'un objet par exemple. Toutefois, à l'opposé de la couleur, les propriétés expressives sont des propriétés complexes qui émergent de la ressemblance entre les propriétés formelles

²² Charles Nussbaum (2007) a également défendu une théorie sophistiquée de la théorie de l'excitation, mais je ne l'aborde pas dans ce mémoire.

de la musique et les expressions vocales, corporelles, comportementales²³ qui sont typiquement associées aux différentes émotions.

Les principaux représentants de cette explication sont Peter Kivy (1989) avec sa théorie du « contour et de la convention » (« contour and convention theory ») et Stephen Davies (1994) avec sa théorie dite « de l'apparence » (« appearance theory »). Les deux théories sont très similaires, mais présentent tout de même de légères différences. Suivant Saam Trivedi (2011), je réunirai ces théories sous le nom de « théorie de la ressemblance »^{24,25}. Ainsi, je conçois les théories du contour (Kivy) et de l'apparence (Davies) comme deux articulations différentes de la même idée générale, qui est la théorie de la ressemblance.

Objectif du mémoire

Les différentes versions de la théorie de la ressemblance sont récentes et sont assurément les théories qui ont été les plus discutées dans les dernières années. Elles sont maintenant des incontournables pour quiconque s'intéresse à la question de l'expressivité musicale. Présentées par leurs défenseurs comme étant l'explication qui correspond le mieux à l'expérience phénoménologique des auditeurs, elles semblent aussi éviter les problèmes que soulèvent les autres théories, tout en étant parcimonieuses (Davies, 2006, p. 183-4).

²³ Budd (1995) fait partie des théoriciens de cette famille selon Trivedi (2011) mais il explique quant à lui l'expressivité par la ressemblance entre la musique et les sensations associées aux émotions.

²⁴ Trivedi (2011) parle toutefois *des* théories de la ressemblance plutôt que de la théorie de la ressemblance. Pour alléger le texte, je préfère éviter le pluriel et parler d'une théorie de la ressemblance qui se manifeste sous différentes versions.

²⁵ Parmi les autres appellations de cette théorie, on retrouve la « doggy theory » (Robinson, 2005, p. 300) et la « local quality theory » (Matravers, 2000, p. 356).

En contrepartie, la théorie de la ressemblance a également reçu son lot de critiques. Kivy émet lui-même un doute par rapport à sa propre théorie plusieurs années après son élaboration (Kivy, 2002, 47). Reconnaisant les difficultés que suscitent certains de ses aspects, il admet qu'elle n'est peut-être pas tout à fait au point. Toutefois, en dépit des défauts de la théorie, fait-il remarquer, on constate qu'elle demeure actuellement la meilleure explication disponible jusqu'ici. D'autres auteurs, comme Levinson (2006), Trivedi (2011) et Robinson (2005), pensent quant à eux que malgré le fait que la théorie propose de bonnes pistes quant au problème de l'expressivité, les difficultés qu'elle rencontre nous forcent à nous tourner vers une différente théorie, laquelle saurait éviter ces problèmes²⁶.

Mon objectif est de faire le point sur la situation de la théorie de la ressemblance au sein du débat sur l'expressivité musicale. Je souhaite déterminer si la théorie de la ressemblance comporte effectivement des problèmes insurmontables et le cas échéant, lesquels. Une fois la théorie évaluée par rapport aux critiques qui lui sont adressées, je serai en mesure de me positionner sur l'orientation que devrait prendre la recherche, autant philosophique qu'empirique, autour de la question de l'expressivité. En d'autres mots, je répondrai à la question suivante : avons-nous de bonnes raisons d'abandonner la théorie de la ressemblance ou au contraire, devrions-nous la reconnaître comme une solution prometteuse au problème de l'expressivité et orienter nos recherches de manière à vérifier ses présupposés, dans l'espoir de solidifier l'argumentaire qui la soutient? Mon hypothèse de travail dans ce mémoire est que la version de la théorie de la ressemblance développée par Stephen Davies est une théorie viable puisqu'elle ne se heurte pas à des critiques assez imposantes pour en être ébranlée. Je montrerai que certaines critiques ne peuvent être écartées

²⁶ La solution se trouve selon eux, dans les « théories de l'imagination ». Tout en reconnaissant certains éléments de la théorie de la ressemblance, ces théories s'en distinguent suffisamment pour éviter les critiques qu'on lui attribue. Je présenterai les grandes lignes de ces théories au troisième chapitre de ce mémoire.

définitivement tant que certaines études empiriques n'auront pas été menées, mais qu'il y a de bonnes chances qu'une fois les études effectuées, leurs résultats soient en faveur de la théorie de la ressemblance.

Pour en arriver à répondre à l'objectif de ce mémoire, je procéderai en trois temps. Dans un premier chapitre, je tâcherai de justifier l'intérêt que l'on doit accorder à la théorie de la ressemblance en montrant que la théorie de l'excitation, qui occupe également une place de choix à l'intérieur du débat sur l'expressivité, ne constitue pas une réponse recevable à la question de l'expressivité. D'abord, je montrerai que la théorie de l'excitation ne peut être défendue dans sa version la plus simple, principalement parce que les réponses affectives des auditeurs n'ont pas d'objet intentionnel et ainsi, ne peuvent correspondre à ce que je conçois comme des émotions. Je présenterai alors la version sophistiquée de la théorie de l'excitation de Derek Matravers (1998), qui répond à ce problème en définissant l'expressivité à partir des sensations affectives de l'auditeur. Selon Matravers, une musique exprime la tristesse par exemple, si et seulement si, l'auditeur ressent des sensations affectives qui constituent la réaction appropriée à la tristesse exprimée par autrui. Je tâcherai d'évaluer les objections adressées à cette théorie et montrerai que deux de ces objections sont fatales pour la théorie : l'objection de la division de l'expérience et l'objection de l'auditeur impassible.

Cet échec de la théorie de l'excitation nous incite à placer notre espoir dans la théorie de la ressemblance, laquelle est présentée en détail dans le deuxième chapitre. Je commencerai par présenter les éléments de la théorie qui sont communs aux versions de Peter Kivy et Stephen Davies. Ensuite, relevant une différence majeure entre les deux versions de la théorie, j'opterai pour la version de Davies et abandonnerai celle de Kivy. Je soutiendrai que la théorie de Kivy ne répond pas clairement à la question de la nature de l'expressivité, mais fournit plutôt des pistes d'explication quant à la

question de la cause de l'expressivité. Alors que Kivy invoque la ressemblance entre la musique et les émotions pour expliquer pourquoi les auditeurs perçoivent les propriétés expressives de la pièce, laissant ainsi la question de la nature de l'expressivité sans réponse élaborée, Davies, lui, répond à la question de la nature de l'expressivité en définissant cette dernière par la ressemblance perçue entre la musique et les émotions.

Le dernier chapitre est consacré à l'analyse et l'évaluation des objections adressées à la théorie de la ressemblance. En me basant sur la version de la théorie défendue par Davies et sur les réponses qu'il a lui-même formulées à l'attention de ces critiques, je prendrai position sur chacune des critiques abordées. Je commencerai par examiner deux objections déplorant l'insuffisance de la théorie : celle de Levinson (2006) et celle de Trivedi (2011). Je montrerai que la première est fondée sur une interprétation de la théorie de la ressemblance qui ne s'applique pas à la version récente de la théorie de Davies (2006) et que la deuxième est mal fondée. Ensuite, je défendrai que l'objection selon laquelle la théorie de la ressemblance ne peut rendre compte de l'expressivité des émotions n'ayant pas de manifestations corporelles standardisées n'est pas menaçante pour la théorie, puisqu'on doute que la musique soit effectivement capable d'exprimer de telles émotions. Finalement, je m'intéresserai aux arguments élaborés par Jenefer Robinson (2005, 2008) pour démontrer l'incompatibilité entre la théorie de la ressemblance et le phénomène de réponse affective à l'expressivité. Bien que j'aie des doutes quant à la thèse de la contagion émotionnelle proposée par Davies, ces doutes ne menacent pas la théorie de la ressemblance puisque d'autres mécanismes sont compatibles avec cette théorie.

CHAPITRE I

LA THÉORIE DE L'EXCITATION

Ce premier chapitre vise à identifier les problèmes que présente la théorie qui est la principale adversaire de la théorie de la ressemblance, c'est-à-dire la théorie de l'excitation d'émotions (*arousal theory*)²⁷, dans l'objectif ultime de justifier l'intérêt qu'il nous incombe d'accorder à la théorie de la ressemblance.

Selon la reconstitution historique du débat sur l'expressivité musicale élaborée par Peter Kivy, la théorie de l'excitation des émotions remonte à la fin du seizième siècle, développée par un groupe d'intellectuels et d'artistes florentin, appelé la Camerata (Kivy, 2002, 16). Selon la théorie de la Camerata, une musique est expressive en vertu des émotions qu'elle provoque chez les auditeurs. Elle est demeurée la réponse de choix à la question de l'expressivité pendant près de deux cents ans. En effet, selon Kivy, il faudra attendre la parution en 1819 du *Monde comme volonté et comme représentation* d'Arthur Schopenhauer pour que la dépendance entre la réponse émotionnelle des auditeurs et l'expressivité de la musique soit finalement remise en question (2002, p. 21). La théorie de l'excitation restera toujours partie prenante de la discussion sur l'expressivité, jusqu'à ce qu'elle connaisse même un regain d'attention dans la deuxième partie du vingtième siècle, faisant d'elle une théorie actuellement incontournable.

²⁷ Je reprends ici la traduction française de Sandrine Darsel (2010, p. 131).

Parmi les défenseurs contemporains de la théorie, Stephen Davies (1994, p. 199) mentionne Nolt (1981), Speck (1988), Callen (1982) et Mew (1985). Toutefois, c'est Derek Matravers (1998) qui développe la version de la théorie de l'excitation qui est la plus discutée. Étant conçue de manière à résister aux critiques qui sont habituellement adressées à la théorie de l'excitation, cette version sophistiquée s'éloigne sur plusieurs points de la théorie standard de l'excitation. Comme elle est la version la plus prometteuse de la théorie de l'excitation, c'est évidemment cette version de la théorie qu'il faut confronter aux critiques adressées à la théorie.

Au terme d'un tour d'horizon des critiques adressées à la théorie de l'excitation, il sera manifeste que la théorie, même dans sa version la plus sophistiquée et la plus admirablement développée, suscite la méfiance à certains égards mais plus grave encore, se révèle incontestablement problématique sur quelques points. Ces faiblesses m'amèneront à conclure que la théorie de l'excitation n'est pas une hypothèse tenable et qu'il faut par conséquent se tourner vers une nouvelle théorie. Je montrerai que les problèmes examinés dans ce chapitre nous incitent à adopter une théorie qui ne rencontrera pas les mêmes problèmes.

1.1 La théorie standard

Avant d'en venir à la version sophistiquée de la théorie élaborée par Derek Matravers, voici comment s'articule la version la plus simple et la plus forte de la théorie²⁸ : une pièce musicale exprime l'émotion E si et seulement si cette pièce musicale provoque

²⁸ Une version encore plus forte consisterait à dire qu'une pièce exprime l'émotion E si et seulement si un auditeur ressent l'émotion E à l'écoute de cette pièce, mais cette version implique une conception subjectiviste et relativiste de l'expressivité (Darsel, 2010, p. 132), ce qui entre en contradiction avec la manière dont j'ai circonscrit le concept d'expressivité dans l'introduction de ce mémoire, c'est-à-dire, comme une propriété objective de la musique.

l'émotion E chez un auditeur compétent placé dans des conditions d'écoute adéquates. Cette formulation simpliste de la théorie dévoile l'idée de base autour de laquelle se rassemblent toutes les variantes de la théorie de l'excitation : les émotions qu'on attribue à la musique sont en fait les émotions qui sont ressenties par les auditeurs de la musique. Dit autrement, la musique est expressive en vertu de son pouvoir à provoquer des émotions chez les auditeurs.

L'idée paraît intuitive au premier abord. Pour expliquer ce qu'il peut y avoir d'émotionnel dans notre expérience de la musique, on pensera spontanément à se tourner vers notre propre expérience affective. De plus, cette thèse comporte d'importants avantages : elle est simple, claire et surtout, ne postule aucune entité métaphysique obscure (Matravers, 2007, p. 376). L'idée au fondement de la théorie est intéressante, mais encore faut-il voir s'il est possible de construire, à partir de ce fondement, une théorie qui est effectivement capable de rendre compte de l'expressivité musicale. Pour développer la théorie de manière à ce qu'elle soit plausible, il faut d'abord délimiter les réactions émotionnelles à la musique qui sont pertinentes à l'expressivité de l'oeuvre, de celles qui ne le sont pas. Car les réponses émotionnelles qu'une musique peut entraîner sont diverses et il est clair que ces réponses ne sont pas toutes en lien avec l'expressivité de l'oeuvre.

Voici quelques exemples de réponses affectives que la théorie ne doit pas inclure : être ravi par la beauté d'une mélodie, être soulagé par un retour à l'accord de tonique ou être attristée à l'écoute de la chanson préférée d'un proche décédé²⁹. Ces types de réactions émotionnelles, qu'on peut respectivement nommer des émotions d'appréciation, des réponses émotionnelles à la structure musicale et des réponses émotionnelles provenant d'associations idiosyncrasiques, sont distinctes de

²⁹ Ces différents types de réactions émotionnelles à la musique sont recensés et détaillés dans l'article de Robinson 2010 (p. 654-8).

l'expressivité musicale, puisqu'on peut très bien être ravi par la beauté d'une mélodie qui exprime la tristesse, par exemple.

La solution pour expliquer l'impertinence des réponses émotionnelles provenant d'associations idiosyncrasiques par rapport à l'expressivité de l'oeuvre se trouve simplement dans la manière de détailler les conditions adéquates d'écoute dans lesquelles doit se retrouver un auditeur pour qu'il puisse effectivement avoir accès à l'expressivité de l'oeuvre. On dira alors que l'auditeur doit porter attention au déploiement de la musique pour que l'on conçoive sa réaction émotionnelle comme constitutive de l'expressivité de l'oeuvre (Davies, 1994, p. 188; Matravers, 1998, p. 181). L'auditeur portant son attention sur les souvenirs de son ami décédé à l'écoute de la chanson préférée du défunt, ne sera donc pas reconnu comme un auditeur placé dans des conditions adéquates d'écoute et sa réaction sera alors jugée indépendante de l'expressivité musicale.

Cette modification de la théorie ne nous permet toutefois pas d'exclure de notre définition de l'expressivité, les réponses émotionnelles à la structure musicale et les émotions d'appréciation. Qu'est-ce qui les distingue des réponses qui sont constitutives de l'expressivité de l'oeuvre? Une réponse à cette question qui semble aller de soi consiste à pointer le caractère intentionnel ou non intentionnel des différentes réponses : alors que les réponses émotionnelles non pertinentes à l'expressivité ont pour objet intentionnel la musique ou des propriétés formelles de la musique, les réponses pertinentes à l'expressivité musicale n'auraient pas d'objet intentionnel (Davies, 1994, p. 193). Ces réponses, bien qu'elles soient causées par la perception de la musique, ne sont pas à propos de celle-ci. D'ailleurs, elles ne sont à propos de rien du tout (Matravers, 1998, p. 148).

Il faudra revenir plus tard à la question de l'insuffisance de la théorie, car nous voilà devant un nouveau défi de taille qu'il faut réussir à surmonter : on ne peut pas à la fois analyser l'expressivité en terme de réponse émotionnelle et affirmer que les réponses affectives pertinentes à l'expressivité n'ont pas d'objet intentionnel, puisque, selon la conception des émotions que je défends, ces dernières sont des états intentionnels. Il est donc primordial de modifier la théorie de l'excitation de manière à la rendre compatible avec cette conception des émotions.

Le problème qui vient d'être esquissé fait écho à une objection avancée par Peter Kivy (1989, p. 155-7) contre la théorie de l'excitation. En invoquant la dimension cognitive nécessaire aux états émotionnels, il rejette l'existence des réponses émotionnelles qui sont au centre de la théorie de l'excitation émotionnelle, écartant par le fait même cette dernière :

« In the standard case, I come to believe something, and my belief functions in some understandable way to arouse me emotively about or over or toward something that we say is the "object" of my emotion. [...] But music [...] provides no opportunities [...] for the formation of such beliefs or the provision of the objects of such emotions (Kivy, 1989, p. 156). »

La théorie cognitiviste que j'ai adoptée dans l'introduction de ce mémoire est un peu moins étroite que celle de Kivy au sens où la composante cognitive peut être autre chose que des croyances, tant qu'il s'agit d'attitudes propositionnelles. Cela ne modifie toutefois pas la force de l'objection exprimée par Kivy : la musique ne possède pas le contenu conceptuel nécessaire pour amener l'auditeur à adopter les attitudes propositionnelles et l'objet intentionnel nécessaires aux réponses émotionnelles auxquelles se réfère la théorie de l'excitation. Par exemple, un auditeur qui se dit terrifié à l'écoute de la musique, ne saura pas dire ce qu'il y a de terrifiant dans la musique. On ne peut donc pas dire que l'auditeur ressent l'*émotion* de terreur,

à moins qu'on défende ce que Kivy appelle des « théories exotiques de l'émotion » (Kivy, 1980, p. 156), faisant par là référence à des théories non cognitivistes des émotions. Comme Kivy est attaché à la théorie cognitiviste des émotions, il déclare que c'est plutôt la théorie de l'excitation qu'on doit abandonner.

Or, contrairement à ce que pense Kivy, il y a une façon de rendre compatible la théorie de l'excitation avec une conception classique des émotions. Il suffit de se rappeler que le domaine affectif ne se confine pas aux émotions à part entière : on peut penser que l'expressivité est définie par une expérience affective de l'auditeur, sans que cette dernière appartienne obligatoirement à la classe des émotions à proprement parler.

L'idée est donc de placer au centre de la théorie un type d'état affectif qui n'ait pas les exigeantes contraintes qui caractérisent l'émotion, de manière à ce qu'il soit compatible avec l'expérience des auditeurs et la nature abstraite de la musique instrumentale. On retrouve cette solution dans la théorie sophistiquée de Derek Matravers (1998), qui définit l'expressivité par l'excitation des sensations affectives chez l'auditeur. Dans la prochaine section, je présenterai la théorie de Matravers et chercherai à déterminer si l'évocation de sensations affectives est une solution plausible pour la théorie de l'excitation.

1.2 La théorie de Matravers

Dans son ouvrage *Art and emotion* (1998), Matravers développe sa version faible de la théorie de l'excitation qu'il résume comme suit :

« A work of art *x* expresses the emotion *e* if, for a qualified observer *p* experiencing *x* in normal conditions, *x* arouses in *p* a feeling which would be an aspect of the appropriate reaction to the expression of *e* by a person, or to a representation the content of which was the expression of *e* by a person (p. 146). »

Ainsi, dire qu'une musique est triste, c'est dire qu'elle évoque chez ses auditeurs, la réponse affective qu'il est approprié d'avoir lorsqu'on se retrouve devant une personne exprimant sa tristesse. La version de Matravers présente deux différences majeures avec la théorie standard. Premièrement, l'expérience affective des auditeurs se comprend en termes de sensations affectives plutôt que d'émotions à part entière. Deuxièmement, les sensations affectives pertinentes à l'expressivité ne sont pas identiques à la composante ressentie de l'émotion exprimée par la musique, mais correspondent à la composante ressentie de l'émotion qu'il est approprié de ressentir devant l'expression humaine de l'émotion exprimée par la musique. Avant d'examiner la thèse de l'excitation de sensations affectives, il faut clarifier cette notion de « réaction appropriée ».

1.2.1 La réaction appropriée à l'expression

Lorsqu'on se retrouve en face d'une personne qui pleure, la réaction appropriée n'est pas de constater froidement que la personne est triste. Normalement, la réponse de l'observateur est elle-même ressentie (Matravers, 1998, p. 25). Il est donc attendu que l'observateur ait un sentiment sympathique de pitié à l'égard de la personne triste ou ressentie de la tristesse par empathie.

Selon Matravers, pour chaque émotion exprimée, il existe un nombre déterminé de réactions appropriées. Pour chaque expression, deux types de réponses distinctes sont

appropriées : la réponse « de l'intérieur » et la réponse « de l'extérieur » (Matravers, 1998, p. 163)³⁰. Alors que la réponse « de l'intérieur » consiste à se mettre à la place de la personne qui ressent l'émotion jusqu'à faire soi-même l'expérience d'un état affectif semblable, la réponse « de l'extérieur » est quant à elle, une émotion différente de l'émotion exprimée (Matravers, 1998, p. 163). Ce qui fait que, devant l'expression de la tristesse par exemple, la tristesse (réponse « de l'intérieur ») et la pitié (réponse « de l'extérieur ») sont deux réponses appropriées.

Évidemment, on pourrait objecter que presque toutes les réactions affectives peuvent être appropriées face à l'expression d'une même émotion, selon les éléments du contexte dans lequel l'émotion est exprimée : la joie est une réaction appropriée devant la joie d'un ami, par contre si l'on est confronté à la joie d'un ennemi, c'est de la colère qu'il serait approprié de ressentir (Matravers, 1998, p. 27). Cependant, Matravers croit qu'on peut éliminer ce genre de facteurs contextuels en imaginant un environnement idéalisé et ainsi faire en sorte que chaque expression d'émotion correspond à un nombre très limité de réactions appropriées. Cet environnement idéalisé est celui où une personne raisonnablement sympathique rencontrerait une personne exprimant une émotion de manière raisonnable et ne posséderait aucune information à propos de cette personne autre que l'expression communiquée.

Dans la théorie de Matravers, la qualité expressive de la musique n'est pas déterminée par l'expérience d'une émotion appropriée, mais seulement par l'expérience de la composante ressentie de l'émotion appropriée. Ainsi, pour qu'une musique soit triste, il n'est pas nécessaire que l'auditeur vive l'émotion de tristesse ou

³⁰ Matravers explique qu'il reprend la distinction entre « from within » et « from without » de Elliott (1967).

de pitié, avec le contenu cognitif que ces émotions impliquent, mais seulement qu'il ressent les sensations affectives associées à ces émotions³¹.

En parlant de réaction appropriée à l'expression, Matravers affirme éviter une objection que Robert Stecker (1983) adresse à la théorie standard de l'excitation, à savoir que la réaction affective que provoque la musique chez l'auditeur n'est pas toujours identique à l'état affectif exprimé dans la musique (Matravers, 1998, p. 162). Pour réfuter une théorie de l'excitation qui soutiendrait la thèse selon laquelle l'état affectif exprimé par la musique correspond à celui qui est ressenti par l'auditeur, il suffit d'invoquer un cas qui fait exception à cette règle, c'est-à-dire un cas de discordance entre l'état affectif des auditeurs et l'état affectif exprimé par la musique. L'exemple de ce genre de cas que donne Matravers est celui du mouvement final de la 5^e symphonie de Shostakovitch qui, alors qu'il exprime la colère, suscite un sentiment de terreur mêlé d'admiration (*awe*), sentiment très différent de ce qui est exprimé (Matravers, 1998, p. 163). La version de la théorie élaborée par Matravers n'est pas réfutée par ce genre de cas puisqu'elle inclut les réponses de l'extérieur, lesquelles correspondent à des émotions différentes de celles qui sont exprimées. La théorie rend donc facilement compte du cas de la 5^e symphonie de Shostakovitch : puisque la terreur de l'auditeur correspond à une réaction appropriée face à l'expression de la colère, le mouvement exprime la colère.

Il n'est pas sûr qu'en raffinant la théorie de l'excitation de manière à répondre à l'objection de Stecker, Matravers ne cause pas plus tort à la thèse de l'excitation qu'il ne l'améliore. Comme l'a bien vu Andrew Kania (2014, p. 19), la variante proposée

³¹ Matravers postule que le contenu phénoménologique de la pitié diffère légèrement de celui de la tristesse, au sens où il est moins intense (Maravers, 1998, p. 26). Il ne développe cependant pas davantage la description des sensations affectives associées aux émotions de pitié et de tristesse.

par Matravers rend encore plus prononcé un défaut souvent reproché à la théorie de l'excitation. Il semble que la réaction affective appropriée de l'auditeur ne peut être déclenchée chez lui s'il n'a pas d'abord saisi l'émotion exprimée dans la musique. Pour reprendre l'exemple de Shostakovitch, la théorie de Matravers nous amène à définir la colère du mouvement final de la 5^e symphonie comme la propriété qu'a ce mouvement de provoquer la terreur chez l'auditeur. La question qu'on peut se poser est la suivante : comment la musique a-t-elle provoqué la terreur chez l'auditeur? La réponse qui serait la plus plausible, comme le note Justine Kingsbury (2002, p. 15), référerait à l'expressivité de la musique. On répondrait que c'est la colère perçue par l'auditeur, qui l'amène à ressentir de la terreur. Cependant, le théoricien de l'excitation ne peut fournir une telle réponse puisque selon lui, la colère de la pièce dépend de sa disposition à provoquer de la terreur chez l'auditeur.

Si l'on situe l'expressivité dans l'expérience affective de l'auditeur, cela signifie qu'on doit être capable d'expliquer comment cette expérience est causée chez l'auditeur, en ne référant qu'à des qualités de la musique qui sont non expressives. Matravers pense que le philosophe doit simplement présupposer qu'une telle explication est possible et doit confier aux psychologues la tâche de la développer. Je crois tout de même que montrer la plausibilité d'une telle explication, ajouterait à la crédibilité de la théorie de l'excitation.

Pour ce qui est des réponses de l'intérieur, c'est-à-dire des réponses pour lesquelles l'état affectif ressenti est identique à celui qui est exprimé par la musique, des modèles d'explications crédibles existent déjà. Il n'y a qu'à penser au modèle défendu par Noël Carroll (2003, 2007) et repris également par Laura Sizer (2007), qui propose que la perception du mouvement dans la musique cause chez l'auditeur une impulsion à se mouvoir en suivant le mouvement perçu dans la musique, ce qui crée des changements corporels chez l'auditeur, et éveille ainsi des sensations affectives

(Sizer, 2007, p. 307). On pourrait ensuite facilement adapter ce processus explicatif à la théorie de Matravers, en affirmant que, puisque ces sensations affectives sont les réactions appropriées à certaines émotions particulières, on décrit alors la musique par ces émotions. Par exemple, on peut imaginer qu'un tempo lent cause une sensation affective de tristesse chez l'auditeur par le biais de sa tendance à suivre le tempo lent, et que cette sensation cause la croyance que la musique exprime l'émotion de tristesse. Il est donc possible d'imaginer une explication plausible de la réaction affective à la musique qui ne présuppose pas que l'on discerne préalablement l'émotion exprimée par la musique.

Pour ce qui est des réponses de l'extérieur, comment expliquer que l'auditeur fasse l'expérience de la composante ressentie d'une émotion qui a normalement pour contenu propositionnel la reconnaissance d'une autre émotion chez autrui³², sans qu'il ait préalablement reconnu une émotion dans la musique ? Pour le dire autrement, il paraît encore plus difficile d'expliquer que l'auditeur ressent de la pitié sans qu'il reconnaisse l'expression de tristesse, puisque l'émotion de pitié est formée de la croyance que quelqu'un est triste. Qu'est-ce qu'une sensation de pitié exactement et comment cette sensation peut-elle être déclenchée par un ensemble de sons ? Heureusement, en se tournant vers d'autres exemples que la pitié, on peut voir qu'il est plausible que des propriétés structurelles causent directement, chez l'auditeur, des réponses de l'extérieur. Par exemple, il est possible d'imaginer qu'un rythme saccadé et un volume s'intensifiant puissent affecter directement la physiologie de l'auditeur, créant chez lui un sentiment de terreur, qui le pousserait à croire que la musique exprime l'émotion correspondante, par exemple, la colère³³.

³² Par exemple, « cette personne est triste » serait le contenu propositionnel de l'émotion de pitié et « cette personne est en colère » serait le contenu propositionnel de l'émotion de terreur.

³³ On pourrait objecter que la terreur ressentie est insuffisante pour conclure à l'expressivité de la colère : la terreur n'est-elle pas aussi une réaction appropriée à l'expression de terreur ? Il me semble

1.2.2 L'excitation de sensations affectives

Parler d'excitation de sensations affectives plutôt que d'émotions proprement dites se veut une manière d'éviter les arguments soutenant l'impossibilité de la réponse émotionnelle à la musique, mais la solution ne s'adopte pas sans entraîner une nouvelle difficulté à surmonter. Celle-ci concerne le passage de la sensation affective au jugement expressif : il n'est pas évident qu'une simple sensation affective permette à l'auditeur de porter un jugement expressif sur la musique puisqu'il n'est pas sûr qu'on puisse reconnaître des sensations affectives propres à chaque émotion. John E. MacKinnon (1996) reproche à la théorie de Matravers de présumer qu'on peut distinguer différentes émotions à partir des seules sensations affectives : « ...tickles, twinges and pains, quickened heartbeats and surges of adrenaline cannot by themselves generate emotional character » (MacKinnon, 1996, p. 283)³⁴. L'idée est qu'une sensation affective non accompagnée d'un contenu cognitif ne peut pas être identifiée par la personne qui la possède, c'est-à-dire que la personne constatera qu'elle a une sensation, mais ne saura pas qu'elle fait l'expérience, par exemple, de la sensation propre à la tristesse (MacKinnon, 1996, p. 284).

Matravers ne pense pas que cette objection menace sa théorie puisque sa théorie ne requiert pas que l'auditeur soit capable d'identifier les sensations qui l'habitent (Matravers, 1998, p. 149). En effet, la théorie ne prétend pas que l'auditeur *infère* l'émotion qu'exprime la musique à partir de l'identification de ses sensations, mais seulement que l'expérience de l'auditeur *cause* chez lui la croyance que la musique

que oui. Dans la section suivante, je montrerai que le problème de l'insuffisance des sensations affectives que rencontre la théorie de Matravers peut prendre des proportions encore plus importantes.

³⁴ À noter que MacKinnon adresse sa critique à la théorie de Matravers telle qu'elle est présentée dans son article de 1991 "Art and the Feelings and Emotions". Elle s'applique toutefois aussi bien à la théorie telle qu'elle est développée dans son ouvrage *Art and Emotion* (1998).

exprime l'émotion en question. Ainsi, ce n'est pas un problème pour la théorie que l'auditeur soit incapable de caractériser ses sensations. Selon Matravers, il faut admettre que les capacités causales des sensations affectives dépassent, au niveau de la précision, nos capacités d'introspection, puisqu'on constate effectivement souvent que ces dernières sont assez limitées : « ...the beliefs we form about the experience often seem inadequate to describe the experience itself. More is going on than we are able to specify » (Matravers, 1998, p. 154).

Il reste toutefois à prouver que les sensations affectives excitées par la musique se distinguent les unes des autres de manière aussi nette que l'affirme Matravers. Et si, plutôt que d'être trop fines pour nos capacités introspectives, nos sensations affectives étaient au contraire trop vagues ? Peut-être que nos sensations n'ont pas le pouvoir causal que Matravers leur attribue.

C'est un fait rapporté par Robinson (2005, p. 400) qui m'amène à émettre cette hypothèse. Robinson attire l'attention sur le fait que des personnes qui sont physiologiquement affectées de manière très similaire par la musique peuvent former des croyances très différentes par rapport à leur vie émotionnelle, suivant le contexte. Robinson explique ce phénomène de la manière suivante : lorsqu'on se trouve dans un état d'excitation et qu'on ne connaît pas la raison pour laquelle on se trouve dans cet état, on se sert, sans le savoir, du contexte pour lui donner un sens³⁵. Comme

³⁵ Robinson (2005, p. 83-6) mentionne l'expérience de Schachter et Singer (1962) pour montrer un exemple de cas où des changements physiologiques similaires peuvent causer des croyances différentes selon le contexte. Dans cette expérience, des sujets se font administrer de l'adrénaline. Alors que certains sont informés des effets de l'injection, d'autres ne le sont pas. Puis, on donne à la moitié d'entre eux, la tâche de remplir un questionnaire contenant des questions insultantes, tandis qu'on propose une série de jeux amusants à l'autre moitié des sujets. Pour finir, on demande aux sujets d'identifier l'émotion dans laquelle ils se trouvent. Alors que tous les sujets se trouvent dans le même état physiologique, les sujets ne répondent pas de la même manière : les sujets qui connaissent les effets de l'injection n'ont pas tendance à s'attribuer des émotions, tandis que ceux qui ne les connaissaient pas se disent soit en colère pour les sujets qui ont rempli le questionnaire, soit contents pour les sujets qui se sont amusés.

l'auditeur ne trouve rien dans la musique qui soit une explication rationnelle à sa réponse affective, il se sert probablement du contexte dans lequel il se trouve pour identifier ce qu'il ressent. Les facteurs contextuels étant légèrement différents pour chaque auditeur, cela expliquerait la diversité de croyances qu'ont les auditeurs par rapport à leur propre expérience.

Ce phénomène suggère la possibilité que les différentes sensations affectives provoquées par la musique ne soient pas aussi distinctes qu'on le pense, et donc qu'elles ne suffisent pas à elles seules pour causer des jugements expressifs. Autrement dit, constater que notre ressenti est aussi malléable fait douter du lien causal direct que sont censés entretenir les sensations provoquées par la musique et les jugements expressifs. En effet, si une sensation affective peut causer différents jugements émotifs sur notre propre vie intérieure selon le contexte, il est probable qu'il en soit de même pour les jugements expressifs.

On pourrait répondre que, même si les sensations sont interprétables selon le contexte, chaque type de sensation aurait quand même une connexion privilégiée avec un jugement expressif particulier, qui constituerait l'interprétation standard que tout le monde performerait en l'absence d'intermédiaires contextuels significatifs, c'est-à-dire dans des conditions adéquates d'écoute. En effet, comme dans le cas de l'écoute musicale en conditions adéquates, il n'y a pas d'éléments contextuels qui influencent significativement chaque auditeur dans l'interprétation inconsciente de ses sensations, tout le monde arriverait aux mêmes jugements expressifs.

Il faut dire également, que la théorie de Matravers n'est pas très exigeante quant au niveau de discrimination des sensations affectives qu'elle demande : la liste des émotions que la musique peut exprimer est si courte, qu'on a seulement besoin de montrer qu'il existe un petit nombre de types distincts de sensations affectives pour

que la théorie soit acceptable (Matravers, 1998, p. 157). Alors qu'on peut comprendre la réticence à admettre une distinction claire entre une sensation de pitié et une sensation de tristesse par exemple, il n'est pas déraisonnable de croire qu'il y a une différence claire entre des sentiments aussi opposés que la mélancolie et la joie intense.

J'ai montré que les deux points de révision que Matravers apporte à la théorie de l'excitation sont questionnables, mais ayant mentionné quelques pistes de réponse à ces questions, j'ai aussi montré que la théorie de Matravers n'est pas démunie face à celles-ci. Comme je n'ai pas invoqué d'argument prouvant de manière convaincante que les éléments novateurs qu'apporte Matravers ne sont pas viables en soi, il en faudra plus pour rejeter la théorie de l'excitation. Dans les deux dernières sections de ce chapitre, je présenterai des objections qui sont souvent adressées aux théories de l'excitation et qui sont, à mon avis, plus difficiles à contrer, que ce soit pour la théorie standard ou la version de Matravers.

1.3 La réponse affective n'est pas suffisante

Dans la première section de ce chapitre, j'ai déjà abordé une version de l'argument de l'insuffisance. Il s'agissait de dire qu'il ne suffit pas que l'auditeur ait une réponse affective à l'écoute de la musique pour que cet état affectif soit exprimé par la musique. Plusieurs réponses affectives sont effectivement impertinentes eu égard à l'expressivité musicale : celles qui proviennent d'associations idiosyncrasiques (par exemple, la musique éveille en moi un souvenir qui me rend triste) et celles qui sont des réponses à la valeur de la musique ou sa structure (par exemple, être irrité par des

coups de tambour répétitifs). Notre définition de l'expressivité doit exclure ces réponses.

La définition que propose Matravers répond à cette exigence. Comme on l'a vu, les réponses impertinentes à l'expressivité sont des émotions proprement dites puisqu'elles ont une composante cognitive³⁶. Les réponses affectives impertinentes à l'expressivité sont immédiatement exclues de la théorie de Matravers, puisque selon cette théorie, l'expressivité musicale ne concerne que les sensations affectives qui viennent seules (Matravers, 1998, p. 169).

Cette précision évite aussi un problème qui surviendrait aussitôt qu'on appliquerait la théorie à autre chose que la musique. Sans cette précision, on serait obligé de soutenir des absurdités telles que : « urchins express sadness (because they arouse pity) » (Matravers, 1998, p. 169)³⁷. Par contre, il y a un cas non musical que cette précision ne nous permet pas d'éviter et qui constitue un contre-exemple à la théorie de Matravers : le cas de la drogue. Les drogues peuvent causer des sensations affectives chez les personnes qui les consomment et pourtant, personne ne croit que les drogues expriment les états qu'elles provoquent (Darsel, 2009, p. 135; Matravers, 1998, p. 170). On peut même imaginer une drogue qui provoque, dans le même ordre et pour la même durée, des sensations affectives exactement identiques à celles qu'évoque une pièce musicale : une « Beethoven's Fifth drug », par exemple (Matravers 1998, p. 182). Personne n'attribuerait à cette drogue les émotions qu'on attribue à la pièce de Beethoven. Ce cas montre qu'il ne suffit pas qu'une chose cause une sensation

³⁶ Par exemple, c'est le jugement que les coups de tambour sont irritants qui me rend irritée. Ma réponse affective n'est donc pas une sensation affective seule, mais une émotion puisqu'elle a une composante cognitive (le jugement) et une composante ressentie (le sentiment d'irritation).

³⁷ J'interprète cet exemple de la manière suivante : le sentiment de pitié vient dans cet exemple, avec le jugement que l'enfant a une vie misérable. Comme le sentiment est une composante d'une émotion complète, il ne fait donc pas partie des sentiments pertinents à l'expressivité puisque seulement les sensations affectives seules sont liées à l'expressivité dans la théorie de Matravers.

affective pour que cette chose exprime une émotion associée à cette sensation. Il manquerait donc quelque chose à la théorie de l'excitation pour qu'elle rende compte de l'expressivité.

Face à cette objection, Matravers se voit contraint de contester l'analogie entre le cas de la drogue et le cas de la musique expressive. Il doit montrer en quoi ces deux expériences sont distinctes. Une réponse possible serait de dire que, contrairement au cas de la drogue, les sentiments provoqués par la musique sont dirigés vers ce qui cause les sentiments, c'est-à-dire la musique. Cependant, Matravers refuse d'introduire dans sa théorie, une conception intentionnelle des sensations affectives, qu'il juge *ad hoc* (Matravers, 1998, p. 173-7; p. 182). Attaché à sa conception entièrement causale de l'expressivité³⁸, Matravers invoque plutôt une distinction au niveau de la manière dont les sensations sont causées dans les différents cas :

« [...] the joy caused by the drug is opaque as to its causes: all I know is that I took the drug some time ago, and am now feeling joyful. The experience caused by the music is different. The music and the feeling are coinstantiated in consciousness. Furthermore, the feeling tracks the music. The tensions and releases in the music directly and immediately influence the feeling. That is, the feeling changes as the music changes in intimate causal connection (and it is difficult to conceive of a causal connection more intimate than that between two states coinstantiated in a single consciousness) » (Matravers, 2003, p. 360).

Ainsi, les deux expériences sont phénoménologiquement très différentes : dans le cas de la musique, l'auditeur se représente les propriétés dynamiques de la musique qui causent les sensations. L'auditeur est bien conscient de l'effet qu'ont sur son expérience, les propriétés musicales perçues. Il constate même l'isomorphisme entre

³⁸ Sa conception est causale car l'émotion qu'on attribue à la musique est justifiée par la croyance que cause la musique chez l'auditeur, laquelle est elle-même causée par une sensation affective. Matravers ne fait pas intervenir une relation intentionnelle entre l'auditeur et la musique pour justifier les qualités expressives attribuées à la musique (Nussbaum, 2007, p. 247).

le développement dynamique de la musique et ses changements affectifs. Cette idée confirme une fois de plus l'importance de l'attention soutenue à la musique comme condition adéquate d'écoute : sans cette attention, il n'y a pas représentation des propriétés dynamiques de la musique et donc, il n'y a pas d'expressivité.

La réponse de Matravers à l'objection n'est qu'en partie satisfaisante, car elle porte notre attention sur un deuxième problème. Sa réponse mentionne l'existence de deux expériences simultanées, mais néanmoins distinctes : l'expérience perceptuelle des propriétés structurelles de la musique et l'expérience des sensations affectives causées par ces propriétés. Même si ces deux expériences sont intimement reliées, il reste qu'elles sont indépendantes l'une de l'autre.

Ce qui est problématique avec le fait que la théorie de l'excitation implique la division de l'expérience de l'expressivité, c'est que cette conception de l'expérience de la musique expressive n'est pas fidèle à la véritable expérience des auditeurs³⁹. En effet, cette expérience devrait être unitaire : on entend la musique comme exprimant une émotion. Notre expérience perceptuelle de la musique est imprégnée de l'émotion qu'on lui attribue. Le problème se résume ainsi : « hearing music as sad is not equivalent to hearing music and feeling sad » (Matravers, 2011, p. 218). Même si

³⁹ Charles O. Nussbaum (2007, p. 247-8) soulève un autre problème avec la division de l'expérience expressive. Il est quant à lui convaincu que cette thèse est incompatible avec nos connaissances neurologiques et psychologiques. Celles-ci nous permettent d'affirmer qu'il est impossible que la relation entre l'expérience affective et l'expérience perceptuelle soit contingente. Il défend que la drogue de la 5e symphonie de Beethoven est simplement impossible : « In order to be effective, then, the drug would have to produce a simulacrum of a significant portion of the musical experience itself. Indeed it might well have to produce just about everything but the hearing of the sounds (or the hearing of the sounds in one's imagination), assuming this is even intelligible. But to the extent the drug must do all this to be effective, it is weakened as a counterexample to the heresy of the separable experience, for Beethoven's Fifth feelings would seem to require a (large part of a) Beethoven's Fifth experience. » (Nussbaum, 2007, p. 248)

Matravers affirme que l'expérience affective est très intimement liée à la perception des qualités dynamiques de la musique, il reste que ce sont deux expériences distinctes qui évoluent parallèlement dans la conscience, ce qui ne correspond pas à l'expérience d'entendre la musique comme triste.

Quelqu'un pourrait tenter de répondre à ce problème avec une conception intentionnelle des sensations affectives, mais cela n'écarterait pas un autre aspect de la théorie de l'excitation, qui est également incompatible avec l'expérience de l'auditeur. En plus d'être unitaire, l'expérience de l'expressivité est censée être telle qu'on entend les émotions dans la musique, comme attributs de celle-ci. Vraisemblablement, si, à l'écoute d'une musique triste, on dit que la musique est triste et non qu'on est triste soi-même, c'est parce que l'émotion est plus proche de la musique que de l'auditeur. Encore une fois, la théorie de l'excitation propose une expérience qui ne semble pas correspondre à ce qu'on conçoit comme l'expérience de l'expressivité musicale.

1.4 La réponse affective n'est pas nécessaire

La dernière objection que je souhaite examiner me semble fatale pour la théorie de l'excitation. L'argument consiste à montrer que la réponse affective n'est pas nécessaire à l'expressivité en invoquant le cas commun d'auditeurs qui, tout en étant capables d'identifier les émotions exprimées par des pièces musicales, ne ressentent pourtant rien qui soit de l'ordre de l'affectif à l'écoute de ces pièces. Le cas de l'auditeur impassible (*dry-eyed listener*) nous force à conclure que l'expressivité ne peut être définie en termes de réponse affective (Kingsbury, 2002, p. 15).

Le cas de l'auditeur impassible est indéniable. Plusieurs se revendiquent de cette catégorie d'auditeurs et il n'est pas question de remettre en cause leur témoignage. Matravers doit composer avec l'existence de ce cas commun et il ne le fait pas sans mettre en péril sa théorie. Voici comment il explique l'expérience de l'auditeur impassible dans le but de la rendre compatible avec sa théorie de l'excitation : contrairement à l'auditeur mû par les propriétés formelles de la musique, l'auditeur impassible se limite à reconnaître ces propriétés musicales qui tendent normalement à émouvoir l'auditeur (Matravers, 1998, p. 221). Ainsi, il y aurait deux manières par lesquelles on arrive à des jugements expressifs vrais : soit le jugement est l'effet des sensations affectives causées par certaines propriétés formelles de la musique, soit le jugement est le résultat de la reconnaissance de ces propriétés, ajoutée à la capacité de prévoir les effets qu'ont normalement ces propriétés sur les auditeurs.

Cette deuxième voie, qui se veut une explication du cas de l'auditeur impassible, ne correspond pas à l'expérience phénoménologique des auditeurs impassibles. Bien sûr, Matravers prend soin de souligner que la reconnaissance des potentialités de la musique chez l'auditeur impassible, ne serait pas nécessairement un processus conscient, mais ça ne suffit pas à faire en sorte que son explication rende compte adéquatement de l'expérience vécue de ces auditeurs. Comme le fait remarquer Justine Kingsbury (2002, p. 16), l'explication de Matravers ne reconnaît pas à l'auditeur impassible, la capacité de faire l'expérience de l'expressivité.

En effet, puisqu'entendre la musique comme étant triste c'est, selon la théorie de l'excitation, ressentir la sensation affective appropriée à l'émotion, Matravers ne peut pas dire que l'auditeur impassible entend la musique comme triste. Or, je pense qu'il est faux de dire que les auditeurs impassibles n'entendent pas la tristesse dans la musique. En effet, je ne pense pas que les cas d'auditeurs impassibles sont comparables avec le cas où un auditeur formule un jugement expressif sur la

musique, en se basant uniquement sur sa lecture du programme du spectacle⁴⁰. Les auditeurs impassibles ont aussi une expérience particulière de la musique et de ses qualités expressives. Comme en témoigne Kingsbury (2002, p.16) qui s'identifie elle-même comme auditrice impassible, il est possible d'entendre la tristesse dans la musique sans que cette expérience n'implique aucun changement affectif.

Si les auditeurs impassibles ne font pas que reconnaître les émotions exprimées par la musique, mais qu'ils font bel et bien l'expérience de l'expressivité de la musique, cela signifie qu'il existe au moins deux types de témoignages distincts concernant l'expérience de la musique expressive : ceux des auditeurs affectés et ceux des auditeurs non affectés. Pour sauver sa théorie face à cette constatation, Matravers n'aurait d'autres choix que de discréditer le témoignage des auditeurs non affectés. Cependant, il est difficile d'imaginer un argument acceptable qui servirait ce but.

Si l'on choisit plutôt de reconnaître les deux types de témoignages comme légitimes, il faut alors défendre une théorie de l'expressivité qui puisse rendre compte des deux expériences distinctes rapportées. Une théorie qui n'est pas basée sur la réponse affective de l'auditeur peut facilement relever le défi, car la réponse affective peut être plausiblement présentée comme un effet secondaire de l'expérience non affectée de l'expressivité. L'auditeur qui rapporte être affecté à l'écoute de la musique serait en réaction à la perception des qualités expressives de la musique.

⁴⁰ Je reprends ici l'exemple qu'utilise Matravers (1998, p. 151) dans son livre pour défendre que l'appréciation de la nature expressive de la musique demande que le jugement expressif soit causée par l'expérience de la musique comme expressive.

1.5 Conclusion

Le travail exemplaire accompli par Matravers dans le but de bonifier la théorie de l'excitation a réussi à faire de cette théorie une solution sérieusement envisageable au problème de l'expressivité. Notamment, sa version de la théorie évite le problème grave de l'impossibilité de la réponse émotionnelle à la musique en remplaçant la réponse émotionnelle par une réponse affective minimale. Elle répond également à l'objection de Stecker selon laquelle la réaction de l'auditeur à la musique n'est pas toujours identique à l'émotion exprimée par celle-ci. Ainsi, plutôt que de définir l'expressivité de la musique par les émotions ressenties par l'auditeur de la musique, la version de Matravers identifie l'émotion exprimée par la musique à l'émotion devant laquelle les sensations affectives ressenties par l'auditeur constituent la réaction appropriée, dans le cas normal et idéal d'expression de cette émotion.

Malgré le besoin de confirmer certains postulats de la théorie par des études empiriques (je pense surtout à la capacité causale des sensations affectives), il n'y a pas de raison valable de discréditer les modifications apportées par Matravers à la théorie standard. Il n'y a pas de doute que la théorie élaborée par Matravers constitue une version améliorée et plus crédible de la théorie de l'excitation, mais il ne faut pas croire qu'elle ne se bute pas elle aussi au problème le plus fondamental qu'entraîne le fait de placer le ressenti de l'auditeur au centre de l'expressivité.

Il semble que la théorie de l'excitation ne correspond pas aux différents aspects de l'expérience qu'ont les auditeurs de la musique expressive. Ceux-ci rapportent entendre l'émotion comme une caractéristique audible de la musique et plusieurs d'entre eux témoignent du caractère phénoménologique unifié de leur expérience tout en affirmant ne pas être affecté par la musique. La théorie de l'excitation ne peut

rendre compte de ce témoignage. D'abord parce qu'elle implique une expérience divisée en deux aspects, l'expérience affective et l'expérience perceptuelle, plaçant ainsi la dimension affective de l'expérience dans l'auditeur plutôt que de la localiser dans la musique. Ensuite, elle est incompatible avec les témoignages des auditeurs impassibles puisqu'elle définit l'expressivité par une réponse affective.

Le fait de ne pas correspondre à l'expérience des auditeurs sur différents aspects est assurément très problématique pour la théorie de l'excitation et je crois que ce problème est assez sérieux pour nous inciter à remettre en doute le bien-fondé à la théorie de l'excitation. Ce doute ne peut être qu'alimenté par une dernière remarque qui nous vient de Kingsbury (2002, p. 15). L'auteure pointe le fait que l'expressivité non musicale n'est pas nécessairement reliée au ressenti de l'observateur. Autrement dit, un visage, par exemple, exprime la tristesse, mais ne rend pas nécessairement son observateur triste. Il serait étrange qu'il faille définir l'expressivité différemment dans le cas musical et dans le cas non musical.

Alors que la théorie de l'excitation ne s'applique pas aux cas non musicaux de l'expressivité, les théoriciens de la ressemblance, à l'extrême opposé, construisent une théorie de l'expressivité à partir de ces cas. Comme la théorie de la ressemblance se veut aussi une théorie qui peut rendre compte de l'expérience unitaire et impassible de l'expressivité, tout en étant compatible avec une réaction affective de la part de l'auditeur, elle semble être une meilleure candidate pour résoudre le problème de l'expressivité.

CHAPITRE II

LA THÉORIE DE LA RESSEMBLANCE

Dans ce chapitre, je présenterai la théorie de la ressemblance telle qu'elle a été articulée dans ses deux versions les plus connues : la version de Peter Kivy, développée dans *The Corded Shell* (1980)⁴¹ et appelée « Contour and Convention Theory », et la version élaborée par Stephen Davies dans *Musical meaning and Expression* (1994), qu'il nommera plus tard « Appearance Emotionalism » (Davies, 2006).

La théorie de la ressemblance se situe à l'opposé de la théorie de l'excitation. Les différences fondamentales qui séparent la théorie de la ressemblance de la théorie de l'excitation permettent à la première d'éviter les problèmes majeurs qui sont repérés chez la deuxième. Il sera question, dans ce chapitre, de présenter la théorie de la ressemblance comme une réponse plus prometteuse à la question de l'expressivité que ne l'est la théorie de l'excitation. C'est pourquoi ses avantages seront mis de l'avant. Toutefois, un autre objectif, plus important encore, repose derrière l'exposition détaillée de la théorie de la ressemblance. Il s'agit de connaître cette théorie en profondeur dans le but ultime de procéder, dans le dernier chapitre de ce mémoire, à une évaluation critique minutieuse de la théorie.

⁴¹ Kivy republie *The Corded Shell* dans un deuxième ouvrage qui contient aussi une deuxième partie. Cet ouvrage, *Sound Sentiment* (1989) est celui que je citerai et utiliserai dans ce mémoire.

Les théories de Davies et Kivy sont guidées par la même thèse principale, c'est pourquoi on les désigne toutes deux par l'expression « théorie de la ressemblance ». Dans la littérature sur l'expressivité, la théorie de la ressemblance est très souvent abordée par la présentation des deux auteurs à la fois. Suivant cette manière de faire, je n'ai pas voulu concentrer ma recherche sur un seul de ces auteurs, mais me suis plutôt intéressée à chacune de leurs versions respectives.

La thèse de la ressemblance se résume ainsi : les qualités expressives sont des qualités formelles de la musique, au même titre que le sont l'unité ou la lenteur. Ces qualités expressives qui sont perçues par l'auditeur dépendent principalement de la ressemblance observée entre la musique et les comportements expressifs humains. Le lien qu'une théorie de l'expressivité doit tracer entre le monde musical et le monde des émotions est donc attribué, par les théories de Kivy et Davies, à une relation de ressemblance.

Malgré cette thèse commune, les théories de Kivy et Davies présentent plusieurs différences mineures : elles approchent différemment le problème de l'expressivité, ne mettent pas l'accent sur les mêmes questions afférentes à ce problème et emploient une terminologie dissemblable. Plutôt que d'exposer les deux versions à la suite de l'autre pour respecter ces différences mineures, je préfère, dans un esprit de clarté, développer la base qui leur est commune, en empruntant aux deux théories dans la manière de la présenter⁴². De plus, lorsqu'un seul des deux auteurs développe un élément théorique qui me paraît renforcer l'argumentaire soutenant la théorie de la ressemblance, tout en n'entrant pas en contradiction avec les fondements de la

⁴² Il faut préciser que je ne présenterai pas tous les éléments théoriques qu'abordent les deux auteurs. Certains éléments, par exemple, touchent des questions périphériques à la question de l'expressivité telle que je l'ai présentée dans ce mémoire. Je n'aborderai pas ces éléments. Par exemple, Kivy s'intéresse à la question à savoir pourquoi les humains en viennent à percevoir la ressemblance entre la musique et les émotions au point de vue évolutionnaire. Cette question n'étant pas directement au centre de la question de l'expressivité, je ne l'aborde pas dans ce chapitre.

théorie de la ressemblance défendue par l'autre auteur, je présenterai l'élément en question dans le cadre de l'exposition générale de la théorie de la ressemblance⁴³.

Après avoir exposé la thèse qui rassemble les deux théories, je soutiendrai que ces dernières comportent une différence majeure qui est déterminante quant au succès de la théorie de la ressemblance. Puisque la version de Kivy, contrairement à la version de Davies, se veut une réponse à la question de la cause de l'expressivité plutôt qu'à la question de sa nature, il faut adopter la version de la théorie élaborée par Davies et abandonner la version de Kivy. C'est en adhérant à la théorie de Davies que nous aurons une théorie de la ressemblance qui est la plus imperméable aux critiques potentielles.

Pour finir, j'aborderai deux autres points forts de la théorie de la ressemblance de Davies : le fait qu'elle n'a pas recours à des métaphores et qu'elle est capable de rendre compte de la valeur de l'expressivité.

2.1 L'émotion dans la musique

À la fin du premier chapitre, j'ai mentionné que la théorie de l'excitation n'est pas compatible avec les usages non musicaux du concept d'expressivité. Au lieu d'endosser la spécificité de l'expressivité musicale par rapport aux autres cas d'expressivité, comme sont forcés à le faire les théoriciens de l'excitation, il serait préférable de disposer d'une théorie qui unifierait les cas d'expressivité musicale et

⁴³ C'est le cas par exemple de la section 2.2.2.1 sur la théorie du mouvement dans la musique défendue par Davies.

les cas d'expressivité non musicale⁴⁴. C'est précisément une théorie de ce type qu'élaborent les théoriciens de la ressemblance. L'universalité de leur théorie de l'expressivité est garantie par leur démarche, qui consiste à examiner les cas d'expressivité non musicale pour ensuite appliquer leurs découvertes théoriques à l'expressivité musicale.

Emprunté à Alan Tormey (1970), l'exemple paradigmatique d'expressivité non musicale sur lequel se base Peter Kivy pour construire sa théorie, est le visage du saint-bernard. Stephen Davies, quant à lui, fait référence au visage d'une autre race de chien à l'expression similaire, le basset hound⁴⁵⁴⁶. Tous les observateurs du saint-bernard s'entendent pour dire que ses traits font en sorte qu'une certaine tristesse se dégage en permanence de son visage. Par contre, comme l'explique Tormey (1970), son visage n'est pas une *expression* de tristesse, puisque le concept d'expression réfère à l'action de manifester une émotion qu'on ressent et qu'on sait bien que le chien ne ressent pas de la tristesse en permanence. Comme la tristesse perçue dans le visage du chien ne nous permet pas de conclure quoi que ce soit quant aux émotions ressenties par l'animal, la tristesse qu'on attribue au visage du saint-bernard n'est pas de l'ordre de l'expression, mais de *l'expressivité*. Ainsi, lorsqu'on dit que le visage du saint-bernard exprime la tristesse, on se réfère à la qualité expressive que possède le visage.

Comme on le sait, l'expressivité est une propriété qui dépend de la réponse de l'observateur. On accède à l'émotion exprimée par la musique, par le biais d'une

⁴⁴ Il faut par contre s'assurer que la théorie est capable de rendre compte de la spécificité de l'expressivité musicale ou artistique par rapport aux autres cas d'expressivité, s'il y a effectivement une distinction à faire entre ces deux types de cas.

⁴⁵ Davies aurait pu reprendre l'exemple du saint-bernard puisque l'exemple du basset hound et celui du saint-bernard servent l'exact même propos.

⁴⁶ C'est en référence à ces exemples paradigmatiques qui fondent les théories de Kivy et Davies, que Jenefer Robinson rassemble les deux théories sous le nom de « Doggy Theory » (Robinson, 2005, p. 310).

expérience particulière et non par voie intellectuelle. Or, les contre-exemples mentionnés au premier chapitre laissent croire que cette expérience n'est pas de l'ordre de l'affectif et ce, autant dans les cas d'expressivité musicale que dans les cas d'expressivité non musicale. En examinant l'expérience de l'observateur qui, dans l'exemple du saint-bernard, détecte la tristesse dans le visage du chien, il paraît clair que cette expérience est entièrement perceptuelle. Si la musique est expressive de la même manière que le visage du saint-bernard est expressif, il faut alors concevoir l'expressivité musicale comme une propriété perceptuelle : on entend la musique comme triste. Ainsi, il ne s'agit pas de ressentir la tristesse à l'écoute de la musique, mais simplement de la percevoir en tant que propriété appartenant à l'objet.

Dit de manière imagée, l'émotion n'est pas dans l'auditeur, mais se situe dans la musique. Plusieurs philosophes citent la fameuse phrase de O. K. Bouwsma (1954) pour capturer l'idée que l'émotion est inhérente à la musique et non un effet de celle-ci : «...the emotion is more like the redness to the apple than like the burp to the cider. » (Kivy, 2002, p. 31). Par contre, comme l'explique Kivy, théoriser l'inhérence de l'émotion dans la musique représente un défi important (Kivy, 2002, p. 32). Il est simple et non problématique de localiser les émotions dans la tête de l'auditeur comme le fait la théorie de l'excitation puisque l'émotion est un état mental. Au contraire, il faudra élaborer une théorie sophistiquée pour rendre intelligible l'idée selon laquelle la musique possède des émotions.

Évidemment, on sait que la musique ne possède pas littéralement des émotions, mais des propriétés expressives qui sont reliées aux émotions humaines d'une manière qu'il nous reste à préciser. Revenons à l'expérience de l'expressivité : cette expérience est telle que l'auditeur perçoit la tristesse de la musique de la même manière qu'il perçoit son tempo rapide ou son rythme sautillant par exemple. C'est pour cette raison que la théorie de la ressemblance identifie les propriétés expressives à des

qualités formelles de la musique, au même titre que le sont le tempo, la mélodie ou la tonalité, pour ne nommer que celles-là⁴⁷. Maintenant, les questions qu'on doit se poser sont les suivantes : quelles sont ces propriétés expressives que possède la musique et comment sont-elles liées aux réelles émotions humaines ?

2.2 La ressemblance

Pour déterminer ce que la musique et les émotions ont en commun, il suffit de revenir au cas paradigmatique d'expressivité sur lequel se basent Kivy et Davies. Il est évident que ce qui relie le visage du saint-bernard à l'expression humaine de tristesse est la similarité entre les traits du visage du chien et ceux qui forment l'expression faciale qu'affichent les humains qui ressentent et expriment leur tristesse (Kivy, 2002, p. 37). Les traits du saint-bernard qui ressemblent à ceux qui caractérisent l'expression faciale triste des humains sont entre autres ses sourcils plissés, ses paupières et ses joues tombantes, sa bouche tirée vers le bas. Bref, parce que ces traits forment une sorte de caricature de l'expression humaine de tristesse, on perçoit la tristesse dans le visage du saint-bernard.

Si l'analogie tient entre le cas du saint-bernard et celui de la musique, l'expressivité de la musique est également fondée sur sa ressemblance aux expressions humaines. Bien sûr, la musique ne ressemble pas à des expressions faciales, mais elle présente des ressemblances avec d'autres aspects de l'expression humaine d'émotions : 1) l'expression vocale et 2) l'expression corporelle.

⁴⁷ De là vient le titre de « local quality theory » qui est parfois décerné à la théorie de la ressemblance (Matravers, 2000, p. 357).

2.2.1 L'expression vocale

D'abord, puisque la musique est sonore, on est naturellement tenté de comparer la musique à l'aspect sonore de l'expression des émotions. Suivant cette idée, Peter Kivy affirme que la musique imite parfois les sons que font les humains lorsqu'ils expriment des émotions. Principalement, une ligne mélodique peut ressembler à certaines fluctuations de la voix des personnes qui parlent sous le coup d'une émotion (1989, p. 51; 2002, p. 38-40). Par exemple, la première phrase du solo soprano dans le *Messie* de Haendel « Réjouis-toi grandement, ô fille de Sion », ressemble à la voix humaine qui exhause de joie (Kivy, 1989, p. 51). Selon Kivy, bien que la modulation de la voix soit l'aspect sonore de l'expression humaine qui est le plus souvent reproduit dans la musique, on y retrouve aussi des ressemblances entre la musique et des expressions vocales d'émotion qui ne sont pas parlées, comme des pleurs par exemple (Kivy, 1989, p. 54).

Stephen Davies n'est pas en désaccord avec Kivy quant à la similarité entre la voix et la musique, mais il est beaucoup moins enthousiaste que ce dernier sur ce point. Selon lui, très peu de propriétés expressives dans la musique sont issues de la ressemblance entre la voix et la musique puisque la musique ne ressemble que très légèrement à la voix humaine (Davies, 1994, p. 229)⁴⁸. C'est sur un autre aspect de l'expression humaine que Davies fait reposer sa théorie de la ressemblance, cet aspect étant aussi le plus important dans la théorie de Kivy. Il s'agit des mouvements corporels visibles qui sont au coeur de l'expression des émotions. Autrement dit, la

⁴⁸ À noter que dans son article de 2006, Davies est davantage favorable à l'idée qu'une ressemblance entre la voix et la musique est pertinente à l'expressivité (2006, p. 181). Il est tout de même clair sur le fait que cette ressemblance n'est pas celle qui joue le rôle le plus important par rapport à l'expressivité musicale.

musique ressemble au comportement expressif des humains, ce qui inclut, les mouvements divers, la posture, l'allure et la démarche (Davies, 1994, p. 229).

2.2.2. L'expression corporelle

Bien sûr, l'analogie entre la musique et le comportement humain est plus complexe à défendre que l'analogie entre la musique et les expressions vocales, puisqu'à première vue, les premiers ont beaucoup moins en commun que les deuxièmes. La question se pose à savoir comment un comportement, qui est perçu visuellement, peut ressembler à la musique, qui elle, est entendue. Malgré leurs différences, le comportement humain et la musique ont une propriété commune : le mouvement.

2.2.2.1 Le mouvement

Davies approfondit en détail la notion de mouvement dans la musique pour expliquer comment la musique se rapproche du comportement humain (Davies, 1994, p. 229-240). Deux idées principales sont défendues : 1) on perçoit du mouvement dans la musique et 2) ce mouvement est perçu comme ordonné et téléologique, ce qui le rend d'autant plus semblable au comportement d'agents humains. Le caractère dynamique de la musique est une idée qui est loin d'être controversée. Il est admis que notre expérience phénoménologique de la musique est telle qu'on entend du mouvement dans la musique.

Selon Davies, c'est parce que la musique constitue un processus temporel qu'on y perçoit du mouvement (Davies, 1994, p. 235). Dans les cas paradigmatiques et donc,

non musicaux, le mouvement se comprend comme le déplacement spatial d'un individu. Cependant, ce n'est pas le cas d'un thème musical : on ne peut pas dire que les notes d'un thème musical, par exemple, se déplacent dans l'espace. Reste que le mouvement peut être évoqué par autre chose que les déplacements dans l'espace. En effet, puisque le temps est lui-même décrit en termes spatiaux, on dit par exemple, que le temps *passé*, une chose qui subit des modifications sur une période de temps peut parfois donner l'impression de mouvement. Particulièrement, c'est lorsque ces modifications sont conçues comme faisant partie d'un processus, qu'on perçoit du mouvement.

Le mouvement musical, nous dit Davies, se conçoit donc de la même manière que l'on conçoit le mouvement du Dow Jones. Le Dow Jones étant un indice boursier, il ne se déplace pas dans l'espace. C'est parce qu'il présente une suite régulière de changements sur une période de temps, qu'on le décrit par des termes dynamiques, parlant, par exemple, de sa chute ou de son progrès⁴⁹. Lorsque Davies identifie le mouvement de la musique à un processus temporel, il renvoie sans aucun doute à la suite régulière et unitaire des notes qui constituent la mélodie.

Davies ajoute que le mouvement musical est téléologique. Il constitue un processus temporel qui donne l'impression d'évoluer de manière organisée vers un objectif. Pour soutenir son point, il prend entre autres l'exemple de la musique tonale. Dans cette musique, la tonique est entendue comme le point de résolution qu'il faut atteindre, l'objectif vers lequel se déploie le processus musical. C'est ce qui fait que, mélodiquement, plus une note est près de la tonique dans la gamme, plus on perçoit

⁴⁹ Davies (1994, p. 235) compare aussi le mouvement musical au mouvement d'une rivière. Comme la musique, la rivière elle-même ne bouge pas, même si on dit qu'elle est en constante motion. L'exemple de la rivière est toutefois moins similaire à la musique que ne l'est l'exemple du Dow Jones, car le mouvement de la rivière dépend tout de même du déplacement d'individus dans l'espace réel : les gouttes d'eau qui forment la rivière. Le cas du Dow Jones quant à lui, n'implique aucun déplacement dans l'espace, tout comme le cas de la musique.

une tension. L'effet de tension est provoqué par l'impression que la musique est très proche de son but. Par exemple, dans une mélodie en majeur ou mineur, jouer la sensible crée un effet de grande tension parce que cette note ne se trouve qu'à un demi-ton de la tonique (Davies, 1994, p. 236).

Le fait que le mouvement musical est perçu comme ayant un sens le rend davantage semblable au comportement humain qu'à tout autre type de mouvement, ce qui rend possible la perception d'une ressemblance entre la forme de la musique et les comportements expressifs humains.

2.2.2.2 Les comportements expressifs

La forme d'une musique, ce que Kivy appelle « contour » (Kivy, 1989, p. 71), est le résultat de ses propriétés structurelles. Les propriétés structurelles qui peuvent ressembler à des expressions corporelles sont diverses. Elles incluent le rythme, le timbre, le tempo, les tensions, la texture et la mélodie. Voici un exemple que fournit Davies, de la ressemblance entre la forme de la musique et l'expression corporelle des émotions, sur plusieurs aspects :

« Just as someone is stooped over, dragging, faltering, subdued, and slow in his or her movements cuts a sad figure, of music that is slow, quiet, with heavy or thick harmonies bass textures, with underlying patterns of unresolved tension, with dark timbres, and a recurrently downward impetus sounds sad. Just as someone who skips and leaps quickly and lightly, makes expansive gestures, and so on, has a happy bearing, so music with a similar vivacity and exuberance is happy sounding. » (Davies, 2006, p. 182).

Dans cet exemple, les manifestations corporelles auxquelles ressemble la musique sont de l'ordre de la posture, de la démarche, de la vitesse de mouvement et du

comportement général. Dans la vie de tous les jours, une personne peut manifester ses émotions par une grande variété de comportements. Par exemple, une personne apeurée peut exprimer sa peur en tremblant, mais elle peut aussi exprimer sa peur en fuyant le danger ou en allant chercher du réconfort chez un ami. Tous les comportements expressifs ne sont toutefois pas pertinents dans le cas de l'expressivité musicale. Seuls les comportements qui constituent ce que Davies appelle « une expression primaire » le sont. (Davies, 1994, p. 225).

Un comportement qui constitue une expression primaire est un comportement qui est adopté de manière non intentionnelle et qui, tel un symptôme, trahit le ressenti d'une personne (Davies, 1994, p. 174). Bien qu'on puisse volontairement s'empêcher d'adopter le comportement, il reste que l'impulsion qui est à son origine est elle-même constitutive de l'émotion. De plus, la portée expressive de ce comportement est reconnue par ses observateurs, sans qu'il faille préalablement connaître le contexte dans lequel il a lieu⁵⁰. Pour désigner ces comportements, Kivy parle plutôt de réponse comportementale standardisée (*standard behavioral responses*) (Kivy, 1990, p. 177).

Les théoriciens de la ressemblance ne s'intéressent donc pas au nombre infini de comportements expressifs qui ne correspondent pas à des expressions primaires. D'ailleurs, il est évident que la musique ne peut ressembler à ces comportements puisque ceux-ci ne peuvent être reconnus indépendamment du contexte dans lequel ils ont lieu, et que la musique ne fournit pas ce contexte nécessaire. Par exemple, l'auditeur ne peut pas percevoir une ressemblance entre des propriétés structurelles de

⁵⁰ Davies souligne que sa définition de ce qu'est une expression primaire pourrait presque justifier qu'on la qualifie de naturelle, mais ce ne serait pas tout à fait juste, puisque les comportements qui constituent des expressions primaires peuvent différer légèrement d'une culture à l'autre : « Even the ways we smile or weep might be shaped subtly by cultural practices differing from group to group... » (Davies, 1994, p. 174).

la musique et le comportement de fuite : « [to] see movement as flight (to or from) is to recognize a relation between the action and its object. Where there is no such object, there is movement, but not flight as such » (Davies, 1994, p. 225).

2.2.2.3 Les émotions exprimables

Le fait que la musique ne ressemble qu'aux comportements constituant des expressions primaires a des conséquences sur l'étendue des émotions exprimables par la musique. Il semble effectivement que certaines émotions, comme la fierté, la honte, le respect, la jalousie et l'espoir ne peuvent tout simplement pas être exprimés par la musique, car elles n'ont pas de manifestations corporelles standardisées. Selon Kivy, les émotions n'ayant pas de réponse comportementale standardisée appartiennent à la classe des attitudes platoniques, tandis que celles qui en ont correspondent à ce qu'il nomme les émotions communes (*garden-variety emotions*). Il emprunte la distinction entre ces deux classes d'émotion à Moravcsik (1982), qui conçoit les attitudes platoniques comme des émotions inséparables de leur objet alors que les émotions communes peuvent en être dépourvues : « the garden-variety emotions, although they do not normally occur in the absence of object, can do at times, like my middle-of-the-night anxiety, in which case they promptly take object » (Kivy, 1990, p. 175).

Bien que je n'accepte pas le critère proposé par Moravcsik pour tracer la ligne entre les émotions communes et les attitudes platoniques, puisque je soutiens que les émotions sont par définition des états intentionnels, je suis d'accord qu'il faut distinguer ces deux types d'émotion, et que, respectant les principes de la théorie de la ressemblance, seules celles qui sont identifiées par Kivy comme les "émotions

communes" sont exprimables par la musique. Cependant, pour distinguer les émotions exprimables par la musique de celles qui ne le sont pas, on peut se satisfaire de se poser la question suivante : l'émotion a-t-elle une expression primaire ? Si une émotion n'est pas associée à une expression primaire, elle ne peut être exprimée par la musique. Il n'est pas nécessaire de connaître d'autres critères de distinction entre les deux classes d'émotion.

2.3 La nature de l'expressivité et le rôle de la ressemblance

Jusqu'à maintenant, on a vu que les théories de Kivy et Davies définissent l'expressivité comme une propriété formelle et perceptuelle de la musique et relient la musique aux émotions humaines par une relation de ressemblance. Pour arriver à une exposition claire et complète de la théorie de la ressemblance, il faut encore répondre à au moins deux questions fondamentales : quelle est la nature de cette propriété qui est perçue par l'auditeur et comment est-elle liée à la relation de ressemblance entre les propriétés structurelles de la musique et les expressions humaines d'émotion? D'après mon analyse des exposés les plus récents de leurs versions respectives de la théorie de la ressemblance, il semble que Davies et Kivy présentent des réponses distinctes à cette question.

Kivy décrit les propriétés expressives de la musique comme des propriétés complexes et émergentes. Complexes, car elles sont produites par la combinaison de différentes propriétés simples : les propriétés structurelles telles que le rythme, le tempo, le timbre, la texture. Émergentes, parce qu'elles sont perçues comme des propriétés distinctes des propriétés simples qui les produisent. Même que, la plupart du temps, nous dit Kivy, les auditeurs ne reconnaissent pas les propriétés simples qui

produisent les propriétés expressives qu'ils perçoivent : « [a] person may be hearing the melancholic quality of the music without being aware that the music is melancholic in virtue of its slow, halting tempo, subdued dynamics, dark minor tonalities, faltering, drooping themes » (Kivy, 2002, p. 35). Kivy pense que la ressemblance entre la musique et l'expression des émotions n'est pas consciemment expérimentée : elle est perçue de manière subliminale (2002, p. 41).

Ainsi, si l'expressivité de la musique est une propriété à laquelle l'auditeur accède par le biais de l'expérience et que la ressemblance entre la musique et les émotions n'est perçue que de manière inconsciente, que peut-on dire sur la nature de cette propriété ? Ce que Kivy fournit, c'est avant tout une théorie causale de notre expérience de l'expressivité, alors que peu est dit sur la nature de l'expressivité. Il explique qu'elle est une qualité perceptuelle, mais il ne peut pas l'analyser davantage. Je comprends ce que veut dire Kivy lorsqu'il affirme que la tristesse de la musique est une qualité qui est perçue immédiatement à l'écoute de la musique, mais une question reste sans réponse : qu'est-ce qui est perçu exactement ? Il ne me semble pas que le mystère de la nature de l'expressivité est complètement résolu tant qu'on se contentera de répondre qu'on perçoit de la tristesse. Il faut décrire précisément l'expérience en question.

C'est d'ailleurs une critique que Levinson (1996) formule brièvement à l'intention de la théorie de Kivy. Il lui reproche de s'intéresser à l'explication causale des jugements expressifs sur la musique plutôt qu'à la question de la nature de l'expressivité (Levinson, 1996, p.106). Davies (2006) ayant récemment pris position sur la question de la nature de l'expressivité, je montrerai que sa théorie n'est pas menacée par cette critique.

La théorie de Davies ne contient pas d'élément supplémentaire comparativement à la théorie de Kivy, bien qu'elle réussisse, je crois, à rendre compte de la nature de l'expressivité là où la théorie de Kivy échoue. La clef de ce succès se trouve dans le rôle que Davies assigne à la ressemblance. Mon analyse de la théorie de Kivy et de Davies est ici éclairée par une distinction que fait Matravers (Matravers, 2000, p. 357-8) dans le cadre d'une réflexion critique à propos de la théorie de la ressemblance en général. Sans désigner des auteurs en particulier, Matravers avance qu'on peut comprendre la ressemblance entre la musique et les émotions de deux manières distinctes : 1) comme une explication causale de notre expérience ou 2) comme la nature de la propriété expressive de la musique. Je pense qu'on peut attribuer sans se tromper, la première conception à Kivy et la deuxième à Davies, et que c'est cette différence entre les deux théories qui explique pourquoi la théorie de Davies offre une réponse complète à la question de savoir en quoi consistent les propriétés expressives de la musique alors que la théorie de Kivy reste silencieuse à ce sujet.

2.3.1 Kivy et le rôle causal de la ressemblance

Je crois que Kivy serait d'accord pour formaliser sa théorie de la manière suivante : la musique exprime E, si et seulement si, elle cause l'expérience perceptuelle de E. Ce qui veut dire que pour Kivy, la ressemblance est ce qui explique pourquoi on en vient à avoir l'expérience de E, mais elle n'est pas ce qui constitue E. Comme l'explique Matravers, cette conception est problématique à deux niveaux. En plus de ne pas donner de réponse satisfaisante à la question de la nature de l'expressivité, elle diminue significativement l'importance philosophique de la ressemblance (Matravers, 1998, p. 358). À partir du moment où l'on s'intéresse aux causes de l'expressivité,

rien ne nous empêche d'imaginer qu'il y a plus d'une cause et donc, que la ressemblance n'est qu'une cause parmi d'autres.

D'ailleurs, comme le révèle le nom de la théorie de Kivy, « Contour and Convention », la ressemblance n'est pas la seule cause que Kivy attribue à l'expressivité. Le terme « contour » renvoie à la ressemblance existant entre la forme (*contour*) de la musique et la forme de l'expression humaine, tandis que le terme « convention » renvoie à la thèse selon laquelle la musique est parfois entendue comme expressive en raison d'associations conventionnelles qui existent entre certaines propriétés de la musique et certaines émotions. Si l'on entend immédiatement la tristesse dans un air en mineur par exemple, c'est simplement parce qu'on associe, en occident, cette tonalité à la tristesse.

Kivy brouille la distinction entre les deux éléments de sa théorie explicative, le contour et la convention, en montrant que toute propriété expressive doit être fondée historiquement sur une expérience de ressemblance, mais aussi que toute expérience de ressemblance dépend de facteurs culturels. D'un côté, les conventions qui lient certaines émotions à certaines propriétés musicales ne sont pas issues du hasard. C'est probablement en raison de ressemblances entre ces propriétés et les expressions humaines d'émotion, que ces associations ont vu le jour à une certaine époque. Par exemple, Kivy tente ambitieusement d'expliquer, à l'aide de la ressemblance, la genèse de la convention qui associe, dans la musique occidentale classique, l'accord de Do diminué (do, mi bémol, sol bémol) à l'émotion d'anxiété. Comme le Do diminué est conventionnellement, un accord actif, au sens où il ne peut être l'accord final d'une pièce, on l'entend comme un accord qui doit être résolu, ou dans un esprit plus métaphorique, qui est agité. C'est parce qu'il ne peut pas remplir une fonction syntaxique de repos qu'il ressemble à l'anxiété (Kivy, 2002, p. 46).

Alors que les associations culturelles qui permettent l'expressivité sont fondées historiquement sur la ressemblance, la perception de la ressemblance dépend elle-même de plusieurs aspects de l'arrière-plan culturel dans lequel se trouve l'auditeur (Kivy, 1989, p. 84-94). Si plusieurs personnes perçoivent la même ressemblance entre la forme de la musique et les comportements expressifs associés à une émotion, c'est parce que ces personnes entendent la musique selon les mêmes conventions culturelles et parce qu'elles connaissent les mêmes normes d'expression émotionnelle (Kivy, 1989, p. 84-94). L'aspect culturel des expressions primaires a été abordé plus haut. Pour ce qui est du fait que la musique est également structurée par des conventions culturelles, Davies l'admet également.

Même s'il semble qu'aucun auditeur, toutes cultures confondues, ne percevrait la tristesse dans une musique au tempo rapide et au rythme sautillant, l'expressivité de certains types de musique est de toute évidence opaque aux auditeurs non initiés (Davies, 1994, p. 244). Selon Davies, c'est parce que les propriétés qui participent à la structure dynamique de la musique diffèrent d'une culture à l'autre. Si l'on n'a pas l'habitude de voir certaines propriétés comme participant à la structure dynamique d'une musique, on ne peut pas percevoir la ressemblance entre le mouvement de la musique et les comportements humains. Par exemple,

« [...] a person familiar only with music in which the most tense interval is a major third is bound utterly distracted by much of the music of Stravinsky. Even if some intervals are naturally more tense or concordant than others, one can get a sense of the fluctuation of tension and release within a musical work only if one can feel the stability of the points of repose, and that requires an awareness of the range of intervals that might be used within the style and the relations that might hold between them » (Davies, 1994, p. 245).

Davies est donc en accord avec Kivy sur le fait que les auditeurs provenant de traditions musicales différentes ne perçoivent pas toujours une même musique

comme ayant la même forme, ce qui les empêche de percevoir les mêmes ressemblances entre la musique et les émotions. Toutefois, il ne soutient pas la thèse selon laquelle des propriétés expressives sont fondées strictement sur des conventions culturelles.

L'expressivité étant une propriété dépendante de la réponse de l'auditeur, on sait qu'une théorie de l'expressivité est tenue de préciser les conditions que doit respecter la réponse d'un auditeur pour permettre l'expressivité, ce qui passe par identifier les conditions adéquates d'écoute et déterminer les caractéristiques des auditeurs compétents. Comme on l'a vu au précédent chapitre, la théorie de l'excitation a comme particularité d'exiger de l'auditeur qu'il prête une attention soutenue aux propriétés musicales dynamiques causant ses sensations affectives. Quant à la théorie de la ressemblance, les précisions concernant la relativité culturelle de la ressemblance entre la musique et les émotions révèlent la caractéristique particulière que doit posséder un auditeur pour être compétent : il doit avoir connaissance du contexte culturel et de la tradition musicale auxquels correspond la pièce musicale qu'il écoute.

2.3.2 Davies et la ressemblance comme propriété expressive

La théorie de Davies indique une différence majeure avec celle de Kivy, laquelle fait en sorte que la théorie de Davies ne peut inclure la convention de la manière que le fait la théorie de Kivy. En effet, si Kivy accorde une place pratiquement égale à la relation de ressemblance et à la convention culturelle, c'est parce qu'il les conçoit toutes deux comme des causes de l'expressivité. L'expérience de la tristesse dans la musique peut autant être causée par la perception inconsciente d'une ressemblance

entre la descente d'une mélodie et l'inflexion descendante de la voix, que par l'association culturelle entre le mode mineur et la tristesse. Davies, de son côté, accorde un rôle beaucoup plus important à la ressemblance. Au lieu d'être la cause de l'expressivité, la ressemblance est constitutive de l'expressivité.

Cette position n'est adoptée par Davies que dans sa publication de 2006⁵¹. Affirmant que l'expressivité est une propriété dite « response-dependent », il précise ensuite la nature de cette réponse dont dépend l'expressivité : « I believe it is an experience of resemblance between the music and the realm of human emotions » (2006, p. 181). À partir de là, je pense que Davies serait d'accord pour dire qu'on doit comprendre le pouvoir expressif de la musique comme le pouvoir de causer chez l'auditeur une expérience de ressemblance entre sa forme et les expressions humaines d'émotion. Ou, pour formaliser sa théorie de la même manière que j'ai formalisé celle de Kivy : la musique exprime E, ssi, la musique provoque l'expérience d'une ressemblance entre son caractère dynamique et l'expression primaire de E.

Ainsi, contrairement à Kivy pour qui la ressemblance est la cause de l'expérience expressive de la musique, elle est, pour Davies, l'objet de l'expérience perceptuelle de l'auditeur. Bien que les deux auteurs conçoivent que l'expérience de l'expressivité est telle que les émotions sont perçues comme appartenant à la musique (par exemple, on entend la tristesse dans la musique), Kivy conçoit la ressemblance comme ce qui rend possible l'expérience de la musique comme expressive (ce qui explique pourquoi on en vient à entendre la tristesse dans la musique), alors que Davies identifie la propriété expressive de la musique (la tristesse) à la propriété qu'a la musique d'être perçue comme ressemblant à une expression d'émotion. Ce qui veut dire que, pour

⁵¹ Effectivement, Davies n'est pas clair concernant le rôle de la ressemblance dans son ouvrage de 1994. Il accepte que l'expressivité puisse résulter de conventions culturelles dans son ouvrage de 1994 (p. 242-3), alors qu'il ne mentionne pas cette idée dans sa publication de 2006.

Davies uniquement, faire l'expérience de la tristesse de la musique, par exemple, est identique à faire l'expérience de la ressemblance entre la musique et la tristesse.

Alors que Kivy est coupable de l'accusation formulée par Levinson (1996) à son endroit, qui rappelons-le, consiste à dire qu'il ne se prononce pas clairement sur la nature de l'expressivité, il ne faudrait pas reprocher la même chose à Davies, puisque sa position est claire : la propriété expressive dont fait l'expérience l'auditeur est la ressemblance entre la musique et les émotions. Comme mon objectif est de confronter la meilleure version possible de la théorie de la ressemblance aux critiques, je crois qu'il faut penser la théorie de la ressemblance comme le fait Davies, soit en accordant à la ressemblance un rôle constitutif vis-à-vis de l'expressivité, plutôt qu'un rôle causal. C'est de cette manière seulement que la théorie de la ressemblance rend compte clairement de la nature de l'expressivité.

2.4 Les jugements expressifs ne sont pas des métaphores

La théorie de la ressemblance justifie l'emploi des termes émotionnels pour décrire la musique en invoquant la ressemblance expérimentée entre la musique et l'expression primaire des émotions. Même si la théorie est basée sur une analogie entre la musique et les émotions, Davies (2006, p. 183) tient à ce qu'on ne prenne pas pour autant les descriptions émotionnelles de la musique pour des métaphores⁵². La musique, nous dit-il, est littéralement triste ou joyeuse.

Comme les termes émotionnels dénotent des états mentaux, il semble à première vue insensé de dire que ces termes sont employés, dans le contexte musical, dans un sens

⁵² La thèse selon laquelle les descriptions émotionnelles de la musique sont des métaphores est attribuée, par Davies, à Goodman (1968) et Scruton (1997) (Davies, 2006, p. 183).

littéral plutôt que métaphorique. Puisque la musique ne possède pas d'états mentaux, mais qu'elle ressemble à certains aspects de la tristesse, il paraît plus juste d'affirmer que la musique est *comme* la tristesse plutôt que de dire qu'elle est triste. Ce qui signifierait que la musique n'est que métaphoriquement triste. Davies pense toutefois qu'un recours à la métaphore n'est pas éclairant : « [g]iven that metaphor is a figure of speech, what is to be understood by the claim that the music is metaphorically sad? » (Davies, 2006, p. 184) Mais cela ne pose pas problème puisqu'il est facile de voir comment l'attribution d'émotions à la musique peut être littérale.

Pour ce faire, il suffit de reconnaître que les termes émotionnels ont un usage secondaire, qui est dérivé de l'usage primaire. Alors que par l'usage primaire, « triste » renvoie à l'émotion de tristesse, par l'usage secondaire, il désigne seulement les comportements qui constituent normalement l'expression primaire de l'émotion.⁵³ En d'autres mots, il renvoie à l'apparence expressive que peut prendre une personne ou dans le cas qui nous intéresse, la musique (Davies, 2006, p. 183). Par exemple, lorsqu'on dit d'un acteur qui joue une scène dramatique, qu'il a une expression triste, « triste » ne réfère pas à une émotion ressentie par l'acteur mais seulement à son apparence corporelle qui est identique à celle qui constitue l'expression primaire de la tristesse.

Selon Davies, les usages secondaires sont issus de métaphores qui ont évolué et se sont transformées avec le temps (Davies, 1994, p. 164). Par exemple, l'expression « pattes de chaise » vient probablement d'une analogie entre les parties de la chaise et les pattes des animaux, mais on n'affirme pas pour autant que la chaise possède

⁵³ Il ne faut pas oublier que ces comportements peuvent toutefois être réalisés dans d'autres contextes. Un acteur adopte le comportement nécessaire à l'émotion de tristesse, mais dans ce contexte, ce comportement ne constitue pas une expression.

métaphoriquement des pattes. On parlera plutôt d'un usage secondaire du mot « patte ».

C'est dans le même esprit qu'on doit concevoir les descriptions émotionnelles de la musique : lorsqu'on dit que la musique est triste, on ne réfère pas à l'émotion ressentie (usage primaire) mais à l'apparence de la tristesse (usage secondaire) qui est présentée par la musique. « La musique est triste » n'est donc pas un énoncé métaphorique puisque la musique possède littéralement une apparence de tristesse.

2.5 La valeur de l'expressivité

Comme expliqué dans l'introduction du mémoire, une théorie de l'expressivité doit être en mesure de rendre compte de la valeur qu'on accorde à l'expressivité. Pour compléter la présentation de la théorie de la ressemblance, il est important de montrer comment la propriété de ressemblance est compatible avec la valeur qu'on accorde aux propriétés expressives de la musique.

Des justifications concernant la compatibilité entre la théorie de la ressemblance et la valeur qu'on accorde à l'expressivité sont particulièrement nécessaires, puisque cette compatibilité ne saute pas aux yeux. Au contraire, à première vue, l'analogie entre l'apparence expressive du visage du saint-bernard et l'expressivité de la musique ne rend pas justice à la valeur de l'expressivité musicale. Si la musique est triste de la même manière que le visage du saint-bernard est triste, comment expliquer alors que la tristesse de la musique nous intéresse davantage que la tristesse du saint-bernard ?

Davies défend les réponses qui sont évoquées dans l'introduction de ce mémoire : (1) les propriétés expressives de la musique font partie d'un acte de communication entre le compositeur de l'oeuvre et ses auditeurs et (2) elles émeuvent les auditeurs.

En effet, les propriétés expressives sont souvent intentionnellement incorporées à l'oeuvre par l'artiste (Davies, 1994, p. 272), ce qui a un impact sur l'expérience de celui qui perçoit l'expressivité. L'intention de l'artiste qui se cache derrière l'oeuvre, fait qu'en plus d'exprimer des émotions, la musique est à *propos* de ces émotions⁵⁴. Puisque l'auditeur perçoit, dans les émotions véhiculées par la musique, le message de l'artiste, cela fait en sorte qu'il se trouve dans une relation de communication et de partage avec l'artiste. Cette relation lui permet d'entrer en communion avec la communauté humaine en général, avec laquelle il partage la dimension affective de l'expérience.

Une autre raison pour laquelle on accorde une valeur à l'expressivité musicale est qu'elle a le pouvoir d'émouvoir les auditeurs (Kania, 2014, p. 37). Pour Davies, la réponse affective à la musique a une valeur parce qu'elle a un effet cathartique et plaisant et parce qu'elle nous permet d'approfondir notre connaissance de ces émotions (Davies, 1994, p. 271). Expliquer comment une expérience de ressemblance entre la musique et les expressions humaines d'émotions réussit à provoquer des émotions chez l'auditeur représente toutefois un grand défi. Davies tente quand même de le relever⁵⁵. Puisque la théorie qu'il développe dans cette optique fait l'objet de

⁵⁴ Kivy refuse d'admettre que la musique est à propos des émotions : « The Saint Bernard's face does not mean "sadness" but possesses it. A sad theme does not mean sadness ; it is expressive of it, and the sadness is a "sensual" property of the music. » (Kivy, 1989, p. 118) Kivy accorde une valeur esthétique à l'expressivité (Kivy, 1989, p. 112-131), mais il ne justifie pas explicitement la supériorité de la valeur de l'expressivité musicale. Je crois qu'il vaut mieux suivre Davies sur ce point car l'aspect communicationnel dans l'expressivité musicale me semble marquer justement la différence entre l'expressivité naturelle et l'expressivité musicale.

⁵⁵ Kivy préfère quant à lui nier l'existence de toute réponse affective à l'expressivité musicale, ce qui est une position très difficile à accepter. C'est un fait généralement accepté que la musique a le pouvoir

critiques, je prévois la présenter dans le dernier chapitre, lequel se concentre sur l'examen des objections adressées à la théorie de la ressemblance.

2.6 Conclusion

Il est maintenant clair que la théorie de la ressemblance n'est pas confrontée aux problèmes que rencontre la théorie de l'excitation. Alors que l'incompatibilité de la thèse de l'excitation avec l'expérience rapportée des auditeurs de la musique et la particularité de l'expressivité musicale par rapport aux autres formes d'expressivité, sont des problèmes graves qui discréditent la théorie de l'excitation, à l'opposé, la théorie de la ressemblance a été développée avec l'idée de correspondre à l'expérience des auditeurs et de s'appliquer à tous les cas d'expressivité, musicaux comme non musicaux.

D'abord, leur théorie s'applique évidemment aux cas non musicaux puisqu'elle est construite à partir de ces cas : comme le visage du saint-bernard est triste en vertu de la ressemblance qu'on perçoit entre ses traits et les traits des visages humains tristes, la musique est reliée aux émotions humaines par une relation de ressemblance. Ensuite, la théorie de la ressemblance correspond à l'expérience des auditeurs impassibles, car elle est une propriété perceptuelle et donc, ne dépend pas d'une expérience affective.

Jusqu'ici, la théorie de la ressemblance semble être une candidate beaucoup plus prometteuse que ne l'est la théorie de l'excitation pour répondre adéquatement à la question de l'expressivité. Comme mon objectif est de savoir si la théorie de la

de provoquer les états affectifs qu'elle exprime (ou du moins certains d'entre eux), et même prouvé (voir Gabrielsson 2001).

ressemblance a le potentiel de résoudre définitivement le problème de l'expressivité, je devais la présenter dans sa version la plus résistante aux critiques possibles. C'est pour cette raison que j'ai choisi de présenter les éléments qui sont les mieux développés dans chaque théorie et j'ai pris position sur la question de la place que doit occuper la ressemblance dans la théorie de la ressemblance. Davies définit, avec raison, l'expressivité par la ressemblance entre la musique et les émotions humaines au lieu de concevoir, comme Kivy, la ressemblance comme une cause de l'expressivité. Pour s'assurer que la théorie de la ressemblance rend compte clairement de la nature de l'expressivité, la ressemblance doit être constitutive de l'expressivité.

Davies a également développé des aspects secondaires de la théorie qui l'enrichissent et la rendent apte à contrer les critiques. D'abord, sa théorie n'a pas besoin de recourir à la métaphore pour donner un sens aux descriptions émotionnelles de la musique. Aussi, il se positionne quant à la question de la valeur de l'expressivité musicale. Puisque celle-ci provient en partie du pouvoir qu'a la musique d'émouvoir l'auditeur, il fournit une théorie qui explique comment une propriété de ressemblance est capable d'amener l'auditeur à ressentir des émotions. Cette explication étant objet de critiques, elle sera abordée en plus amples détails au prochain chapitre.

Au bout du compte, on peut affirmer que, globalement, Davies a développé la théorie de la ressemblance avec plus d'ambition, de rigueur et de justesse que Kivy. C'est entre autres dû au fait que, contrairement à Kivy, qui a remis en question la théorie de la ressemblance dans son ouvrage de 2002, Davies n'a jamais cessé de travailler à l'améliorer. Il n'est donc pas étonnant que je fasse principalement appel à son travail dans le chapitre suivant, pour montrer comment la théorie de la ressemblance peut répondre aux critiques qui lui sont adressées.

CHAPITRE III

CRITIQUES ADRESSÉES À LA THÉORIE DE LA RESSEMBLANCE

Tel que mentionné dans l'introduction de ce mémoire, mon objectif ultime est de faire le point sur la situation de la théorie de la ressemblance en regard des principales critiques qui lui sont adressées. Pour ce faire, je présenterai les trois critiques qui sont les plus menaçantes pour cette dernière. Pour chacune de ces objections, j'effectuerai un travail d'analyse dans le but de les évaluer. Je ferai de même avec les réponses qui ont été élaborées par le plus persistant défenseur de la théorie de la ressemblance, Stephen Davies.

À la fin de ce travail d'analyse et d'évaluation, j'aurai démontré que la théorie de la ressemblance est une théorie plausible et que les objections qui lui sont adressées sont soit mal fondées, soit pas suffisamment bien fondées pour constituer une menace pour la théorie. Je conclurai qu'une véritable position éclairée quant à deux de ces objections et leur réponse, demanderait d'effectuer des études empiriques, mais qu'il est probable que les données qui résulteraient de ces études seraient défavorables aux objections et par conséquent, favorables à la théorie de la ressemblance.

La première critique est celle de l'insuffisance de la théorie de la ressemblance. Elle est élaborée de manières différentes par Jerrold Levinson (2006) et Saam Trivedi (2011). Je soutiendrai que les deux objections sont mal fondées et doivent être abandonnées. J'analyserai ensuite l'objection selon laquelle la théorie de la

ressemblance ne rend pas compte du pouvoir qu'a la musique d'exprimer des émotions qui ne possèdent pas d'expression primaire. Je mettrai en doute la pertinence de cette critique. Finalement, la dernière critique consiste à dire que la théorie de la ressemblance ne peut expliquer les réactions émotionnelles des auditeurs qui font écho aux émotions exprimées dans la musique. Je me rallierai à la réponse que donne Davies à cette objection, tout en reconnaissant que certains aspects de cette réponse restent au stade d'hypothèse et mériteraient d'être développés davantage. Notamment, le manque flagrant de données empiriques nous empêche de prendre une position claire par rapport à certains éléments compris dans cette réponse.

3.1 L'insuffisance de la théorie

L'une des plus importantes critiques auxquelles doit faire face la théorie de la ressemblance consiste à dire que la théorie invoque des éléments qui sont essentiels à l'expressivité de la musique, mais que ceux-ci ne suffisent pas à eux seuls à rendre compte de l'expressivité. Deux variantes de cette même idée seront examinées : celle de Jerrold Levinson (2006) et celle de Saam Trivedi (2011). En plus de développer des objections semblables, ces deux auteurs pensent que ces objections justifient l'élaboration d'une nouvelle théorie de l'expressivité basée sur l'imagination. Ces théories dites « de l'imagination » sont censées pallier le problème de l'insuffisance que rencontre, selon eux, la théorie de la ressemblance. Mon objectif n'est pas de réfuter les théories de l'imagination que défendent Levinson et Trivedi, mais plutôt de montrer que l'objection de l'insuffisance, qui est partie intégrante du raisonnement justifiant la pertinence de ces théories, est infondée.

3.1.1 Levinson et le degré de ressemblance

Dans la littérature sur l'expressivité et plus précisément, sur la théorie de la ressemblance, on accorde beaucoup d'importance à l'objection de l'insuffisance adressée à Davies par Levinson (1996, 2006) (plusieurs auteurs rapportent cette objection, voir notamment Matravers 2000, Robinson 2008, Kania 2014). Celle-ci consiste à dire que la ressemblance est un concept trop imprécis pour définir à lui seul l'expressivité. En développant cette objection, Levinson identifie avec justesse un problème avec une thèse secondaire qui est sous-entendue dans la théorie de Davies dans sa version de 1994, soit l'idée selon laquelle l'apparence expressive musicale serait analogue à l'apparence expressive humaine. Cependant, je vais montrer que les fondements de la théorie de la ressemblance de Davies ne sont pas atteints par l'objection de Levinson. Plus précisément, les précisions que Davies apporte à sa théorie dans sa publication de 2006, rendent stérile l'objection de Levinson.

Commençons par montrer comment Levinson déploie son objection. Levinson (2006) réfère à la théorie de Davies telle qu'elle est présentée dans *Musical meaning and expression* (1994). Plus particulièrement, il s'intéresse à la notion d'apparence expressive (désignée aussi sous l'expression « emotion characteristics in appearance »). Comme on l'a vu au deuxième chapitre, Davies pense que la musique possède littéralement une apparence expressive, laquelle dépend de la ressemblance entre la musique et l'expression primaire des émotions. Ce qui rend les descriptions émotionnelles littérales, c'est le fait que le vocabulaire émotionnel possède un usage secondaire, lequel renvoie aux apparences expressives plutôt qu'aux réelles émotions, et que la musique possède littéralement une apparence expressive.

C'est ainsi que Levinson en vient à formaliser la théorie de Davies ainsi : « P is expressive of E if and only if P exhibits an emotion-characteristic-in-sound associated with E » (Levinson, 2006, p. 196). En d'autres mots, la musique exprime E, si et seulement si, elle possède l'apparence expressive de E. La prochaine prémisse de l'objection de Levinson consiste à dire que l'apparence expressive de la musique (« emotion-characteristic-in-sound ») est nécessairement fondée sur la ressemblance entre la musique et une apparence expressive humaine (« human emotion-characteristics-in-appearance »). Contrairement à l'apparence expressive humaine qui est reliée aux émotions par le fait qu'elle est une composante des émotions, l'apparence expressive musicale n'est pas reliée directement aux émotions humaines : alors que pleurer est un comportement audible constitutif de l'émotion humaine de tristesse, un mode mineur et un tempo lent ne le sont pas ! Comme la musique n'est pas constitutive des émotions humaines, il ne faut pas penser que la musique possède l'apparence expressive de E de la même manière qu'un acteur a l'apparence expressive de E. La musique possède plutôt une apparence expressive musicale correspondant à E en vertu de sa ressemblance avec l'apparence expressive humaine de E. Ainsi, selon Levinson, la ressemblance doit nécessairement être au centre de la théorie de Davies.

Avant de poursuivre la présentation de l'objection de Levinson, je tiens à souligner la pertinence de la distinction qu'il rend claire entre l'apparence expressive humaine et l'apparence expressive musicale. Le fait que Davies utilise le même concept (apparence expressive ou « emotion characteristics in appearance ») pour désigner ces deux apparences (musicale et corporelle), ne marque effectivement pas assez clairement la distinction entre les deux types d'apparence et a tendance à diminuer l'importance du rôle que joue la ressemblance dans cette théorie.

Aussi, cette distinction ne semble pas être prise en compte par Davies lorsqu'il explique pourquoi les descriptions émotionnelles de la musique ne sont pas des

métaphores. Son explication consiste à dire que les termes émotionnels, dans leur usage secondaire, réfèrent aux apparences expressives. Par exemple, lorsqu'on dit qu'un acteur est triste, on réfère à son apparence de tristesse. Davies affirme que le terme « triste » a la même signification lorsqu'il est attribué à la musique. Par contre, puisque l'apparence de tristesse humaine est différente de l'apparence de tristesse musicale, je crois que Davies devrait préciser qu'il s'agit, dans chacun des cas, de deux usages secondaires distincts du terme « triste ». Dans le premier cas, « triste » désigne l'apparence humaine qu'ont les personnes qui expriment la tristesse, alors que dans le deuxième, il désigne les caractéristiques de la musique qui ressemblent à l'apparence humaine de tristesse. Il faudrait préciser que la musique ne possède pas littéralement une apparence expressive humaine, mais bien une apparence expressive musicale qui est fondée sur une relation de ressemblance avec l'expression humaine. Il reste tout de même correct de dire que la musique est littéralement triste dans le sens où elle possède littéralement une apparence musicale de tristesse.

Revenons à l'objection de Levinson. La première prémisse de l'objection de Levinson consiste à pointer le caractère essentiel de la relation de ressemblance dans la théorie de Davies. L'interprétation de la théorie de Davies par Levinson se résume par la formule qui suit : P exprime E, si et seulement si, P *ressemble* à l'apparence expressive humaine de E. Or, cette interprétation de la théorie de Davies, qui constitue la première prémisse de l'objection de Levinson, n'est pas fidèle à la théorie de Davies telle qu'elle est présentée dans son texte de 2006. C'est que Levinson interprète la thèse de Davies en se basant sur son ouvrage de 1994. Je crois que la manière dont Davies présente sa théorie dans cet ouvrage est effectivement compatible avec l'interprétation de Levinson. Cependant, comme on l'a vu au précédent chapitre, dans son texte de 2006, Davies dit explicitement que l'expressivité est une propriété dépendante de la réponse de l'auditeur. Cette nuance a un grand

impact sur l'objection de Levinson, car elle la rend inefficace. Avant de montrer comment, je vais poursuivre le raisonnement de Levinson.

Le cœur de la critique de Levinson consiste à dire que cette relation de ressemblance ne peut pas suffire à elle seule pour définir l'expressivité, car, à un certain degré, presque tout ressemble à une apparence expressive humaine. Si l'on souhaite définir l'expressivité musicale uniquement par une relation de ressemblance entre l'apparence expressive humaine et les propriétés dynamiques de la musique, il faut spécifier le degré de ressemblance minimal nécessaire entre la musique et l'apparence expressive humaine. Cependant, c'est évidemment impossible de déterminer précisément à partir de quel moment, la ressemblance est assez grande pour qu'il y ait expressivité.

Dit autrement, le critère de ressemblance n'est pas assez précis pour distinguer les choses expressives de celles qui ne le sont pas. Le critère de ressemblance ne suffit donc pas à définir l'expressivité. Prenons deux exemples pour illustrer l'argument de Levinson. Davies affirme que le saule pleureur exprime la tristesse en vertu de ses branches courbées qui ressemblent à la posture d'une personne accablée par la tristesse (Davies, 1994, p. 227). Pourtant, même si le robinet fuyant de la cuisine ressemble légèrement à des larmes de tristesse, je ne pense pas qu'on puisse affirmer que le robinet fuyant exprime la tristesse. Quelle est la différence entre ces deux exemples ? Est-ce que le degré de ressemblance avec la tristesse est plus élevé dans le cas du saule que dans le cas du robinet ? Et si c'est le cas, comment détermine-t-on le degré de ressemblance minimal nécessaire à l'expressivité ? Ou les deux cas diffèrent-ils dans la manière dont l'objet ressemble à l'expression de la tristesse ? Et si oui, comment décrire cette différence ?

Pour sortir de cette impasse, Levinson affirme qu'il suffit d'accorder un rôle secondaire à la ressemblance et de reconnaître qu'une musique expressive est avant

tout une musique qui invite l'auditeur à l'entendre comme une expression littérale d'émotion. La ressemblance est peut-être ce qui cause l'expressivité, mais elle ne peut la définir, car cette notion n'est pas assez précise. Alors qu'on ne peut pas fixer un degré de ressemblance minimal entre la musique et l'expression de la tristesse qui définirait la musique triste, on peut dire qu'une musique triste est une musique qui invite à être entendue comme triste.

Formellement, la définition de l'expressivité proposée par Levinson est la suivante : « a passage of music P is expressive of an emotion E if and only if P, in context, is readily heard, by a listener experienced in the genre in question, as an expression of E. » (Levinson, 2006, p. 193) Comme l'évoque l'expression « hear as » qui est au centre de cette définition, l'expérience de l'expressivité est ici conçue comme une expérience d'imagination. L'auditeur *imagine* que la musique est une véritable expression. Comme le concept d'expression requiert un agent, l'expérience imaginative de l'auditeur inclut nécessairement un agent indéfini, une sorte de personne minimale, à qui l'on attribue les émotions entendues (Levinson, 2006, p. 194).

Voyons plus précisément comment cette proposition de Levinson solutionne le problème attribué à la théorie de la ressemblance, en reprenant l'exemple du robinet fuyant⁵⁶. Suivant cette proposition, la raison pour laquelle le robinet fuyant n'est pas expressif alors que le saule pleureur l'est, n'a rien à voir avec le degré de ressemblance qu'on retrouve entre chacun de ces objets et les comportements expressifs de tristesse, mais concerne plutôt la disposition de ces objets à être perçus comme des expressions d'émotion. Selon Levinson, pour expliquer la différence entre

⁵⁶ Levinson (2006) n'applique pas directement sa théorie à autre chose que la musique, mais dans l'introduction, il laisse entendre que l'expressivité est une propriété que possèdent des objets, dont notamment les oeuvres musicales. Andrew Kania (2014, p. 22) expose aussi la théorie de Levinson en l'appuyant d'exemples non-musicaux.

les deux objets, tout ce qu'on est en mesure de dire, c'est que le saule pleureur est perçu comme une véritable expression de tristesse alors que le robinet ne l'est pas. Voilà la seule façon d'expliquer pourquoi, malgré sa ressemblance avec l'expression humaine de tristesse, le robinet n'exprime pas la tristesse. Ainsi, pour être expressive, une chose peut ressembler aux expressions humaines à n'importe quel degré et de n'importe quelle manière, pourvu qu'elle ait une disposition à créer une réponse imaginative chez l'auditeur, celle d'entendre la musique comme une expression d'émotion.

Je ne pense pas qu'il faille recourir à une nouvelle théorie, et encore moins à une théorie de l'imagination, pour résoudre le problème que Levinson attribue à la théorie de la ressemblance de Davies. En insistant sur le fait que l'expressivité est une propriété dépendante de l'expérience de l'auditeur (Davies, 2006, p. 180), je crois que Davies évite avec succès, la critique de Levinson. Il est vrai qu'on ne peut définir l'expressivité comme la propriété qu'a la musique de ressembler à l'expression humaine des émotions sans rencontrer le problème évoqué par Levinson. Par contre, si l'on définit l'expressivité comme la propriété d'être perçue comme ressemblant à l'expression humaine d'émotions, la question ne se pose plus de savoir à quel degré la musique doit ressembler à une expression humaine d'émotion pour qu'elle soit expressive de cette émotion. Tant que l'auditeur vit cette expérience de ressemblance, il y a expressivité.

Quelqu'un pourrait se demander pourquoi cette expérience de ressemblance est provoquée par le saule pleureur et non pas par le robinet. On lui répondrait que cette question concerne les causes de l'expressivité et qu'elle est bien différente de la question de la nature de l'expressivité. Notamment, elle se distingue par le fait qu'il n'appartient pas aux philosophes d'y répondre (Kania, 2014, p. 23).

On peut conclure que l'objection de Levinson est complètement inefficace lorsqu'on l'adresse à la version la plus récente de la théorie de Davies. Cependant, il ne faut pas abandonner trop vite l'hypothèse de l'insuffisance de la théorie. Saam Trivedi (2011) accuse quant à lui cette version récente de la théorie de la ressemblance d'être insuffisante.

3.1.2 Trivedi et l'insuffisance de l'expérience de la ressemblance

Selon Trivedi (2011, p. 227) on ne peut définir l'expressivité de la musique par une expérience de ressemblance de la part d'un auditeur, car cette expérience n'est pas coextensive à l'expressivité. Il affirme que dans certains cas, bien que l'observateur perçoive une ressemblance entre un objet et l'expression humaine de l'émotion, cet objet n'est pas pour autant expressif et ne sera pas non plus expérimenté comme tel par l'observateur. Ces cas démontrent que la théorie de la ressemblance de Davies omet un critère, critère qu'il faut nécessairement ajouter à la théorie pour s'assurer qu'elle n'inclut pas des cas de non-expressivité.

À quels cas réfère Trivedi? Un seul cas est donné en exemple, celui d'une tortue qui se déplace (Trivedi, 2011, p. 227). Toutes les caractéristiques les plus saillantes de la tortue en déplacement rappellent le comportement des personnes tristes : la lenteur du mouvement, la position de la tête qui est penchée et la proximité du corps de la tortue avec le sol. Ce qu'affirme Trivedi, c'est que malgré le fait que les observateurs perçoivent ces ressemblances entre la tortue et le comportement des personnes tristes, cette expérience de ressemblance ne suffit pas à provoquer chez eux, la perception de propriétés expressives : « such resemblances and perceptions of them do not by

themselves necessarily lead to our seeing turtles as sad, or as expressive of sadness » (Trivedi, 2011, p. 227).

Je doute de la force de cet exemple. D'abord, il n'est pas dit si le cas de la tortue est censé être différent du cas du saint-bernard, cas jugé paradigmatique de l'expressivité par les théoriciens de la ressemblance. Est-ce que Trivedi pense que la perception de la ressemblance entre le visage du saint-bernard et l'expression faciale humaine de la tristesse amène nécessairement à percevoir la tristesse dans le visage du saint-bernard, contrairement à la perception de la ressemblance entre la tortue et les comportements humains exprimant la tristesse? Ou défend-t-il que les cas d'objets non musicaux ressemblant aux émotions humaines n'impliquent pas nécessairement l'expressivité?

Ces questions me conduisent à identifier ce qui est, je crois, le fond du problème avec cette objection : on ne sait pas quelle intuition Trivedi veut mettre de l'avant lorsqu'il expose le cas de la tortue. Il semble en tout cas, que je ne la partage pas. Contrairement à ce qu'affirme Trivedi, il me semble très plausible que l'expérience des ressemblances que partage la tortue avec les personnes tristes m'amène à percevoir la tortue comme triste. D'abord, je crois que l'association entre la tortue et la tristesse se fait facilement pour presque tout le monde. Imaginons que je pose la question suivante à différentes personnes : quel animal associez-vous davantage à la tristesse, la tortue ou l'écureuil? Il est fort à parier que la tortue constituerait la grande majorité des réponses. Le simple fait qu'on associe facilement l'animal à l'émotion de tristesse montre la plausibilité de l'hypothèse selon laquelle la tortue est effectivement perçue comme triste.

Bref, il n'est pas du tout évident que la tortue n'est pas expressive. Comme l'exemple utilisé par Trivedi n'éveille pas l'intuition voulue en moi, et que l'objection qui nous

préoccupe est fondée sur cet exemple, je ne suis pas convaincue par cette objection. Il n'est pas impossible que la perception de la ressemblance ne soit pas suffisante à l'expressivité, mais l'exemple qui pourrait rendre cette thèse convaincante, celui d'un objet dont on est certain que ses observateurs perçoivent sa ressemblance à une expression humaine d'émotion et tout aussi certain qu'il n'est pas expressif, m'est impossible à trouver⁵⁷.

Trivedi construit son objection dans le but ultime de défendre une théorie semblable à celle de Levinson, c'est-à-dire une théorie accordant un certain rôle à la ressemblance, mais surtout, une place essentielle à l'imagination. Pour Trivedi, la ressemblance entre la musique et les comportements expressifs est ce qui cause l'expressivité, mais cette dernière est une expérience d'imagination : « music is willy-nilly, readily and immediately imagined by the listeners in various, not always highly conscious, ways to be sad, happy, and so on ». Cependant, il me paraît maintenant clair que les objections de l'insuffisance adressées à la théorie de la ressemblance par Trivedi et Levinson ne parviennent pas à justifier qu'on délaisse la théorie de la ressemblance pour se tourner vers les théories de l'imagination.

⁵⁷ L'un de mes évaluateurs a suggéré que l'exemple du robinet que j'ai formulé précédemment (page 73) serait un de ces exemples convaincants. On pourrait effectivement penser que la perception de la ressemblance entre le robinet et le comportement d'une personne triste ne soit pas suffisante pour affirmer que le robinet est expressif de tristesse. Je ne suis pas convaincue qu'on ne fasse pas l'expérience de l'expressivité au moment où l'on perçoit la ressemblance entre le robinet et la tristesse. Il faut se rappeler que cette ressemblance doit être expérimentée et pas être l'objet d'une analyse réfléchie. Je pense que si l'on conclue à la ressemblance par le moyen d'un travail de comparaison entre les deux objets, on n'aura effectivement pas fait l'expérience de l'expressivité. Par contre, si la ressemblance est expérimentée, je pense qu'on peut dire que le robinet est expressif de tristesse.

3.2 Les émotions exprimables

Comme on l'a vu au deuxième chapitre, si l'expressivité musicale est une question de ressemblance entre la musique et les comportements constituant des expressions primaires d'émotion, il faut logiquement accepter de limiter l'étendue des émotions exprimables par la musique aux émotions ayant des expressions primaires. Ainsi les émotions n'ayant pas d'expression primaire, comme l'espoir, la honte ou la jalousie, doivent être exclues de nos jugements expressifs. Cependant, cette conséquence n'est pas si facilement acceptée par tous. Par exemple, Levinson refuse d'abandonner la thèse selon laquelle la musique peut exprimer l'espoir parce qu'il est persuadé qu'un passage particulier de l'ouverture des Hébrides de Mendelssohn, exprime cette émotion (voir Levinson, 1990, p. 337).

L'intuition que la musique est capable d'exprimer au moins certaines émotions qui n'ont pas d'expression primaire est partagée par Davies, comme en témoigne sa tentative de la rendre compatible avec la théorie de la ressemblance. Cette tentative consiste à dire que la musique peut exprimer l'espoir, par exemple, en exprimant à la suite et dans le bon ordre, les différentes émotions qui constituent la progression naturelle au sein de laquelle se situe l'espoir (Davies, 1980, p. 78; 1994, p. 262-4; 2006, p. 185).

D'abord, cette idée implique qu'il existe des progressions naturelles d'émotions⁵⁸. C'est-à-dire que pour passer de l'émotion x à l'émotion y, il y a une suite d'émotions déterminées qu'on prévoit traverser. Davies donne comme exemple la progression naturelle que va suivre quelqu'un qui passe de la gaieté hystérique à la sérénité :

⁵⁸ À noter que Davies évoque à une reprise que ces progressions peuvent aussi être établies par convention et donc, ne sont pas nécessairement naturelles (Davies, 1994, p. 263).

« from slightly hysterical gaiety to fearful apprehension, to shock, to horror, to gathering resolution, to confrontation with sorrow, to acceptance, to resignation, to serenity » (Davies, 1980, p. 78). Une fois qu'on admet l'existence de ces progressions, on peut affirmer que ces progressions peuvent être reconnues par l'auditeur si elles sont suffisamment distinctives. Pour cela, il faut qu'elles contiennent un nombre suffisant d'émotions exprimables, c'est-à-dire des émotions qui possèdent des expressions primaires. Une fois que l'auditeur a reconnu ces émotions et la progression qu'elles forment, il peut deviner les émotions manquantes dans cette progression. Bref, c'est en étant suggérées par la progression émotionnelle qui est présentée par la musique que des émotions comme l'espoir, peuvent être exprimées par la musique.

Davies rend son idée beaucoup plus claire en illustrant comment la musique réussit à exprimer la résolution malgré le fait que cette émotion ne possède pas d'expression primaire : « [w]here deep sadness gives away gradually to joy and abandonment, it may be reasonable to regard the transition as consistent with acceptance and resolution » (Davies, 2006, p. 185). La question se pose toutefois de savoir si cette interprétation est véritablement raisonnable. Jenefer Robinson répondrait assurément à cette question par un non catégorique. C'est que l'auteure rejette entièrement l'idée que la présentation d'une progression émotionnelle spécifique à une émotion n'ayant pas d'expression primaire soit suffisante pour que la musique exprime cette émotion (Robinson, 2005, p. 307-8). Voyons les arguments qui justifient cette position.

La première raison qui fonde ce rejet est son refus d'accepter l'existence des progressions émotionnelles naturelles dont parle Davies. Je crois que Robinson a raison lorsqu'elle affirme que l'espoir ne fait pas partie d'une progression émotionnelle naturelle. Comme elle le fait remarquer, bien qu'il n'y ait pas de doute que l'espoir apparait normalement à la suite d'une émotion négative comme la

tristesse, l'émotion qui succède à l'espoir peut être de différentes natures. L'espoir peut autant être succédé par le désespoir que la joie ou la peur (Robinson, 2005, p. 307-8).

Allant plus loin encore, Robinson soutient que même si l'espoir appartenait à une progression émotionnelle naturelle, la perception par l'auditeur de cette progression ne serait pas suffisante pour que celui-ci y distingue l'espoir plutôt qu'une autre émotion :

« Merely coming after sadness and before tranquility, for example, isn't enough to distinguish hope from transient joy or a fit ebullience or from the representation of some non-emotional event such as a break in the clouds or the arrival of a long-lost friend » (Robinson, 2005, p. 307-8).

Il paraît effectivement peu probable que la tristesse suivie de la tranquillité évoque nécessairement l'espoir chez chacun. À mon avis, on peut formuler le même doute par rapport à l'exemple de la résolution mentionné plus haut. La tristesse qui se transforme graduellement en joie peut suggérer la résolution, mais il est tout aussi possible que cette progression indique l'espoir par exemple. Car y a-t-il vraiment une progression émotionnelle spécifique à l'espoir qui est distincte de la progression émotionnelle spécifique à la résolution? J'en doute. Si ni l'espoir ni la résolution ne peuvent être exprimés dans la musique de la manière dont le prétend Davies, quelles émotions le peuvent? Il faudrait que Davies fournisse des exemples supplémentaires et davantage convaincants pour rendre sa thèse crédible. Par contre, même s'il y arrivait, il reste qu'on pourrait critiquer l'incapacité de la théorie de la ressemblance à rendre compte du fait que la musique exprime parfois l'espoir.

Une autre façon de répondre à cette critique est que, plutôt que d'essayer d'expliquer comment la musique exprime l'espoir, on endosse au contraire l'idée que la musique

n'exprime pas cette émotion. Ainsi, peut-être faut-il suivre Peter Kivy qui pense que la musique n'est capable d'exprimer qu'un nombre très restreint d'émotions, les émotions dites communes (*garden-variety emotions*), lesquelles ont effectivement des manifestations corporelles standardisées (Kivy, 1990, p. 177). Même qu'on devrait possiblement remettre en question notre tendance à voir la limitation des émotions exprimables aux émotions communes, comme un défaut de la théorie de la ressemblance.

Bien que certains sont persuadés qu'il y a des passages musicaux qui expriment l'espoir ou d'autres émotions qui n'ont pas d'expression primaire, les résultats empiriques provenant de 75 études rapportés dans les analyses de Gabrielsson et Lindström (2001) et Gabrielsson et Juslin (2003), cités dans l'article de Gabrielsson (2001, p.126), montrent qu'en ce qui concerne les jugements expressifs des auditeurs, le degré d'entente interpersonnel est élevé pour les jugements impliquant des émotions communes, particulièrement la joie et la tristesse, mais beaucoup plus faible pour les jugements impliquant les émotions de dégoût, dévotion, haine, jalousie et pitié, ces dernières ayant toutes en commun l'absence de manifestations corporelles standardisées.

J'ai conscience que ces résultats empiriques ne sont pas suffisants pour conclure hors de tout doute que la musique n'exprime pas ces émotions. D'abord, ils ne contiennent pas une liste exhaustive des émotions qui, à la fois, n'ont pas d'expression primaire, et qui font parfois l'objet de jugements expressifs formulés par des auteurs. L'espoir notamment ne fait pas partie de la liste.

Ensuite, quelqu'un pourrait invoquer la non-compétence des auditeurs participant aux études pour expliquer ce faible degré d'entente, et par le fait même, juger ces données

non pertinentes à la recherche sur l'expressivité⁵⁹. Comme on l'a vu, l'expressivité est une propriété qui dépend de la réponse de certains auditeurs jugés compétents et placés dans des conditions adéquates d'écoute. Quelqu'un pourrait soutenir qu'un auditeur doit nécessairement détenir un certain niveau d'expertise musicale pour accéder à l'expressivité d'une pièce et qu'étant donné que les études auxquelles renvoient l'article de Gabrielsson (2001) ne prennent pas en compte ce critère nécessaire, les données de ces études ne nous apprennent rien sur l'étendue des émotions exprimées par la musique⁶⁰. Néanmoins, on peut au moins dire que, puisque la théorie de la ressemblance n'exige pas une haute expertise musicale comme critère de compétence, il ne serait pas contradictoire pour un théoricien de la ressemblance d'invoquer les résultats auxquels se réfère Gabrielsson (2001) pour justifier les limitations de sa théorie.

Il reste qu'aucun résultat empirique ne prouve que des auditeurs avec une connaissance pointue de la musique s'entendent effectivement sur le fait que telle pièce exprime l'espoir ou une autre émotion n'ayant pas d'expression primaire. Cela veut dire que, selon les résultats empiriques dont nous disposons pour l'instant, il est très incertain que la musique exprime des émotions n'ayant pas d'expression primaire, alors qu'il n'y a pas de doute qu'elle exprime les émotions ayant des expressions primaires comme la tristesse, la joie, la peur et la colère. Jusqu'à ce qu'on soit capable de montrer qu'il y a aussi un consensus concernant les jugements expressifs impliquant des émotions plus complexes, on peut dire pour le moment que la théorie de la ressemblance est compatible avec l'étendue des émotions qu'on sait avec certitude, exprimables par la musique.

⁵⁹ Je n'exclus pas non plus la possibilité de rejeter ces résultats sous prétexte que les conditions dans lesquelles sont placés les auditeurs participant aux études ne sont pas adéquates. Cette objection ne me semble toutefois pas probable, du moins, je n'ai pas idée de la forme qu'elle pourrait prendre.

⁶⁰ Les résultats d'une étude portant sur les jugements expressifs des experts seulement, pourraient être complètement différents

3.3 Le pouvoir d'émouvoir

Finally, on en arrive, dans la dernière section de ce chapitre, au problème de la réponse émotionnelle à l'expressivité musicale. Une théorie de l'expressivité doit être en mesure d'expliquer pourquoi les auditeurs ressentent souvent de la tristesse à l'écoute de la musique triste. Cela est d'autant plus important lorsqu'on sait que les réponses affectives qui font écho aux émotions véhiculées par la musique font partie des raisons pour lesquelles l'expressivité a de la valeur.

Davies (1994, 2011, 2013) tente de montrer qu'il est possible que les propriétés expressives telles qu'il les conçoit provoquent des émotions chez ceux qui les perçoivent. Jenefer Robinson (2005, 2008) s'efforce quant à elle de montrer que la démonstration de Davies n'est pas recevable. Il faut dire que le défi est grand pour les théoriciens de la ressemblance : pourquoi une apparence expressive de tristesse nous rendrait-elle tristes ? Voyons comment Davies fait appel au phénomène de contagion émotionnelle pour relever ce défi, avant de nous intéresser aux objections de Robinson.

3.3.1 La contagion affective attentionnelle

Selon Davies, le processus par lequel les émotions exprimées dans la musique sont provoquées chez l'auditeur, serait probablement un processus de contagion émotionnelle de type attentionnel (*attentional emotional contagion*) (Davies, 2011). Contrairement à Davies, je défends une conception cognitiviste des émotions, ce qui implique que je réserve le terme « émotionnel » à une catégorie spécifique d'états affectifs. Le phénomène de réponse affective qui nous intéresse ici ne concerne pas

cette catégorie d'états affectifs, puisque les états affectifs calqués sur les émotions véhiculées par la musique n'ont pas d'objet intentionnel (l'auditeur n'est pas triste que la musique soit triste par exemple). Le phénomène de contagion est également caractérisé par le fait qu'il explique l'excitation d'états affectifs non intentionnels. Ainsi, pour être cohérente avec la conception des émotions que j'ai adoptée, je préfère employer l'expression "contagion affective" plutôt que de conserver l'expression utilisée par Davies.

La contagion affective est un phénomène caractérisé par le fait que la perception d'un état affectif ou son apparence provoque chez l'observateur, le même état affectif. Le phénomène de contagion affective est régulièrement observé dans nos interactions sociales et selon Davies, il serait aussi présent lorsqu'on écoute de la musique. Ainsi, comme on a tendance à devenir joyeux lorsqu'on regarde quelqu'un qui exprime sa joie, on serait contagionné par les apparences expressives reconnues dans la musique.

Avant de continuer, il faut clarifier cette notion de contagion. D'abord, il est important de noter que la contagion affective implique nécessairement que l'émotion (ou son apparence) à la source de la réponse affective n'est pas l'objet intentionnel de cette réponse. Par exemple, être contrariée par le fait que son ami est en colère n'est pas un cas de contagion affective (Davies, 2011, p. 5). La contagion selon Davies, n'implique pas qu'on se mette consciemment à la place de la personne qui est dans un état émotionnel. Il ne s'agit pas d'un cas de contagion si « I try to work out what you are feeling by imaginatively simulating your situation, or I use knowledge of your character and circumstances, and thereby empathically share your state » (Davies, 2011, p.5).

En quoi alors est caractérisée l'expérience de la personne qui est contagionnée? D'abord, la réponse affective est dépourvue d'objet intentionnel. Si je suis triste par

contagion affective, je ne suis pas triste à propos de quelque chose. Ensuite, d'après Davies, il existe deux types de contagion qui se distinguent au niveau de l'expérience : la contagion non attentionnelle et la contagion attentionnelle. Dans le premier cas, la personne affectivement contaminée ne porte pas attention à la source de contagion et ne conçoit pas cette dernière comme la cause de son changement affectif. C'est le phénomène qui est en jeu lorsqu'une personne est calmée par de la musique de fond dans un magasin par exemple (Davies, 2011, p.3). La contagion non attentionnelle est plutôt ce qui explique les changements d'humeur des auditeurs à l'écoute non attentive de la musique. La réponse affective qui donne de la valeur à l'expressivité de la musique est plutôt celle qui provient d'un processus de contagion *attentionnelle*. La contagion est attentionnelle lorsque c'est en portant notre attention sur un état affectif ou une apparence d'état affectif, qu'on en vient à vivre cette émotion nous-mêmes. Dans cette situation, la personne contagionnée est consciente de la source de son état affectif.

Maintenant, par quel mécanisme opère la contagion affective? Différentes hypothèses ont été avancées par les psychologues par rapport à la contagion affective ayant lieu dans les interactions sociales. L'hypothèse la mieux supportée par les études empiriques est la suivante : en percevant des expressions faciales, on se mettrait inconsciemment à imiter ces mouvements du visage, ce qui provoquerait chez soi les états affectifs correspondants (Hatfield, 1994, p. 53-63, citée dans Davies, 2011, p. 10). Bien sûr, ce mécanisme ne peut être à la base de la contagion affective par la musique puisque celle-ci n'a pas d'expression faciale, mais ce n'est pas une raison d'abandonner la thèse de la contagion affective musicale. Adoptant une approche fonctionnaliste, Davies pense qu'il faut rester ouvert à la possibilité que différents chemins causaux puissent entraîner le même phénomène : « [e]motional contagion

should be characterized in terms of what is distinctive to the affective relation, not in terms of its underlying etiology » (Davies, 2011, p. 11)⁶¹.

Davies suggère quelques mécanismes qui pourraient plausiblement expliquer la contagion ayant lieu à l'écoute de la musique, bien qu'il précise aussi que c'est aux scientifiques que revient la tâche de faire la lumière sur cette question. Notamment, il est possible que l'auditeur reproduise légèrement les gestes, la posture et l'allure auxquels ressemble la musique, déclenchant chez lui les états affectifs associés à ces mouvements corporels. Il évoque également d'autres hypothèses tout en mentionnant la possibilité que ces mécanismes distincts soient impliqués simultanément dans la contagion par la musique :

« Vocal mimicry, in the form of subtle tensing or flexing of vocal muscles, would also be a predictable response to vocal music or to acts of subvocal singing along with instrumental music. And to return to features highlighted by Robinson and others, where the flux of music is felt as an articulated pattern of tensing and relaxing, this is likely to be imaged and mimed within the body, perhaps in ways that are neither subpostural nor subvocal. Finally, there is the possibility that music works on the brain, not only by eliciting physical-cum-physiological changes that nudge the subject as she becomes aware of them toward affective appraisals and responses, but also more immediately, by directly stimulating cortical regions linked with emotional recognitions and responses » (Davies, 2011, p. 12).

⁶¹ Même si, en ce qui concerne la contagion ayant lieu au cours d'interactions sociales, le mécanisme de transmission le mieux supporté par les études empiriques est l'imitation de l'expression faciale, les psychologues ne pensent pas nécessairement qu'il s'agisse là du seul chemin causal qui mène à la contagion affective. Notamment les résultats suggèrent aussi qu'un phénomène de mimétisme de la posture d'autrui est également plausible (Hatfield, 1994, p. 63-76, cité dans Davies, 2011, p. 11). Plus ambitieusement, Teresa Brennan suggère que la contagion est effectuée par l'entremise des phéromones (Brennan, 2004, p. 68-9, cité dans Davies, 2011, p. 11). Le fait que différents mécanismes sous-tendent la contagion affective dans les interactions sociales rend d'autant plus plausible l'hypothèse selon laquelle la contagion affective musicale emprunte des chemins causaux de transmission distincts.

Ces mécanismes variés, passant du mimétisme postural et vocal à la stimulation directe de certaines régions du cerveau, doivent faire l'objet d'études empiriques pour nous permettre de compléter la théorie de la contagion affective musicale. Le fait de montrer que plusieurs mécanismes sont imaginables et plausibles a au moins pour effet de consolider l'hypothèse de la contagion musicale.

3.3.2 Les objections de Robinson

Jenefer Robinson est la principale critique de Davies sur la question de la réponse affective à la musique. D'abord, elle s'oppose à l'idée que la perception d'une ressemblance entre une chose et l'expression humaine d'un état affectif suffise à émouvoir quelqu'un (Robinson, 2005, p. 310). Pour appuyer son point, elle fait référence aux personnes qui possèdent des chiens à l'apparence triste, comme le basset hound. Ces chiens ont un visage qui véhicule la tristesse en vertu de leur ressemblance à l'expression faciale humaine de tristesse. Cependant, la tristesse perçue dans leur visage n'émeut pas du tout les gens qui sont en contact avec celui-ci. Si la musique est expressive de la même manière que l'est le visage d'un basset hound, les qualités expressives de la musique ne devraient pas non plus émouvoir les auditeurs.

De plus, ajoute Robinson, dans les relations sociales, la contagion affective attentionnelle dépend entre autres du fait que nous croyons réellement que quelqu'un ressent l'émotion en question : on devient triste en regardant le visage triste de son ami, car on croit que son ami est réellement triste (Robinson, 2008, p.

403)⁶². Pour supporter son point, elle se réfère à l'installation vidéo de Bill Viola intitulée *The Quintet of Remembrance*, laquelle présente des acteurs exprimant des émotions sans fournir aucun contexte narratif qui permettrait de comprendre pourquoi les personnages ressentent les émotions en question. Ce genre de performance, nous dit Robinson, n'émeut pas.

Davies répond précisément au cas problématique du basset hound (Davies, 2011, p. 7-8). Si les propriétaires de basset hounds ne sont pas perpétuellement déprimés, soutient-il, c'est qu'ils se désensibilisent graduellement à la tristesse que dégage le visage du chien à force de constater que ces émotions ne sont pas celles que ressent l'animal. Cette réponse ne suffit pas pour éviter l'objection de Robinson. Cette dernière pourrait répondre qu'on ne devient pas triste non plus en observant le visage du basset hound pour la première fois. Je pense aussi que nous ne sommes pas émus à la vue d'un chien au visage triste.

Constatant ce fait, est-ce que Davies est contraint de modifier sa théorie de l'expressivité musicale? Non. La solution est de distinguer l'expressivité naturelle de l'expressivité artistique. Puisque l'expressivité de la musique est le produit de l'intention d'un artiste, on l'entend comme une forme d'expression humaine : « [expressiveness in music] is no less a human form of expression, though it is far more sophisticated one, than weeping is » (Davies, 2011, p. 7). Ainsi ce ne serait pas la tristesse d'une chose qui nous rend tristes, mais la tristesse que nous entendons comme l'expression d'un artiste. Le fait d'entendre la musique comme l'expression des émotions d'un artiste remplit le critère avancé par Robinson, selon lequel il est

⁶² Il faudrait toutefois que Robinson nuance ici son propos pour inclure les réponses affectives à la fiction. Il serait difficile de défendre qu'en regardant un film, ce ne soit pas la contagion affective qui explique pourquoi je me sens triste en regardant un personnage pleurer, sous prétexte que je n'ai pas la croyance que cette personne est réellement triste. Une façon de le faire, par exemple, serait d'inclure la notion de « make-believe » dans sa théorie (Carroll 1990 dans Davies, 2011, p. 6).

nécessaire de croire que quelqu'un ressent une émotion pour que la contagion affective opère, et l'empêche de nier la contagion émotionnelle sur la base du non-respect de ce critère.

Comme on l'a vu au deuxième chapitre, Davies a aussi recouru à l'idée selon laquelle l'auditeur entend les propriétés expressives de l'oeuvre comme le fruit de l'intention de l'artiste, pour justifier la valeur de l'expressivité musicale. L'une des raisons pour lesquelles l'expressivité a de la valeur est la suivante : lorsque les émotions véhiculées sont perçues comme l'expression d'un artiste, cela place l'auditeur dans une relation de communication intime et de partage avec l'artiste, et par extension, avec toute la communauté humaine. Maintenant, intégrant les changements opérés à la théorie en réponse à l'objection du basset hound soulevée par Robinson, la deuxième raison pour laquelle l'expressivité a de la valeur peut se formuler ainsi : lorsque les apparences expressives que présente la musique sont entendues comme l'expression sophistiquée d'un artiste, les états affectifs correspondant à ces apparences, sont provoquées chez les auditeurs.

Ainsi, pour avoir de la valeur, l'expressivité doit être entendue comme une expression humaine de ces émotions. Est-ce problématique pour la théorie de la ressemblance? Ne faudrait-il pas que l'expressivité suffise à elle-même à donner de la valeur à une oeuvre d'art? Je ne crois pas. D'abord, le fait que la tristesse de la musique a une valeur artistique conditionnelle à ce que l'auditeur entende la musique comme un acte d'expression ne soustrait pas à la tristesse sa valeur : sans les qualités expressives de la musique basées sur la ressemblance, on ne pourrait pas entendre la musique comme un acte d'expression d'émotion. De plus, cela permet d'expliquer pourquoi la tristesse musicale nous intéresse davantage que la tristesse du visage du saint-bernard et ce, tout en supportant une définition universelle de l'expressivité, c'est-à-dire qui s'applique aux cas musicaux comme aux cas non musicaux.

Robinson adresse une deuxième objection à la théorie de Davies. S'opposant plus précisément à l'aspect attentionnel du mécanisme défendu par Davies, elle affirme que la contagion est plutôt un processus qui ne nécessite pas la reconnaissance consciente d'une expression d'émotion. Même que la reconnaissance consciente des propriétés expressives aurait comme conséquence de modérer les effets de la contagion (Robinson, 2005, p. 387). À cette objection, Davies répond que les expériences de Hatfield (1994) montrent que l'attention aux émotions exprimées a plutôt pour effet d'augmenter la probabilité de contagion (Davies, 2011, p. 6). Il semble aussi intuitif que ce soit le cas.

Par contre, la contagion attentionnelle n'est pas seulement caractérisée par le fait de porter son attention sur l'expression ou les propriétés expressives qui constituent la source de contagion, mais aussi par le fait que la personne contaminée est consciente que l'expressivité musicale est la source de contagion. Il faut dire que le concept de contagion attentionnelle et la définition que lui attribue Davies ne semblent pas faire l'unanimité dans la littérature récente sur la contagion et l'empathie. Dans une méta-analyse des études psychologiques effectuées à propos des mécanismes de contagion et d'empathie chez les auditeurs de musique, Andrei C. Miu et Jonna K. Vuoskoski (2015) présentent une définition du concept d'empathie qui correspond au concept de contagion attentionnelle de Davies : une réponse empathique implique qu'on est conscient que c'est l'état affectif d'une autre personne qui provoque le même état affectif chez soi (Decety et Meyer, 2008 cités dans Miu et Vuoskoski, 2015). Pour ce qui est de la contagion, ces mêmes auteurs la conçoivent comme un processus qui implique qu'on ne fait pas la différence entre notre état et celui de l'autre (Decety et Meyer, 2008, cités dans Miu et Vuoskoski, 2015).

Je ne suis pas certaine qu'il est raisonnable d'adopter dans son ensemble, la proposition de Davies concernant la réponse affective à la musique. D'abord, je crois

qu'il devrait conceptualiser les différents mécanismes de réponses affectives de façon à s'accorder avec les distinctions conceptuelles employées dans la littérature récente. Pour l'instant, la manière dont il définit le mécanisme qu'il propose fait en sorte qu'on doit le comprendre, selon la conceptualisation de Miu et Vuoskoski, comme une fusion entre les mécanismes d'empathie et de contagion⁶³. Je me demande vers quel mécanisme on devrait se tourner pour adapter la théorie de Davies aux distinctions conceptuelles faites par Miu et Vuoskoski. Est-ce qu'on devrait dire qu'il s'agit d'empathie? Ou devrait-on modifier sa définition pour qu'elle corresponde à la contagion? D'abord, est-ce nécessaire de soutenir que l'auditeur contaminé est conscient de la source de la contagion? Je ne vois pas pourquoi Davies tiendrait à ce que la réponse affective des auditeurs soit aussi sophistiquée. Si la réaction est effectivement aussi sophistiquée, il faudrait se demander s'il ne s'agit pas plutôt d'une réponse empathique. En effet, si l'auditeur est conscient de la source de son état affectif et, comme on l'a dit plus tôt, qu'il est nécessaire d'entendre les émotions dans la musique comme étant l'expression des émotions d'un artiste pour en venir à ressentir les états affectifs correspondants, il semble alors que l'auditeur est conscient qu'il réagit aux émotions de l'artiste. Dans ce cas, on devrait dire que l'auditeur est empathique aux émotions de l'artiste (plutôt que contaminé par les propriétés expressives de la musique).

Pour déterminer le mécanisme par lequel les auditeurs en viennent à réagir affectivement aux propriétés expressives de la musique, il est pertinent de se pencher sur les études psychologiques qui ont été menées récemment sur le sujet. Les données empiriques rapportées dans la méta-analyse de Miu et Vuoskoski (2015) montrent que l'empathie et/ou la contagion sont impliquées dans les réponses affectives aux émotions exprimées par la musique, et ce, parce qu'elles révèlent que les personnes

⁶³ Les routes causales auxquelles il fait appel pour préciser son mécanisme de contagion sont bien celles qui sont normalement associées à la contagion, mais sa définition de la contagion correspond à la manière dont est habituellement conçue l'empathie.

ayant une forte disposition à l'empathie sont plus susceptibles de ressentir les émotions qu'exprime la musique (Miu et Vuoskoski, 2015, p. 16).

Quant à savoir par quel mécanisme exactement répondent affectivement les auditeurs, les auteurs rapportent une seule étude qui vise à étudier la contagion et l'empathie séparément. L'étude de Egermann et Mc Adams (2013) montre, grâce aux témoignages des sujets, que l'empathie est associée à la réponse affective à la musique, mais que la contagion est probablement aussi en cause puisque les participants ressentaient également les émotions exprimées lorsqu'ils rapportaient ne pas avoir fait preuve d'empathie à l'écoute de la musique. Il est possible que plusieurs mécanismes soient à l'oeuvre dans la réponse affective des auditeurs à la musique (Miu et Vuoskoski, 2015, p. 16).

Que l'empathie, la contagion ou les deux mécanismes soient impliqués dans la réaction affective des auditeurs, aucune de ces possibilités n'affecte la crédibilité de la théorie de la ressemblance. En effet, je pense que ces deux mécanismes sont compatibles avec la théorie. D'abord, il faut se rappeler que la raison pour laquelle notre théorie de l'expressivité doit rendre compte de la réponse affective face à l'expressivité, est que cette propriété acquiert sa valeur artistique en partie de ce pouvoir d'émouvoir. Puisque les mécanismes d'empathie et de contagion ne peuvent avoir lieu tant que l'auditeur ne perçoit pas les émotions véhiculées par la musique, l'expressivité, bien qu'elle ne suffise pas à elle seule à provoquer des émotions, est tout de même nécessaire à la réponse affective. Si la musique n'était pas expressive, on ne pourrait pas l'entendre comme l'expression d'un artiste par exemple, et donc, on ne pourrait pas avoir une réaction empathique aux émotions qu'on attribue à l'artiste. L'expressivité a donc de la valeur en fonction de son effet, bien que l'effet soit indirect, sur les émotions ressenties par les auditeurs.

La théorie de la ressemblance de Davies n'est donc pas menacée, mais un travail de clarification conceptuelle et de recherche empirique pourrait rendre l'argumentaire de Davies plus rigoureux. Un autre aspect de cet argumentaire qui m'apparaît nécessiter développement et perfectionnement est la question de la nature des états affectifs provoqués par les propriétés expressives de la musique. Puisque ces états n'ont pas d'objet intentionnel, et qu'une émotion proprement dite est un état intentionnel, je pense qu'on ne devrait pas classer ces états dans la catégorie des émotions. Au contraire, Davies conçoit ces états affectifs comme des émotions et donc, comme des contre-exemples à la théorie cognitiviste des émotions, au même titre que le sont les phobies ou les humeurs (Davies, 2013, ch. IV). Il n'en dit toutefois pas davantage sur la nature de ces émotions non cognitives.

Peu importe la catégorie d'états dans laquelle on place ces états affectifs, ce qui est primordial, c'est d'être en mesure de les caractériser. Il faut notamment identifier les éléments qu'ont en commun l'émotion proprement dite de tristesse, qui a une composante cognitive, et l'état ressenti par l'auditeur qui s'apparente à la tristesse, mais qui n'a pas de composante cognitive. Est-ce une sensation affective de tristesse? Si c'est le cas, il faut aussi soutenir qu'il existe des sensations affectives de tristesse qui sont différentes des sensations affectives de joie, par exemple. Tel que mentionné au premier chapitre, cette thèse est très plausible.

3.4 Conclusion

Ce dernier chapitre avait pour objectif de présenter et d'évaluer les principales objections adressées à la théorie de la ressemblance. Trois objections ont été abordées. La première objection, en direction de l'insuffisance de la théorie de la

ressemblance, peut prendre deux formes différentes. Pour Levinson, la ressemblance est une notion trop imprécise pour déterminer les émotions véhiculées par la musique. Ainsi, nous dit-il, l'expressivité ne peut se définir par une relation de ressemblance. Bien que cette objection est fréquemment mentionnée dans la littérature sur l'expressivité, elle est inoffensive pour la théorie de la ressemblance aussitôt qu'on reconnaît que les propriétés expressives dépendent de l'expérience de l'auditeur. La ressemblance entre la musique et les émotions n'est pas le critère nécessaire à l'expressivité, mais c'est plutôt *l'expérience* de ressemblance entre la musique et les émotions, qui l'est.

La deuxième objection qui met l'accent sur l'insuffisance de la théorie de la ressemblance peut sembler plus menaçante puisqu'elle tient compte des précisions apportées à la théorie dans sa publication de 2006. Selon Trivedi, une expérience de ressemblance n'est pas suffisante à l'expressivité. Cette objection est fondée sur un exemple, celui de la tortue qui se déplace. Alors que nous percevons la ressemblance entre la tortue et l'expression humaine de la tristesse, nous ne percevons pas la tortue comme triste. Au contraire de ce que croit Trivedi, il me semble davantage plausible que les observateurs portant leur attention sur la ressemblance entre la tortue et l'expression de tristesse perçoivent effectivement la tortue comme triste. Comme l'objection de Trivedi repose entièrement sur un exemple peu intuitif, il me semble raisonnable de l'ignorer.

La deuxième critique consiste à reprocher à la théorie de la ressemblance son incapacité à rendre compte du pouvoir qu'a la musique d'exprimer des émotions qui n'ont pas de manifestation corporelle standardisée, comme l'espoir par exemple. Je ne crois pas que cette objection est assez forte pour nous pousser à remettre la théorie de la ressemblance en question puisqu'elle est fondée sur l'intuition que la musique est

capable d'exprimer ces émotions, alors qu'il n'y a pas de données empiriques qui prouvent que la musique a effectivement ce pouvoir.

Finalement, la dernière objection qui a été présentée dans ce chapitre se concentre sur les réactions affectives de l'auditeur aux émotions exprimées par la musique. Pour rendre compte de cette réaction à l'expressivité musicale, Davies développe l'hypothèse de la contagion affective attentionnelle. Robinson pense toutefois qu'une apparence expressive ne suffit pas à émouvoir quiconque. À cette objection, la meilleure réponse que peut fournir Davies est que c'est plutôt l'apparence expressive entendue comme expression des émotions d'un artiste, qui émeut les auditeurs. Cette réponse explique également pourquoi l'expressivité musicale nous intéresse davantage que l'expressivité non musicale : la première, contrairement à la deuxième, nous amène à ressentir les émotions perçues.

Pour gagner en crédibilité, la théorie de la réponse affective proposée par Davies devra toutefois être développée davantage. Elle doit préciser la nature des états affectifs qui sont ressentis par les auditeurs et préciser le mécanisme par lequel les propriétés expressives conduisent l'auditeur à ressentir les états affectifs correspondants, en tenant compte des définitions récentes et reconnues de ces différents mécanismes et des études empiriques menées sur le sujet. Pour supporter la théorie de la ressemblance quant à sa compatibilité avec les réponses affectives des auditeurs, on peut référer aux études empiriques répertoriées par Miu et Vuoskoski (2015), qui démontrent que les mécanismes d'empathie et/ou de contagion sont mobilisés dans la réponse affective, ces deux mécanismes étant compatibles avec la théorie de la ressemblance.

Bref, aucune des trois objections abordées dans ce chapitre n'est assez convaincante pour nous inciter à abandonner la théorie de la ressemblance et à consacrer nos efforts

à la recherche d'une théorie alternative. Plutôt, je crois qu'il est temps de poursuivre la recherche empirique dans le but d'avoir accès à la liste exhaustive des émotions exprimables par la musique et d'atteindre une connaissance précise des processus par lesquels les auditeurs en viennent à réagir affectivement aux émotions exprimées par la musique. Ces données nous permettront d'arriver à une position définitive et certaine par rapport aux deux dernières objections présentées dans ce chapitre. Nous avons vu qu'il est fort probable que les résultats de ces études empiriques nous permettent de confirmer et renforcer la théorie de la ressemblance.

CONCLUSION

La question de la nature de l'expressivité musicale qui est au centre de ce mémoire, se résume de la manière suivante : sachant que l'expressivité est une propriété possédée par la musique qui est immédiatement perçue par ses auditeurs et que cette expérience est ce à quoi l'on se réfère lorsqu'on décrit la musique par des termes tirés du vocabulaire des émotions, il faut, dans le but de clarifier la nature de l'expressivité, arriver à décrire précisément l'expérience de l'expressivité et montrer en quoi cette expérience est reliée aux émotions humaines.

Nous avons vu que la littérature portant sur cette question est marquée par deux grandes positions adverses : la thèse de l'excitation, selon laquelle l'expressivité est fondée sur la réponse affective de l'auditeur et la thèse de la ressemblance, qui conçoit l'expressivité comme la perception d'une ressemblance entre la musique et les expressions primaires d'émotion. L'objectif de ce mémoire était de déterminer si la théorie de la ressemblance est une théorie plausible de l'expressivité. Sans avoir l'ambition de convaincre le lecteur que la théorie de la ressemblance est assurément la réponse à la question de l'expressivité, mon souhait était principalement de vérifier qu'aucune objection majeure ne nous empêche de concevoir la théorie de la ressemblance comme une réponse prometteuse. Je devais donc examiner et évaluer les critiques que les détracteurs de la théorie de la ressemblance adressent à cette dernière.

Avant d'en arriver à l'analyse de ces critiques, je me suis intéressée, dans un premier chapitre, à la théorie de l'excitation. Le but de ce chapitre était d'exposer en détail la

théorie de l'excitation dans sa version la plus recherchée ainsi que les critiques qui lui sont adressées et ultimement, de déterminer les critiques et arguments qui sont fatals pour la théorie. Par rapport à l'objectif du mémoire, le fait d'initier le lecteur à cette conception de l'expressivité avait pour fonction de lui permettre de mieux comprendre la théorie de la ressemblance et les avantages qu'elle présente par rapport à sa principale adversaire. Mais surtout, je souhaitais expliquer pourquoi ma recherche porte sur la promesse que constitue la théorie de la ressemblance par rapport à la question de l'expressivité, plutôt que de porter sur la théorie de l'excitation, qui a une place aussi importante dans la littérature sur l'expressivité.

La version la plus robuste de la théorie de l'excitation, celle de Derek Matravers (1998), fait l'objet de plusieurs critiques. Notamment, on dira que la réponse affective ne peut constituer l'expérience expressive puisque la perception de l'expressivité est nécessairement ce qui cause cette réponse, ou encore qu'on ne peut reconnaître les émotions auxquelles sont associées des sensations affectives à partir de ces seules sensations. Ce ne sont toutefois pas ces objections qui sont les plus menaçantes pour la théorie puisque des pistes de réponse sont imaginables. Les deux arguments qui ont une véritable portée sur cette théorie sont l'objection de la division de l'expérience affective et l'objection de l'auditeur impassible.

La première objection consiste à dire que les auditeurs ne rapportent pas une expérience divisée de l'expressivité, c'est-à-dire qu'ils font l'expérience de la tristesse dans la musique, ce qui est différent de l'expérience impliquée par la théorie de l'excitation, qui est de percevoir la musique tout en ayant simultanément différentes sensations affectives. La deuxième objection montre quant à elle que la réponse affective n'est pas nécessaire à l'expressivité puisqu'on constate que bien des auditeurs peuvent identifier les émotions exprimées par la musique sans vivre des changements affectifs.

Vu ces problèmes majeurs, j'ai conclu qu'il fallait se tourner vers une autre piste de solution pour régler le problème de l'expressivité musicale, la théorie de la ressemblance étant la meilleure candidate à cet égard. Dans le deuxième chapitre, j'ai présenté la théorie de la ressemblance telle qu'elle a été élaborée par ses deux principaux représentants. Le premier auteur à avoir fait connaître la thèse de la ressemblance est Peter Kivy, dans son ouvrage désormais classique intitulé *The Corded Shell*, publié en 1980. Au même moment, Stephen Davies développait une théorie très semblable à la théorie de Kivy, mais ce n'est qu'en 1994 qu'elle est élaborée en détail dans un ouvrage complet.

Dans ce chapitre, je présente d'abord la base qui est commune à ces deux théories, c'est-à-dire que je trace les grandes lignes de la thèse de la ressemblance. Toutefois, une différence majeure s'est imposée à moi entre les deux théories au niveau du rôle attribué à la ressemblance par chacune d'elle, et elle m'a paru déterminante quant à l'échec ou le succès de la thèse de la ressemblance. Pour cette raison, j'ai laissé de côté la théorie de Kivy pour me concentrer sur le système plus prometteur développé par Davies.

La théorie de la ressemblance soutient que l'expérience de l'expressivité n'est pas de l'ordre affectif mais est plutôt perceptuelle : la musique apparaît de telle manière que nous percevons des émotions dans la musique. Ce qui permet à l'ensemble de sons qu'est la musique de créer cette expérience perceptuelle, c'est la ressemblance entre certaines propriétés formelles et l'expression primaire de certaines émotions. Lorsqu'on se demande en quoi consiste précisément l'expérience de perception au centre de la théorie, on ne retrouve aucune réponse satisfaisante dans la théorie de Kivy. Au contraire, Davies répond explicitement à la question lorsqu'il décrit clairement cette expérience comme la perception d'une ressemblance entre la musique et les expressions d'émotion.

Parce que la théorie de la ressemblance telle qu'élaborée par Davies constitue une réponse complète à la question de la nature de l'expressivité, parce qu'elle développe des aspects pertinents reliés à la question de l'expressivité, comme la manière dont la théorie rend compte de la valeur de l'expressivité, et finalement, parce qu'elle a été défendue par Davies face à plusieurs critiques, c'est cette théorie que j'ai choisie pour représenter la thèse de la ressemblance et pour confronter les critiques adressées à cette thèse.

Le troisième et dernier chapitre constitue l'accomplissement de l'objectif de ce mémoire grâce à un travail d'analyse des principales critiques qui menacent la théorie de la ressemblance. Dans un premier temps, j'ai examiné deux arguments dénonçant l'insuffisance de la théorie de la ressemblance. L'objection élaborée par Jerrold Levinson insiste sur le caractère imprécis de la relation de ressemblance et soutient que ce caractère fait de la ressemblance un critère insuffisant pour déterminer quelles émotions exprime une pièce. J'ai démontré que la plus récente version de la théorie de Davies, celle qui est présentée dans son texte de 2006, évite cette critique en rendant clair que l'expressivité dépend non pas de la ressemblance entre la musique et les émotions, mais du fait que l'auditeur fait l'expérience d'une telle ressemblance, laquelle est suffisante à l'expressivité. Cependant, Saam Trivedi (2011) pousse l'objection plus loin en refusant d'admettre que l'expérience de la ressemblance suffit à l'expressivité. L'argument étant de toute évidence mal fondé, j'ai soutenu qu'il était raisonnable de ne pas s'en préoccuper.

Dans un deuxième temps, j'ai exposé l'objection selon laquelle la théorie de la ressemblance ne peut rendre compte de toutes les émotions exprimables par la musique puisqu'elle est limitée aux émotions ayant une expression primaire. J'ai soutenu qu'il faudrait mener des études empiriques pour vérifier que la musique exprime véritablement des émotions n'ayant pas d'expression primaire. Comme les

données empiriques dont nous disposons aujourd'hui montrent que le consensus entre les auditeurs concernant les émotions exprimées par la musique, est observé pour les émotions qui ont effectivement une expression primaire, mais n'est pas observé pour plusieurs émotions n'ayant pas d'expression primaire, dont le dégoût, dévotion, haine, jalousie et pitié (Gabrielsson, 2001). Ces données montrent qu'il est probable que la classe des émotions exprimables ne contienne pas les émotions n'ayant pas d'expression primaire, ce qui enlève beaucoup de force à l'objection.

La dernière partie du troisième chapitre contient une évaluation de la critique articulée par Jenefer Robinson (2005, 2008) à l'attention de la théorie de la contagion affective attentionnelle de Davies laquelle est invoquée par Davies pour démontrer que la théorie de la ressemblance est compatible avec le pouvoir qu'a l'expressivité de la musique d'émouvoir les auditeurs. La principale objection de Robinson est la suivante : une simple ressemblance à l'expression corporelle d'une émotion ne suffit pas à émouvoir quiconque. À cette objection, Davies répond que la ressemblance peut émouvoir lorsqu'elle est perçue comme étant le fruit de l'intention de l'artiste. Ainsi, alors que les propriétés expressives non artistiques n'émeuvent pas les observateurs, les propriétés expressives de la musique contribuent à émouvoir l'auditeur. Cette réponse rend également compte du fait qu'on s'intéresse davantage à l'expressivité artistique qu'à l'expressivité des paysages ou des visages canins.

Mon objectif était d'évaluer la situation de la théorie de la ressemblance en regard des objections visant à la discréditer. Alors que certains auteurs, convaincus de la force de ces objections, nous invitent à délaisser la théorie, je suis arrivée, au terme de mon évaluation, à la conclusion opposée. J'admets qu'un doute plane encore quant à certaines questions soulevées dans le dernier chapitre, mais aucune objection examinée dans ce mémoire n'est pour le moment assez convaincante pour dérober à la théorie son titre de réponse prometteuse à la question de l'expressivité.

Pour solidifier la théorie de la ressemblance devant ces objections et nous débarrasser définitivement des dernières traces d'incertitude qui imprègnent les réponses qui leur sont adressées, il faudrait mener davantage d'études empiriques. L'objection selon laquelle la théorie de la ressemblance ne peut rendre compte du fait que les émotions n'ayant pas d'expression primaire peuvent être exprimées par la musique serait préférablement contrée par des résultats empiriques prouvant que ces émotions ne sont jamais exprimées par la musique plutôt que des résultats empiriques montrant qu'il est probable que ce soit le cas. En effet, les données empiriques dont nous disposons actuellement (Gabrielsson, 2001), ne nous amènent qu'à des croyances probables, mais pas de certitudes. C'est parce que ces données ne comprennent pas la liste exhaustive des émotions n'ayant pas d'expression primaire qui sont parfois attribuées à la musique. Par exemple, l'espoir ne fait pas partie des émotions qui ont été testées dans les études empiriques. Jusqu'à ce que des études empiriques suffisant à faire le point sur la question des émotions exprimables soient menées, nous devons nous contenter de dire qu'il est très probable que des émotions comme l'espoir ne peuvent pas être exprimées par la musique.

De la même manière, selon l'analyse de Miu et Vuoskoski (2015), les études empiriques ont démontré la présence d'empathie et/ou de contagion chez les auditeurs qui ressentent des états qui font écho aux émotions exprimées par la musique. Les deux mécanismes sont compatibles avec la valeur que tirent les propriétés expressives telles que définies par la théorie de la ressemblance, de leur contribution à émouvoir l'auditeur. On peut donc dire que les données empiriques supportent la théorie de la ressemblance sur la question de la valeur de l'expressivité. Toutefois, il faudrait être en mesure de préciser ces mécanismes pour rendre l'argumentaire davantage rigoureux.

Pour expliquer comment des propriétés expressives telles qu'il les définit, peuvent émouvoir des auditeurs par empathie ou par contagion, il faut que Davies ajoute à l'expérience des émotions véhiculées par la musique, l'attribution de ces émotions à un agent : l'auditeur entend les émotions comme l'expression sophistiquée de quelqu'un, comme le compositeur par exemple. On se souvient que cette expérience imaginative est ce qui constitue l'expressivité dans les théories de l'imagination de Levinson et Trivedi. Il semble qu'une théorie qui définit l'expressivité musicale comme la propriété qu'a la musique d'être entendue comme une véritable expression, comme le fait la théorie de l'imagination, pourrait facilement justifier la valeur qu'a l'expressivité grâce à son pouvoir d'émouvoir les auditeurs.

Aussi, la théorie de l'imagination a l'avantage de pouvoir rendre compte très facilement du fait que la musique peut exprimer des émotions n'ayant pas d'expression primaire. En effet, si l'on imagine que la musique est l'expression des émotions d'une personne, que ce soit l'auteur ou un personnage imaginé, on peut attribuer différents états mentaux à ce personnage : des désirs, des buts, des souvenirs (Robinson, 2008, p. 404). Il devient alors possible d'entendre la musique comme exprimant ces différents états intérieurs et les émotions qui sont caractérisées par ces derniers. Un défenseur d'une théorie de l'imagination n'a donc pas à prouver aux auteurs de l'objection des émotions exprimables que la musique n'exprime que des émotions ayant des expressions primaires.

Mon objectif n'était pas démontrer que la théorie de la ressemblance est la bonne réponse à la question de l'expressivité. Voyant que plusieurs défenseurs de la théorie de l'imagination étaient convaincus que les problèmes attribués à la théorie de la ressemblance rendaient la théorie de l'imagination impérative, je souhaitais entre autres vérifier les fondements de cette conviction. Je peux maintenant dire que tout n'est pas joué pour la théorie de la ressemblance, mais cela ne veut pas dire que la

théorie de l'imagination n'est pas une meilleure hypothèse. Et si la théorie de l'imagination était sans défauts et comportait quelques avantages par rapport à la théorie de la ressemblance?

Je pense qu'il aurait été trop ambitieux de viser à me positionner sur la théorie de l'imagination dans ce mémoire, mais si je pouvais poursuivre ma recherche, j'aimerais recommencer mon travail d'analyse en prenant pour objet cette fois, la théorie de l'imagination. Une fois ce travail accompli, je pourrais enfin me positionner définitivement sur la question de la nature de l'expressivité.

BIBLIOGRAPHIE

- Bouwsma, O. K. (1965). *Philosophical essays*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Budd, M. (1989). Music and the communication of emotion. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(2), 129-138.
- Budd, M. (2003). Musical movement and aesthetic metaphors. *British Journal of Aesthetics*, 43(3), 209-223.
- Budd, M. (2011). Music's arousal of emotions. Dans T. Gracyk. et A. Kania (dir.), *The routledge companion to philosophy and music* (p. 233–242). London : Routledge Taylor.
- Callen, D. (1982). The sentiment in musical sensibility. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40(4), 381-393.
- Carroll, N. (2003). Art and mood : preliminary notes and conjectures. *The Monist*, 86(4), 521-555.
- Carroll, N. et Moore, M. (2007). Not reconciled : comments for Peter Kivy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(3), 318-322.
- Collingwood, R. G. (1958). *The principles of art*. New York : Oxford University Press.(Oeuvre originale publiée en ©1938).
- Darsel, S. (2010). *De la musique aux émotions : une exploration philosophique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Davies, S. (1980). The expression of emotion in music. *Mind*, 89(353), 67-86.

- Davies, S. (1994). *Musical meaning and expression*. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press.
- Davies, S. (1999). Response to Robert Stecker. *The British Journal of Aesthetics*, 39(3), 282-287.
- Davies, S. (2006). Artistic expression and the hard case of pure music. Dans M. Kieran (dir.), *Contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art* (p. 179-191). Malden, MA. : Blackwell Publication.
- Davies, S. (2011). Infectious music : music-listener emotional contagion. Dans A. Coplan et P. Goldie (dir.), *Empathy: philosophical and psychological perspectives* (p. 134-148). Oxford : Oxford University Press. Prépublication. Récupéré de https://www.academia.edu/14635409/Infectious_music_music-listener_emotional_contagion
- Davies, S. (2013). Music-to-listener emotional contagion. Dans T. Cochrane, B. Fantini et K. R. Scherer (dir.), *The emotional Power of Music* (p. 169-176). Oxford : Oxford University Press. Prépublication. Récupéré de https://www.researchgate.net/publication/280889117_Music-to-Listener_Emotional_Contagion
- Decety, J. et Meyer, M. (2008). From emotion resonance to empathic understanding : a social developmental neuroscience account. *Development and Psychopathology*, 20(4), 1053-1080. doi: 10.1017/S0954579408000503
- Deonna, J. A. et Teroni, F. (2012). *The emotions : a philosophical introduction*. London, New York : Routledge.
- Egermann, H., et McAdams, S. (2013). Empathy and emotional contagion as a link between recognized and felt emotions in music listening. *Music Perception : An Interdisciplinary Journal*, 31(2), 139-156.
- Gabrielsson, A. (2001). Emotion perceived and emotion felt : same or different? *Musicae Scientiae*, Special issue 2001-2002, 123-147. doi: 10.1177/10298649020050S105

- Gabrielsson, A. et Juslin, P.N. (2003). Emotional expression in music. Dans R. J. Davidson, H. H. Goldsmith et K. R. Scherer (dir.), *Handbook of affective sciences*. New York : Oxford University press.
- Gabrielsson, A., et Lindström, E. (2001). The influence of musical structure on emotional expression. Dans P. N. Juslin et J. A. Sloboda (dir.), *Music and emotion. Theory and research* (p. 223-248). Oxford : Oxford University Press.
- Goodman, N. (1968). *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis : Bobbs-Merrill.
- Gracyk, T., et Kania, A. (dir.). (2011). *The routledge companion to philosophy and music*. New York : Routledge.
- Hanslick, E. (1986). *Du beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale* (J. J. Nattiez, trad.). Paris : CBourgeois. 1854.
- Hatfield, E., Cacioppo, J. T. et Rapson, R. L. (1994). *Emotional contagion*. New York : Cambridge University Press.
- Hospers, J. (1954/55). The concept of artistic expression. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55(1), 313-344.
- Jackendoff, R. et Lerdahl, F. (2006). The capacity for music : what is it, and what's special about it? *Cognition*, 100(1), 33-72. doi: 10.1016/j.cognition.2005.11.005
- Kania, A. (2014). The philosophy of music. Dans E. N. Zalta (dir.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 edition). Récupéré de <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music>
- Kingsbury, J. (2002). Matravers on Musical Expressiveness. *The British Journal of Aesthetics*, 42(1), 13-19. doi: 10.1093/bjaesthetics/42.1.13
- Kivy, P. (1989). *Sound sentiment : an essay on the musical emotions, including the complete text of the corded shell*. Philadelphia : Temple University Press.

- Kivy, P. (1990). *Music alone : philosophical reflections on the purely musical experience*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a philosophy of music*. Oxford, Angleterre : Clarendon Press.
- Kivy, P. (2006). Mood and music: some reflections for Noël Carroll. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(2), 271-281.
- Kivy, P. (2007a). Moodology: a response to Laura Sizer. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(3), 312-318.
- Kivy, P. (2007b). Moodophilia : a response to Noel Carroll and Margaret Moore. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(3), 323-329.
- Laszlo, E. (1967). The aesthetics of live musical performance. *The British Journal of Aesthetics*, 7, 131-134.
- Levinson, J. (1990). Hope in the hebrides. Dans *Music, art, and metaphysics : essays in philosophical aesthetics* (p. 336-375). Ithaca, NY : Cornell University Press.
- Levinson, J. (1996). *The pleasures of aesthetics : philosophical essays*. Ithaca, NY : Cornell University Press.
- Levinson, J. (2006). Musical expressiveness as hearability-as-expression. Dans M. Kieran (dir.), *Contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art* (p. 192-206). Malden, MA. : Blackwell Publication.
- Lippman, E. A. (1953). Symbolism in music. *The Musical Quaterly*, 39(4), 554-575.
- Kieran, M. (dir.). (2006). *Contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art*. Malden, MA : Blackwell Publication.
- Mackinnon, J. E. (1996). Artistic expression and the claims of arousal theory. *The British Journal of Aesthetics*, 36(3), 278-289. doi: 10.1093/biaesthetics/36.3.278

- Madell, G. (2003). *Philosophy, music and emotion*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Matravers, D. (1998). *Art and emotion*. Oxford : Clarendon Press.
- Matravers, D. (2000). Art, expression and emotion. Dans B. Gaut et D. Lopes (dir.), *The routledge companion to aesthetics* (p. 353-362). London : Taylor & Francis.
- Matravers, D. (2003). The experience of emotion in music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61(4), 353-63. Récupéré de [https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/stable/1559070?seq=1#metadata_info_t ab_contents](https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/stable/1559070?seq=1#metadata_info_tab_contents)
- Matravers, D. (2007). Musical expressiveness. *Philosophy Compass*, 2(3), 373-379. doi: 10.1111/j.1747-9991.2007.00078
- Matravers, D. (2011). Arousal Theories. Dans T. Gracyk et A. Kania (dir.), *The routledge companion to philosophy and music* (p. 212-222). New York : Routledge.
- Mew, P. (1985). The musical arousal of emotions. *The British Journal of Aesthetics*, 25, 357-361.
- Miu, A., et Vuoskoski, J. (2015). The social side of music listening : empathy and contagion in music-induced emotions. Dans E. King et C. Waddington (dir.), *Music and empathy* (p. 124-138). New York : Routledge. 2017. Prépublication. Récupéré de <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/54194>
- Moravcsik, J. (1982). Understanding and the emotions. *Dialectica*, 36(2-3), 207-224.
- Nolt, J. (1981). Expression and emotion. *The British Journal of Aesthetics*, 21(2), 139-150.
- Nussbaum, C. O. (2007). *The musical representation : meaning, ontology, and emotion*. Cambridge, MA : The MIT Press.

- Robinson, J. (1994). The expression and arousal of emotion in music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(1), 1-22.
- Robinson, J. (2005). *Deeper than reason : emotion and its role in literature, music, and art*. Oxford : Clarendon Press.
- Robinson, J. (2007). Expression and expressiveness in art. *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 4(2), 19-41. Récupéré de <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.483.157&rep=rep1&type=pdf>
- Robinson, J. (2008). Music and emotions. *Journal of Literary Theory*, 1(2). 395-419. doi: 10.1515/JLT.2007.024
- Robinson, J. (2010). Emotional responses to music: What are they? How do they work? And are they relevant to aesthetic appreciation? Dans P. Goldie (dir.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion* (p. 651-680). Oxford : Oxford University Press.
- Robinson, J. et Hatten, R. S. (2012). Emotions in music. *Music Theory Spectrum*, 34(2), 71-106.
- Scruton, R. (1997). *The aesthetics of music*. Oxford : Clarendon Press.
- Sizer, L. (2000). Towards a computational theory of mood. *British Journal for the Philosophy of Science*, 51(4), 743-770.
- Sizer, L. (2006). What feelings can't do. *Mind & Language*, 21(1), 108-135. Récupéré de <https://onlinelibrary-wiley-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2443/doi/abs/10.1111/j.1468-0017.2006.00308.x>
- Sizer, L.(2007). Moods in the music and the man: a response to Kivy and Carroll. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(3), 307-312.

Speck, S. (1988). "Arousal theory" reconsidered. *The British Journal of Aesthetics*, 28(1), 40-7.

Stecker, R. (1983). Nolt on expression and emotion. *The British Journal of Aesthetics*, 23(3), 234-239.

Stecker, R. (1999). Davies on the Musical Expression of Emotion. *The British Journal of Aesthetics*, 39(3), 273-281.

Tormey, A. (1971). *The concept of expression : a study in philosophical psychology and aesthetics*. Princeton, NJ : Princeton University Press.

Trivedi, S. (2011). Resemblance theories. Dans T. Gracyk et A. Kania (dir.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (p. 223-232). New York : Routledge.