

De la recherche du sensible en musique

Jean Debaecker

► **To cite this version:**

Jean Debaecker. De la recherche du sensible en musique. SpécificITES, 2013, pp.3-22.
<sic_00861996>

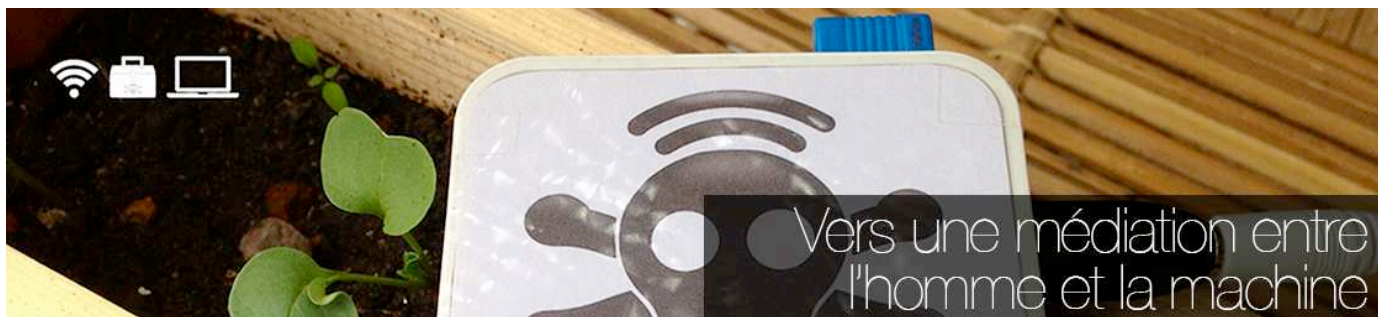
HAL Id: sic_00861996

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00861996

Submitted on 15 Sep 2013

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

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



De la recherche du sensible en musique

Jean Debaecker

Docteur en Sciences de l'information et de la communication

Laboratoire GERiCO, Université de Lille Charles-de-Gaulle, Lille III

jean.debaecker@univ-lille3.fr

<http://debaeckerjean.wordpress.com>

Métadonnées

Document du	dimanche 15 septembre 2013
Référence	DEBAECKERJEAN-20130727-article-Recherche-du-sensible-1-0.doc
Statut du document	Draft
Finalité du document	Publication dans le n°7 de la revue SpécifiCITés : <i>De la recherche qualitative à la recherche sensible.</i>
Mots-clefs	élicitation, émotion, indexation, musique, qualia



SOMMAIRE

Introduction	3
Démonstration n°1 : de la mesure physiologique de l'émotion	3
Démonstration n°2 : de la mesure quantitative de l'émotion	6
Démonstration n°3 : de la mesure qualitative de l'émotion	8
Démonstration n°4 : de la propriété disjonctive de l'émotion.....	11
Démonstration n°5 : du caractère des qualia de l'émotion.....	13
Conclusion.....	19
Bibliographie	20



LA RECHERCHE DU SENSIBLE EN MUSIQUE

Introduction

Les émotions, sensibles par définition, sont-elles objectivables et si oui comment et à partir de quelles théories ? Notre point d'entrée est le suivant : est-il possible d'avoir une connaissance *a priori* de l'émotion en vue de son élicitation¹ ? Est-il possible de connaître l'émotion que l'on ressentira à l'écoute d'une chanson, avant de l'écouter ? Suite à l'écoute, son élicitation est-elle possible ? Si détecter les changements de perception (Grivel, 2011) et en faire une mesure constituent une étape clef et majeure dans les systèmes et dispositifs, actuels et à venir (Doueihy, 2008) ; alors il n'en demeure pas moins qu'objectiver l'émotion représente un obstacle épistémologique multimodal. Nous proposons ici une réflexion sur les enjeux épistémologiques intrinsèques et liés à l'indexation même de l'émotion. Afin de saisir la complexité d'une recherche qualitative du sensible en musique (Bergson, 1889 ; Kant, 1790), nous avons adopté une méthodologie exploratoire interdisciplinaire. À travers une démarche psychologique, physiologique et philosophique, nous proposons un cadre conceptuel de cinq démonstrations faisant état de l'art en matière de mesure de l'émotion.

Démonstration n°1 : de la mesure physiologique de l'émotion

Définir un ensemble de moyens dits objectifs permettant de mesurer et décrire les manifestations de l'émotion revient à l'opérationnaliser ; ce à quoi les psychologues ont contribué via des enregistrements physiologiques² (Piwnica, 2009). Des capteurs fixés sur le sujet permettent de recueillir des données, celles-ci sont amplifiées et transmises afin de statuer des variations simultanées d'indices corporels répétitifs définissant ainsi des patterns. Leur détection sous-entend potentiellement de pouvoir reproduire le mécanisme déclencheur des émotions. La mesure s'effectue sur la perturbation du sujet lors du

¹ Nous entendons le terme « élicitation » sous l'acceptation suivante : formaliser à des fins de sauvegarde et de partage.

² Piloérection, frissons, moiteur, etc.



passage d'un état calme à un état émotif. Ce type de mesures a été mené par Zlotowicz, posant quatre questions à des enfants de 6 à 13 ans (Zlotowicz, 1972, p. 201) :

1. Est-ce que tu es bien installé ?
2. Est-ce que tu as peur de tous ces fils ?
3. Est-ce que tu aimes la lecture ?
4. Est-ce que tu as peur de ne pas savoir répondre ?

Ce type de dispositif a contribué à l'élaboration du détecteur de mensonges.¹ Maurice Meuchlin et la communauté scientifique remettent en question le cadrage scientifique, alors incertain, ainsi que le dispositif inférant lui-même un biais dans le mécanisme déclencheur des émotions des enfants et par là-même jusque dans le recueillement des données (Meuchlin, 1998). L'auteur précise que l'extrême variabilité des résultats des dispositifs expérimentaux dans le domaine incite la communauté scientifique de psychologie à douter de l'existence certaine « d'un patron de réponse caractérisant une émotion déterminée » (Ibid., p. 505). Par exemple, ce que nous nommons communément « peur » ou « colère » n'est pas assuré de couvrir une unité, un pattern spécifique correspondant à une situation distincte. L'individu présente un patron de réponses physiologiques relativement similaire alors qu'il est soumis à différentes situations émouvantes. Rappelons à cet égard les travaux de Schnore (Schnore, 1995) pour qui la mesure des données porte sur éléments ci-dessous :

ÉLÉMENT DE MESURE	CODE
Rythme cardiaque	RC
Pression sanguine	PS
Conductance de la peau à la paume de la main	CP
Rythme respiratoire	RR
Température de l'eau	TP
Électromyogramme pris sur l'avant bras droit	BD
Électromyogramme pris sur l'avant bras gauche	BG

¹ Notons que les détecteurs de mensonges ne sont toujours pas considérés comme fiables scientifiquement par la législation européenne, selon l'arrêt du Tribunal de la fonction publique (troisième chambre) du 04 février 2012.



Électromyogramme pris sur le coude	CO
Force de compréhension	FP

Les résultats (voir Figure 1 Mesures physiologiques de l'expérience de Schnore) pour deux sujets représentatifs extraits d'un groupe de quarante trois sujets font ressortir des profils de réponses très voisins dans chacune des situations émouvantes et pour chacun des sujets. Au sein d'une situation émouvante, la perception des modifications organiques est un élément capital et moteur dans la génération d'émotions. Un individu peut difficilement modifier à volonté son rythme cardiaque sans en posséder les moyens de percevoir les indices organiques attestant de modifications.

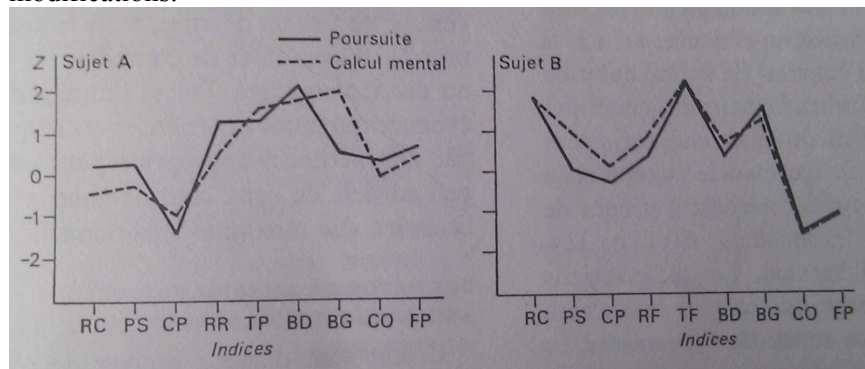


Figure 1 Mesures physiologiques de l'expérience de Schnore

Le primat de la perception entraîne une altération provoquant une différence entre ce que le sujet ressent et ce qu'il dit ressentir. L'expérience décrite par Valins (Reisman et al., 1997) le démontre bien. On prétend faire entendre le rythme cardiaque à des jeunes gens à qui sont présentés des nus féminins. Le sujet perçoit en fait une bande sonore de rythmes cardiaques pré-enregistrés, dont les pulsations s'accroissent au moment où certains nus sont présentés. Plus tard, les sujets interrogés assurent avoir perçu les nus en question plus troublants que la moyenne, alors que l'enregistrement de leur propre rythme cardiaque démontre le contraire, ainsi qu'un groupe témoin. La description des différents niveaux émotifs des organismes appelle à un jalonnement des dimensions intensives de l'émotion. Les jalons peuvent relever de l'observation :



constater les conduites émotives d'un corps, comme une joie intense se manifestant sur le visage ou par la parole.

Cette analyse démontre l'impossibilité formelle de différencier les émotions par mesures physiologiques du sujet ; elle constitue notre première démonstration.

Démonstration n°2 : de la mesure quantitative de l'émotion

De l'intensité et de la quantité

Une œuvre de Schubert procure un plaisir plus intense qu'un *jingle* publicitaire. Comment passer d'une intensité à une autre ? Il est par exemple incontestable qu'un nombre en surpasse un autre, cette disposition croissante est justifiée dans la série naturelle des nombres : 13 est plus grand que 10, lui-même plus grand que 7, etc. Dans quelles mesures est-il possible d'appliquer une telle série avec des intensités ? Soit (voir Figure 2 - ΔS comme échelle quantitative ou qualitative) :

1. s : une sensation ;
2. s' : une autre sensation ;
3. ΔS : l'écart entre s et s' .

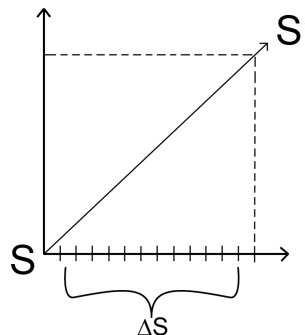


Figure 2 - ΔS comme échelle quantitative ou qualitative

Si de concours avec Kant et Fechner (Fechner, 2001) nous admettons que s' soit plus fort que s et qu'il demeure une inégalité entre ces sensations ; alors il nous semble naturel d'établir un rapport quantitatif (ΔS) entre s et s' , autrement dit de chercher de combien s est surpassé par s' (du type



$\Sigma=S_1 + \dots + S_n$). ΔS représente une série d'intervalles juxtaposés dans l'espace. Cette traduction spatiale implique différence mathématique et variation quantitative. Dans le cadre d'une intensité de chaleur, ΔS s'exprime en degré. 25°C (s') est une intensité de chaleur plus grande que 13°C (s). Cette intensité de chaleur est solidairement liée à une activité corporelle, renforçant ainsi l'idée d'un intervalle quantifiable. Les états physiques sont des états solidaires de leur cause extérieure. Ces quantités d'intensité sont extensives et mesurables, ces efforts sont des tensions du corps et sont des sensations représentatives. La question ici est de savoir s'il nous est possible d'atteindre une intensité de joie supérieure, à la condition d'être d'abord passé par des intensités inférieures intermédiaires de la même sensation de joie.

De l'intensité et de la qualité

Selon Bergson l'erreur de Fechner réside dans la définition et représentation de ΔS . Là où ce dernier y voit la représentation d'une quantité, le premier y décèle la représentation d'une qualité. Dans le cas des intensités de chaleur, certes rien n'empêche de mesurer la sensation de chaleur par le degré de température, mais selon Bergson il s'agit là de convention. Une chaleur plus intense est réellement une chaleur autre. Nous la pensons plus intense car nous avons déjà éprouvé ce même changement quand nous nous rapprochons d'une source de chaleur. L'auteur ajoute que les profondeurs de la conscience sont incompatibles avec la juxtaposition des faits psychologiques : « la juxtaposition est le mode de présentation des choses dans l'espace. Elle s'oppose à la pénétration, qui renvoie au contraire à la manière d'être propre à la vie psychologique considérée de manière temporelle » (Bergson, 1889, p. 4) Bergson signifie ici qu'un objet de notre âme, telle que la joie, modifie nos perceptions et souvenirs en ce sens qu'il les pénètre. Les différents plis de l'âme ne se juxtaposent pas, car ils ne sont ni addition ni multiplicité. Les sensations de la conscience ne passent pas via des grandeurs successives, mais différent de nature, elles se pénètrent les uns les autres. Une sensation de joie ne précède pas une sensation de joie immense, mais elle s'efface au profit de cette dernière qui la pénètre pour nous envahir.



De la multiplicité : temps et espace

Bergson distingue une première forme de multiplicité quantifiable. Celle-ci est adaptée à la série naturelle des nombres : une liste de huit disques est bien la somme de huit 33 tours distincts par exemple. La seconde forme de multiplicité propre aux faits de consciences est dite confuse et indistincte. Une émotion mélancolique s'intensifiant ne constitue ni une addition (par des étapes successives et intermédiaires), ni une juxtaposition mais une multiplication d'étapes se pénétrant et se différenciant jusqu'à effacement de l'émotion précédente au profit de la suivante. Henri Bergson affirme que seule la première multiplicité est compatible avec l'idée de grandeur. Le travail opérationnel de la conscience est qualitativement discriminatoire, les qualités ne sont pas comptées dans l'espace, mais différenciées dans le temps. D'un autre côté une multiplicité de termes qui s'extériorisent les uns par rapport aux autres se développe dans l'espace. Il est aisé de visualiser huit disques vinyles sur une table, ils sont bien différenciés et constituent une multiplicité dans l'espace. Alors que la multiplicité qualitative de la mélancolie se déploie bien dans le temps et non dans l'espace. Autrement dit, elle progresse dans l'âme par la répétition altérante et par la différence. Sous le terme commun et confus de multiplicité, nous retiendrons pour nos travaux deux acceptations diamétralement opposées. Là où l'une se déploie dans le temps de moments hétérogènes qualitatifs se pénétrant les uns les autres ; l'autre se déroule numériquement délivrant ainsi des objets distincts dans l'espace.

L'espace et le temps sont deux notions majeures dans la compréhension d'une impossible mesure quantitative de l'émotion, en vue de son indexation. Cette impossible mesure constitue notre seconde démonstration.

Démonstration n°3 : de la mesure qualitative de l'émotion

Les mondes possibles

L'expérience émotionnelle est très personnelle. Elle peut varier d'un objet sonore o à l'autre, d'un individu s à l'autre, d'un instant à l'autre : elle est dépendante du « monde possible » w dans lequel elle s'inscrit. Le



tableau ci-dessous pose les éléments qui composeront notre exploration cognitive.

Symbole	Signification	Exemple
o	Objet sonore	Fantaisie en Fa mineur ¹
s	Sujet	Paul
P	Propriété esthétique	Triste
w	Monde possible	Monde actuel

La notion de « monde possible » chez (Leibniz, 1714) renvoie à l'idée de situation contrafactuelle, autrement dit toute situation contrafactuelle modifiant les relations et états de nécessité, contingence et possibilité des objets ou individus. Une telle situation présente un événement tel qu'il aurait pu se présenter sous certaines conditions dans un autre monde possible. En guise d'illustration, citons cet exemple célèbre : la proposition « Jules César franchit le Rubicon le 11 janvier de l'an 49 avant J.C. » est vraie dans le monde actuel w . Dans un autre monde possible w_1 , la proposition « Jules César ne franchit pas le Rubicon le 11 janvier de l'an 49 avant J.C. » se vérifierait également. Pour nos travaux, il existe un monde possible w_1 dans lequel l'individu s ressent de la mélancolie en écoutant le morceau o . Dans w_2 , le même individu s peut ressentir de la joie.

Compossible et impossible

Est possible ce qui est possible à travers l'ensemble des mondes possibles, c'est-à-dire ne rencontrant aucune situation contrafactuelle. Est compossible ce qui est possible au sein d'un seul monde. Est impossible ce qui est possible dans l'ensemble des mondes possible à l'exception du monde actuel. Pour illustrer nos propos (voir Figure 3 Impossible et possible), considérons w dans lequel un disque vinyle est vert. Dans w , il est tout à fait impossible que cet objet soit rouge, puisqu'il est vert. Cependant, il est possible qu'il soit rouge dans un autre monde w_1 . Autrement dit, nous pouvons imaginer une situation contrafactuelle dans laquelle notre objet disque vert soit rouge. Dans le

¹ *Fantaisie en fa mineur piano à 4 mains D. 940* de Schubert

cadre de l'émotion (voir Figure 4 Moment-faveur : compossible et possible), les objets sonores et émotionnels entretiennent des relations complexes de compossibilité.

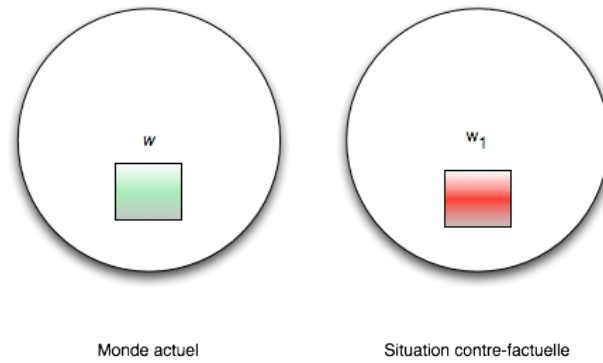


Figure 3 Impossible et possible

En effet il n'est pas impossible de ressentir à la fois de la joie et de la tristesse en écoutant la *Fantaisie en fa mineur piano à 4 mains D. 940* de Schubert. Les deux propositions « *o est P* » et « *o est P₁* » sont compossibles et possibles. Le « moment-faveur »¹ est le résultat complexe d'un progrès confus et indistinct² de l'émotion, lui-même aboutissement d'une multiplicité pénétrations immédiates.

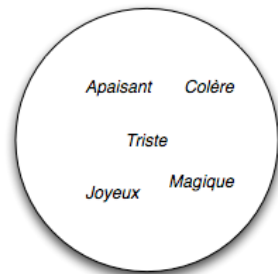


Figure 4 Moment-faveur : compossible et possible

¹ La notion de « moment-faveur » revient à François Nicolas. C'est ce moment singulier qui produit une altération de l'écoute ; il singularise l'instant de l'écoute qui est à l'œuvre dans l'affectation corporelle.

² Au sens bergsonnien.



La compossibilité des émotions rend l'indexation des émotions inaccessible en vue de leur élicitation. Paul se sent triste à l'écoute de la *Fantaisie en Fa mineur* de Schubert; tout en se sentant joyeux. Ceci constitue notre troisième démonstration.

Démonstration n°4 : de la propriété disjonctive de l'émotion

Le jugement de goût vise l'universalité, c'est le « jugement ratiocinant » (Kant, 1790, p. 326). Autrement dit, c'est l'expérience toute singulière et subjective du goût que nous vivons qui doit endosser un caractère suffisamment universel pour être partagé. L'écoute d'une œuvre musicale nous fait ressentir une certaine émotion et l'individu suppose ainsi, et ce aussi singulier qu'il puisse être et aussi singulière que puisse être son émotion, que cette dernière est fondée sur quelque chose d'universel, qu'il peut supposer être en tout autre être humain. Il subsume cette universalité subjective. (Buber, 1935) nous invite à penser le sujet relié aux autres sujets à l'intérieur de ses rapports à l'objet. En prenant en considération la pensée d'autrui dans son propre jugement, c'est « intégrer une autre sphère d'appartenance » (Husserl, 1929, p. 43) ; c'est-à-dire intégrer la perception d'un monde qui n'est pas le notre, mais celui d'autrui. Un monde que nous ne percevons pas directement, mais dont nous connaissons indirectement l'existence. Ainsi l'intersubjectivité se rapporte à l'intégration au sein de son jugement personnel, du jugement d'autrui et espérer parvenir à un accord. Kant définit le goût comme étant la « faculté de juger le beau » (Kant, 1790, p. 300). Autrement dit le beau n'est pas une propriété propre à l'objet même, car il ne possède aucune autre existence que celle accordée par la faculté de juger. Juger la beauté émotionnelle d'un objet n'est pas une activité de l'entendement, en vue d'en établir une connaissance ; mais est une production de l'imagination du sujet et du complexe émotionnel associé.

La construction (dans l'esprit ou en réalité) d'un disque vinyle requiert de posséder un concept de ce disque vinyle, et par conséquent de savoir ce qu'est un disque vinyle. Or la faculté de juger ne constitue pas un jugement de connaissance. Quand s dit que o est P ; s ne tire pas de o une connaissance absolue (P) car selon Kant le jugement de goût est élevé au niveau transcendantal : P n'a aucune prétention objective bien qu'il soit



communément considéré comme un type d'universalité subjective ou esthétique. Le philosophe exclut fermement d'élever le jugement esthétique au rang *d'a priori*¹ dès lors qu'il est ancré dans l'expérience empirique propre à chaque individu : « L'expérience ne donne jamais à ses jugements une véritable et stricte universalité mais seulement une universalité supposée et relative (par induction), qui n'a pas d'autre sens que celui-ci : nos observations, pour nombreuses qu'elles aient été jusqu'ici, n'ont jamais trouvé d'exception à telle ou telle règle. » (Kant, 1781, p. 124). Deux sujets peuvent effectivement faire l'expérience transcendantale d'une œuvre musicale et partager un « moment-faveur » relativement proche; pour autant il ne leur ait pas possible de communiquer exactement leur ressenti *P* respectif, car seule la connaissance a le statut universel nécessaire pour être représentée et communiquée. Notre rapport à la musique relève de propriétés relationnelles et non intrinsèques. Pascal Engel propose deux types de propriétés relationnelles (Engel, 2000) :

1. La propriété procédurale :
 - a. je suis docteur à condition d'avoir satisfait aux exigences d'un jury accrédité par l'autorité compétente pour accorder ce grade.
2. La propriété fonctionnelle :
 - a. tout ce qui coupe suffisamment est un couteau.

Le philosophe affirme qu'une œuvre d'art relève de la propriété procédurale. Il prend l'exemple du « musée [qui] reconnaît une peinture comme œuvre d'art » (Ibid, p. 114). Nous pensons que la propriété fonctionnelle est le propre des œuvres musicales notamment dans la mesure où l'art sans identité d'art² ne serait alors pas reconnu. Une œuvre musicale ancre le sujet au sein d'une expérience empirique renforçant les capacités d'action, permettant d'atteindre et maintenir des états émotionnels, l'ensemble co-construisant ainsi l'identité de la relation qui

¹ Nous entendons le terme *a priori* comme signifiant ce qui peut être connu indépendamment de toute connaissance empirique (Kripke, 1981).

² « L'art qui intervient dans la réalité en tant que telle et pas seulement dans le petit monde de l'art » (Moineau, 2007, p. 101).



se joue entre l'œuvre et le sujet. L'œuvre musicale est effective lorsqu'elle n'est pas institutionnalisée ; et son effectivité n'est possible que si elle n'est pas institutionnalisée : *quid* de l'œuvre 4'33 de John Cage ? « Nos émotions émergent de l'interaction entre notre expérience du monde extérieur, les fantasmes inconscients que nous construisons à partir du contenu de notre monde intérieur, et nos tentatives conscientes, plus rationnelles, de donner du sens à ce que nous faisons et à notre manière d'être dans le monde » (Hesmondhalgh, 2007, p. 211). L'œuvre musicale et l'émotion sont respectivement irréductibles à chacune de leurs présentations sensibles. À cet égard et à la lumière du travail réalisé sur l'intersubjectivité du sujet nous proposons de compléter l'approche d'Engel par l'ajout d'une nouvelle propriété :

1. La propriété disjonctive,
 - a. l'objet sonore s'actualise au sein de :
 - i. pôles émotionnels identitaires infinis ;
 - ii. l'intersubjectivité du sujet.

La vie intérieure propre aux propriétés disjonctives ne se formalise pas au travers d'un langage. La propriété disjonctive rend l'indexation des émotions inaccessible en vue de son élicitation et de l'enrichissement des métadonnées. Ceci constitue notre quatrième démonstration.

Démonstration n°5 : du caractère des qualia de l'émotion

Le concept de qualia (singulier : quale) a été introduit par Lewis en 1929 et fut défini ainsi : « caractère qualitatif reconnaissable de ce qui nous est donné » (Lewis, 1956, p. 35). Nous proposons d'aborder cette notion avec Marcel et Bisiach (Bisiach et al., 1993) : « Qualia is an unfamiliar term for something that could not be more familiar to each of us : The ways things seem to us. » Les qualia sont ce qui fait qu'une propriété répondant au même mot dans le langage semble différente d'une personne à l'autre. La mélancolie n'est pas la même pour tous, ainsi que la couleur verte. La mélancolie (par exemple) n'est pas une propriété intrinsèque de l'objet, c'est une propriété relationnelle et phénoménale (Shoemaker, 1990). Cette propriété est celle qu'un objet a en provoquant une expérience ayant un caractère qualitatif particulier. Des expériences perceptives musicales identiques ne requièrent pas des propriétés



physiologiques identiques. La similarité perceptive de l'expérience n'implique pas la similarité cognitive, mais au contraire appelle à une discrimination qualitative, que ce soit pour des personnes différentes ou pour la même personne à un moment différent. En effet pour Lewis, la mélancolie correspond à n'importe quel état pourvu qu'il procure de la mélancolie. Les qualia sont des propriétés qualitatives intrinsèques.

De la variation des couleurs

Comment est-il possible de distinguer un quale différent d'un autre dans une expérience de la perception ? Considérons cinq variations sur la couleur verte (voir Figure 5 - Variation : couleur et quale) :



Figure 5 - Variation : couleur et quale

La différence entre A et E peut sembler évidente à toute personne ne souffrant pas de dysfonctionnements oculaires altérant la perception de la couleur. Cependant la différence entre A et B devient plus difficilement perceptible, et pourtant elle demeure et A n'appartient pas à la même échelle (au même cercle) chromatique que B. La perception de la différence entre A et B émane d'un quale. La façon dont B se présente à nous diffère de la façon dont A se présente à nous, car un quale marque cette différence dans notre expérience de la perception. Si nous considérons l'ensemble virtuel V représentant toutes les nuances de couleurs vertes, nous possédons au sein de notre conscience un ensemble de qualia permettant d'identifier cet ensemble virtuel V , auquel appartiennent A et B. Lors de la réalisation de notre expérience de la perception, un quale va permettre d'actualiser B et de le différencier de A. Les qualia sont propres à l'expérience en question et ceci est d'autant plus constatable lors de variations de formes. Considérons le cas suivant (voir Figure 6 - Variation et formes : du chien au monstre), nous percevons :

- un chien dalmatien, tête plongée sur le sol s'approchant de l'arbre ;

- un animal monstre hybride entre le chien et le porc s'éloignant de l'arbre ou un crocodile.



Figure 6 - Variation et formes : du chien au monstre

Dans le visuel suivant (voir Figure 7 - Variation de formes du canard) les qualia nous permettent de percevoir un canard, mais dès lors que de nouveaux qualia nous permettent de percevoir ce qu'il y a d'autre à percevoir dans cette figure (un lapin), alors il nous est impossible de revenir en arrière. Les qualia sont en effet irrévocables. Autrement dit, dès lors qu'ils s'actualisent, dès lors qu'ils nous permettent d'apercevoir une chose telle qu'elle peut se présenter (autrement), alors il nous est impossible de revenir en arrière et de ne plus voir cette nouvelle chose.

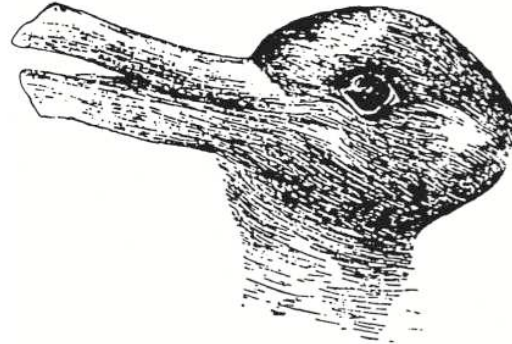


Figure 7 - Variation de formes du canard

Notre perception est fragmentée et harmonieusement agencée grâce aux qualia. Bien qu'irrévocables, ils n'en demeurent pas moins flexible, nous pouvons passer d'une perception à l'autre : percevoir le canard ou percevoir le lapin. Les qualia sont irrévocables afin de permettre à notre système d'éliminer l'hésitation et de lui conférer des décisions.

Les qualia comme musique mentale

Actions situées

Le contexte émerge dynamiquement de l'action, nous préférons ainsi l'expression d'actions situées (Goguen, 1991) plutôt que de représentations contextuelles. Une approche cognitive des actions situées admet que dans la *Fantaisie en fa mineur de Franz Schubert* la seconde entrée du thème peut provoquer un effet émotionnel très différent du premier. La musique est sociale et impacte ainsi les qualia : l'écoute de la musique dans un café, une salle de concert ou au coin de la rue appelle à une expérience qualitative différente. Ce qui a de profondes implications pour les qualia, l'expérience qualitative de la musique n'est ainsi donc pas que cognitive, mais profondément sociale. Les qualia se forment dans un environnement social en interaction avec d'autres musiciens, l'audience, la pièce¹, l'histoire de la performance, etc.

¹ C'est-à-dire son acoustique, ses fréquences de résonance et de rebondissement.



Quatre propriétés des qualia

(Dennett, 1991)¹ propose quatre propriétés pour les qualia :

1. ineffables : ils ne peuvent pas être exprimés par des mots, ils ne sont pas communicables ; ils ne peuvent être saisis autrement que par l'expérience directe ;
2. intrinsèques : ils ne sont pas des propriétés relationnelles, qui ne varient pas en fonction de l'expérience du sujet ;
3. privés : toute comparaison interpersonnelle est systématiquement impossible ;
4. directement ou immédiatement saisie par la conscience : faire l'expérience d'un quale, c'est savoir tout ce qu'il y a à savoir sur ce quale.

Notre cheminement de pensée jusqu'à présent démontre que les propriétés (2) et (4) sont inexactes, voire même incompatibles à la nature qualitative des qualia. À la lumière de ce que nous avons discuté jusqu'à présent, nous proposons de revisiter et préciser ces quatre propriétés afin de démontrer dans quelles mesures elles s'inscrivent dans notre cadre théorique.

Premièrement les qualia sont effectivement ineffables en raison de leurs natures qualitatives complexes. L'expérience perceptive de la mélancolie (ou de la force) de la *Fantaisie en fa mineur* de Franz Schubert ne connaît pas d'égal langagier, les descriptions les plus fines ne suffiraient pas à peindre et à communiquer l'émotion qui habite l'auditeur lors de son écoute. Seul le sujet s_1 faisant l'expérience q d'un quale peut la faire et il est impossible pour s_1 et s_2 de savoir s'ils ont cette expérience q en commun.

Secondement les qualia sont inhérents et appartiennent en propre au sujet de l'expérience perceptive. Pour autant, ils ne peuvent pas ne pas être des propriétés relationnelles. Nous avons montré avec Goguen qu'ils s'inscrivent dans un registre et dans une mécanique d'actions situées appelant ainsi par nature à être interrelationnels. Les qualia ne « changent » pas en fonction de l'expérience du sujet (Goguen, 1991), en

¹ Daniel Dennett est un philosophe américain particulièrement connu pour avoir tenté de démontrer la non-existence des qualia.



effet le verbe « changer » n'est pas adapté ; les qualia sont multicouches et s'inscrivent également dans une mécanique de pénétration qualitative.

Troisièmement les qualia sont de fait privés, si toute comparaison intrapersonnelle est possible, toute comparaison interpersonnelle est impossible du fait même qu'ils soient ineffables.

Quatrièmement si nous convenons de dire que la conscience saisie les qualia, notre désaccord se porte sur la seconde partie de la proposition de Dennett : « Faire l'expérience d'un quale, c'est savoir tout ce qu'il y a à savoir sur ce quale » (Dennett, 1991, p. 14). Prenons l'exemple de (Shoemaker, 1981, p. 43) : « J'aime le cabernet Sauvignon. Plus précisément, j'aime le goût de ce vin. Mais ce que j'aime n'est pas la simple existence du cabernet Sauvignon ou son goût; ce que j'aime c'est faire l'expérience de son goût. » Autrement dit, il est possible de faire une expérience perceptive similaire avec un autre vin et de peiner à les différencier et pourtant ces deux expériences gustatives appellent à deux qualia différents. Nous ne sommes pas en mesure de savoir tout ce qu'il y a à savoir sur un quale.

« Nos connaissances sur le cerveau sont encore largement incomplètes [...] il semble que nous ne pourrions jamais expliquer pourquoi ces processus et changements physico-chimiques produisent telles ou telles sensations subjectives ou pourquoi elles produisent des sensations subjectives plutôt que rien. C'est ce que l'on appelle le fossé explicatif. »¹

De concert avec Élisabeth Pacherie, nous sommes conscients de la complexité des qualia et de la réalité couverte par ce terme. Nous rejoignons David Braddon-Mitchell en acceptant que la seule solution est d'accepter que le concept de qualia soit composé d'une structure cachée (Braddon-Mitchell, 2003). Marcel et Bisiach proposent en conclusion de définir les qualia à la manière de la réponse légendaire de Louis Armonstrong quand il lui était demandé de définir le jazz : « Si vous avez

¹ Élisabeth Pacherie, Directeur de recherche (Senior Researcher), Institut Jean Nicod, UMR 8129, ENS, EHESS, CNRS., <http://pacherie.free.fr/COURS/DEA/qualia.html>, visité le 7 mars.



à demander, alors c'est que jamais vous ne saurez. » (Bisiach, 1993, p. 35).¹ Les qualia sont tout ce qui reste quand tous les aspects objectifs ont été retirés et sont ce qu'il y a d'universellement subjectif entre tous les hommes : la rougeur du rouge, le bleu du bleu du ciel, la qualité mélancolique de la mélancolie de la *Fantaisie en fa mineur* de Franz Schubert ou autre. Les qualia sont indissociables de l'expérience et l'expérience est première. Les qualia sont des objets très concrets : certains agencements complexes et relationnels de qualia se concrétisent et s'actualisent dans le temps et l'espace, par exemple : une larme. Le mot « mélancolie » ne recouvre pas l'intégralité de notre expérience subjective de la mélancolie : « le mot de la couleur ne définit pas notre sensation subjective » (Bisiach, 1993, p. 24). Qui plus est, savoir tout ce qu'il y a à savoir en termes de faits physiques sur la mélancolie ne suffit pas pour la connaître. Les qualia sont ce qu'il y a d'universellement subjectif entre les hommes et c'est grâce à eux que nous percevons la mélancolie de telle manière, la rougeur d'un rouge, l'odeur d'une telle manière, etc. Ce sont les propriétés qualitatives et relationnelles de l'expérience consciente, la manière dont les choses nous paraissent (Pietra, 1998).

À travers ces quatre propriétés nous pensons les qualia comme des qualités de l'expérience. Ceci constitue notre cinquième démonstration.

Conclusion

Au fil de notre démarche cognitive exploratoire nous avons formulé un cadre théorique démontrant l'impossibilité d'avoir une connaissance *a priori* de l'émotion et donc de l'objectiver en vue de son élicitation ; et ce à travers cinq propositions traitant :

1. de la mesure physiologique de l'émotion :
 - a. l'émotion ne se mesure pas physiologiquement ;
2. de la mesure quantitative de l'émotion :
 - a. l'émotion ne connaît qu'une multiplication dans le temps et non l'espace ;

¹ « If you got to ask, you ain't never gonna get to know. »



3. de la mesure qualitative de l'émotion :
 - a. l'émotion est le résultat complexe d'un progrès confus et indistinct ;
4. de la propriété disjonctive de l'émotion :
 - a. cette propriété ne se formalise pas au sein d'un langage ;
5. du caractère des qualia :
 - a. l'émotion n'est pas saisissable en dehors de la conscience.

Bibliographie

- BERGSON, Henri. Essai sur les données immédiates de la conscience. 1889, Éd. Critique 2007, dir. Frédéric Worm. Paris : PUF, 2007.
- BISIACH, Eddy., MARCEL, Angil. Quining qualia in Goldman A., (dir.) Consciousness in modern science. Cambridge : MIT Press, 1993.
- BRADDON-MITCHELL, David. Qualia and Analytical Conditionals? Philosophy and phenomenological research, Vol. 100, p. 115-135, 2003. (Consulté le 25 mai 2012). Disponible sur le Web : <<http://www.jstor.org/stable/3655591>>.
- BUBER, Martin. Je et tu. 1935, Éd. Aubier, 2012.
- DENNETT, Daniel. Conscious explained. Boston : Little, Brown and Co, 1991.
- DOUEIHI, Milad. La grande conversion numérique. Paris : Seuil, 2008.
- ENGEL, Pascal. Précis de philosophie analytique. Paris : PUF, 2000.
- FECHNER, Henri. Histoire de la découverte de l'inconscient. Paris : Fayard, 2001.
- FRAISSE, Paul. Traité de psychologie expérimentale : la perception. 1963, Éd. Paris 1998 : PUF, 1988.
- GOGUEN, Joseph. Musical qualia, context, time and emotion. San Diego : DCSE, 1991.
- GRIVEL, Luc. dir. Analyse d'opinions sur internet. Paris : Hermès-Lavoisier, 2011.
- HESMONDHALGH, David. Musique, émotion et individualisation, Réseaux 2/2007 (n°141-142), p.203-230. (Consulté le 25 mai 2012). Disponible sur le Web : <www.cairn.info/revue-reseaux-2007-2-page-203.htm>.



- KANT, Emmanuel. Critique de la raison pure. 1781, Éd. 2003 trad. de Renaud Alain, Éd. Paris : Flammarion, 2003.
- KANT, Emmanuel, Critique de la faculté de juger. 1790, Éd. 2004 trad. de Renaud Alain. Paris : Flammarion, 2004.
- KRIPKE, Saul. Naming and necessity. Hoboken : Wiley-Blackwell, 1981.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. La Monadologie. 1714, Éd. 2001 Paris : Le livre de poche, 2001.
- LEWIS, Clarence Irving. Mind and the world-order : outline of a theory of knowledge. Mineola : Dover books on Western philosophy, 1956.
- MEUCHLIN, Maurice. Traité de psychologie expérimentale. Paris : PUF, 1998.
- MOINEAU, Jacques. Contre l'art global : Pour un art sans identité. Paris : Éd. Ere, 2007.
- NICOLAS, François. Écouter, lire, dire la musique contemporaine : théorie de l'écoute musicale. (en ligne) Paris : Entre Temps (consulté le 7 mars 2012), 2008. Disponible sur le Web : <<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Ecoute/>>.
- PACHERIE, Elisabeth Le problème des qualia (en ligne) site web d'Elisabeth Pachery (consulté le 7 mars 2012), 2007. Disponible sur le Web : <<http://pacherie.free.fr/COURS/DEA/qualia.html>>.
- PIETRA, Régine. dir. Esthétique des goûts et des couleurs. Paris : RPL, 1998.
- PIWNICA, Jean. L'émotion à l'œuvre. Paris : L'Harmattan, 2009.
- REISMAN, S., INSKO, C. A., VALINS S., Triadic consistency and false heartrate feedback. Paris : PUF, 1997.
- SCHNORE, M. Individual patterns of physiological activity as a function of task differences and degree of arousal. In Meuchlin Maurice, Traité de psychologie expérimentale : la perception. Paris : PUF, 1995.
- SHOEMAKER, Sydney. Absent qualia are impossible, The Philosophical Review, Vol. 90, N°4, 1981. (Consulté le 25 mai 2012). Disponible sur le Web : <<http://www.jstor.org/stable/2184608>>.
- SHOEMAKER, Sydney. Qualities and qualia : what's in the mind Philosophy and phenomenological research, Vol. 50, p. 109-131, 1990. (Consulté le 25 mai 2012). Disponible sur le Web : <<http://www.jstor.org/stable/2108035>>.



De la recherche du sensible en musique

ZLOTOWICZ, Michel. Peurs et angoisse chez des enfants d'âge scolaire.
Enfance 1972, éd. 2007, Tome 25 n°3-4, p.175-237. Paris : Persee, 2007.