



HAL
open science

Musique et émotions : une approche interdisciplinaire

Jean Debaecker

► **To cite this version:**

| Jean Debaecker. Musique et émotions : une approche interdisciplinaire. 2018. sic_01766842

HAL Id: sic_01766842

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_01766842v1

Submitted on 17 Apr 2018

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

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

MUSIQUE ET ÉMOTIONS : UNE APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE

JEAN DEBAECKER

Docteur en sciences de l'information et de la communication
de l'Université de Lille, Sciences humaines et sociales

Vendredi 2 février 2018

Retranscription textuelle de la communication
6ème Journée des Jeunes chercheurs du GREAM¹
Apports multidisciplinaires en musicologie : enjeux, interrogations et défis
Labex GREAM - Université de Strasbourg



1. <https://gream.unistra.fr/evenements/journees-detudes/6eme-journee-des-jeunes-chercheurs-du-gream-apports-multidis>

Table des matières

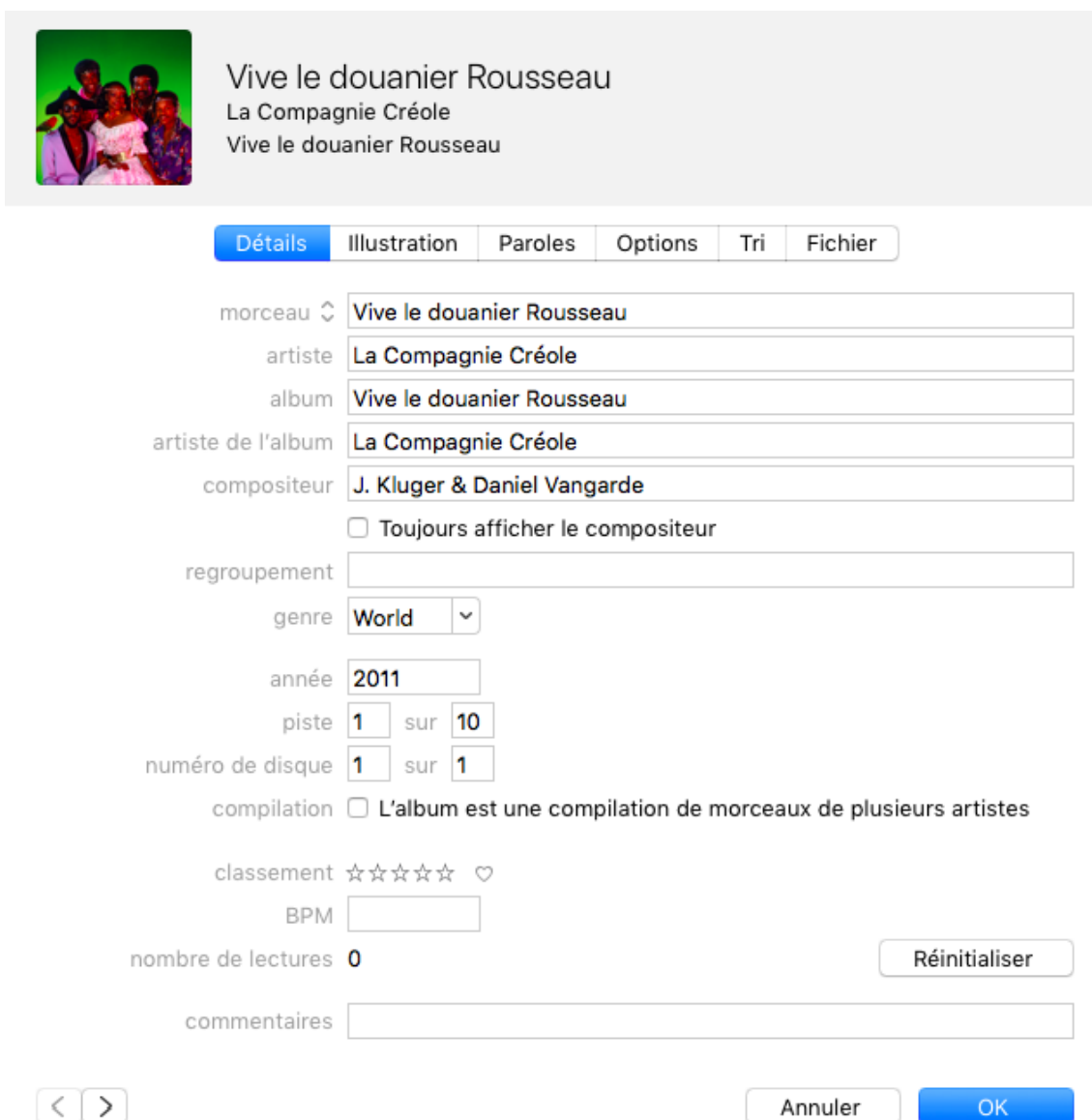
1	Introduction	3
1.1	Objet de la communication	3
1.2	Problématique	4
2	Approche philosophique	5
2.1	Approche kantienne	5
2.1.1	Critique de la faculté de juger	5
2.1.2	Sensation, sentiment et émotion	7
2.2	Approche bergsonienne	7
2.2.1	Intensité, quantité et qualité	7
2.2.2	Multiplicité : temps et espace	9
2.2.3	Transition	9
3	Approche psychologique et physiologique	10
3.1	Les mesures physiologiques	10
3.1.1	Expérimentations physiologiques	10
3.2	Les qualia	11
3.2.1	Les propriétés des qualia	11
4	Conclusion	12
5	Bibliographie	13

1 Introduction

1.1 Objet de la communication

Au cours de cette communication, nous proposons de présenter le résultat de notre thèse de doctorat en sciences de l'information et de la documentation donc, dans laquelle l'étude de croisements disciplinaires a permis de penser l'objet musical à travers l'analyse d'une dynamique actuelle : la production et la gestion des métadonnées musicales, eu égard aux émotions ressenties lors de l'écoute.

Une métadonnée c'est, littéralement, une donnée qui décrit une donnée, c'est-à-dire une donnée qui facilite l'accès et la compréhension au contenu informationnel d'un objet (par exemple le titre d'une chanson, la fréquence d'échantillonnage, la durée, etc.).



The screenshot displays a music application interface for the track "Vive le douanier Rousseau" by "La Compagnie Créole". At the top left is a square album cover image showing five people. To the right of the image, the track title "Vive le douanier Rousseau" is displayed in a large font, followed by the artist name "La Compagnie Créole" and the album title "Vive le douanier Rousseau" in a smaller font. Below this is a horizontal menu with tabs: "Détails" (highlighted in blue), "Illustration", "Paroles", "Options", "Tri", and "Fichier". The main area contains a form for editing metadata. Fields include: "morceau" (dropdown menu with "Vive le douanier Rousseau" selected), "artiste" (text field with "La Compagnie Créole"), "album" (text field with "Vive le douanier Rousseau"), "artiste de l'album" (text field with "La Compagnie Créole"), "compositeur" (text field with "J. Kluger & Daniel Vangarde" and a checkbox "Toujours afficher le compositeur" which is unchecked), "regroupement" (empty text field), "genre" (dropdown menu with "World" selected), "année" (text field with "2011"), "piste" (text field with "1" and "sur" followed by "10"), "numéro de disque" (text field with "1" and "sur" followed by "1"), "compilation" (checkbox "L'album est une compilation de morceaux de plusieurs artistes" which is unchecked), "classement" (five stars and a heart icon), "BPM" (empty text field), "nombre de lectures" (text field with "0" and a "Réinitialiser" button to its right), and "commentaires" (empty text field). At the bottom left are navigation arrows "<" and ">". At the bottom right are "Annuler" and "OK" buttons.

Dynamique actuelle car cette question est réactualisée depuis l'avènement des recommandations musicales et la navigation par humeur, pour lesquels les algorithmes inter-

rogent les bibliothèques numériques sonores (MusicCovey, Aupeo, StereoMood, Last.Fm, etc.). Le moteur de recherche fouille dans les métadonnées des œuvres musicales le champ correspondant à l'humeur ; cette métadonnée est notamment générée soit subjectivement par un échantillon de personnes, soit automatiquement par analyse acoustique de l'objet sonore. Ces deux méthodes fonctionnant en silo excluent toute recherche extra-disciplinaire.

1.2 Problématique

Notre problématique est la suivante : est-il possible de créer une taxinomie des émotions en vue d'indexer les objets sonores ? Alors pourquoi les sciences de l'information et de la communication se posent une telle question ? Et bien, par exemple dans le cas des bibliothèques numériques (mais pas que) les métadonnées représentent un enjeu majeur dans la gestion de contenu. Les formats de stockage actuels, tel que le MP3, répondent traditionnellement à une indexation documentaire à trois niveaux « contenu, auctorialité et matérialisation »².

Ce triptyque ne permet pas de satisfaire à des requêtes interrogeant sur l'émotion. La reconnaissance des émotions dans la musique est un challenge industriel et académique. L'extraction de données suffisamment signifiantes d'un objet sonore tels qu'une chanson, un enregistrement de répondeur téléphonique, etc., présente l'intérêt de pouvoir les analyser et les utiliser. Parmi les scénarios envisageables, nous pouvons imaginer un répondeur téléphonique triant les messages enregistrés en fonction de l'émotion contenue ou bien la recherche de musique apaisante après une journée de travail, par exemple.

Donc pour revenir sur notre problématique, est-il possible d'avoir une connaissance *a priori* de l'émotion en vue de son élicitation ? 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 ? Autrement dit, est-ce possible de formaliser une émotion dans le but de la sauvegarder et, ou, de la partager ?

Pour répondre à cette question, un croisement disciplinaire nous semble s'imposer, pour cela nous proposons une méthode cognitive exploratoire philosophique, psychologique et physiologique pour analyser les différents enjeux épistémologiques en question.

2. Par exemple le titre, le copyright, la durée, etc.

2 Approche philosophique

Approcher la question du point de vue de la philosophie ne peut se faire sans évoquer les problématiques qui ont provoqués la nécessité de la création d'un nouveau champ dans la philosophie, appelé Esthétique. Elle diffère de la philosophie de l'art en ce que cette seconde considère les objets d'arts en tant que tels, autour de problématiques ontologiques, par exemple : le cinéma est-il un art du temps ou de l'espace ? Des deux ? Comment ses dimensions s'articulent-elles alors ? La musique étant généralement considérée comme un art du temps, c'est alors, en un second temps, par Bergson que nous aborderons la question de cette temporalité et comment elle influe sur notre considération des émotions produites par les objets d'art.

En revanche, l'esthétique, néanmoins liée aux considérations ontologiques des objets d'art, se concentre sur l'expérience que nous en faisons. C'est alors que les concepts liés aux émotions deviennent centraux dans les discours philosophiques sur l'art. Au centre de l'esthétique, on trouve le concept opératoire de *plaisir*. Pour Paul Valéry, c'est ce plaisir esthétique qui « s'approfondit quelque fois jusqu'à communiquer une illusion de compréhension intime de l'objet qui le cause ». L'Esthétique se pose alors comme la voie d'entrée pour la compréhension des objets d'art, et la création de jugements de connaissance à leurs sujets, c'est par le sentiment ou l'émotion qu'un oeuvre se montre à nous.

Nous proposons alors une approche synchronique des ces questions, d'abord par la troisième critique de Kant qui met en question la possibilité de produire des jugements esthétiques qui soient des propositions dignes de connaissance, en outre, l'étude de la critique de la faculté de juger rejoint notre questionnement de départ qui concerne la possibilité d'indexation des émotions.

2.1 Approche kantienne

2.1.1 Critique de la faculté de juger

Emmanuel Kant est un célèbre philosophe particulièrement étudié au travers de ses trois grandes critiques. La première, magistrale, est *la critique de la raison pure* s'attaquant à la possibilité de la connaissance dans un contexte philosophique dualiste qui, pour résumer trivialement, opposait les rationalistes, pour qui la connaissance était possible par le travail de la raison uniquement et les empiristes pour qui tout ce qu'il y avait à connaître était issu de l'expérience et des sensations uniquement.

La seconde, *la critique de la raison pratique* s'attaque à des questions de moralité et d'éthique et enfin, celle qui nous concerne, *la critique de la faculté de juger*, qui se concentre sur la possibilité de produire des jugements de connaissances fiables sur les sentiments considérés comme moyen termes entre la faculté de connaître et de désirer : il faut bien pouvoir savoir qu'on l'aime pour désirer un objet. C'est donc aux côtés des sentiments de plaisir et de peine, par les sentiments esthétiques, entre autres ceux du beau et du sublime qu'Emmanuel Kant explore ses questions.

Conscient du combat en apparence insoluble entre ceux qui pensent qu'on ne peut pas discuter du goût car il est fondamentalement personnel et intransmissible et les autres qui, par la preuve que nous en discutons, pensent que le jugement de goût se fonde sur des concepts universaux, Kant propose un intermédiaire :

Le jugement de goût doit se rapporter à quelque concept ; s'il en était autrement il ne pourrait absolument pas prétendre à une valeur nécessaire pour chacun. Mais il ne doit pas, pour cette raison précisément, être démontrable à partir d'un concept, parce qu'un concept peut être ou déterminable ou déterminé en soi et en même temps indéterminable. (...) le jugement de goût porte sur des objets des sens, mais non afin d'un déterminer un concept pour l'entendement ; en effet, ce n'est pas un jugement de connaissance.

Le sujet ressentant une émotion lors de l'écoute d'une œuvre musicale suppose, et ce aussi unique puisse-t-il 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 y aurait donc une universalité subjective partageable. Cependant nous dit Emmanuel Kant, la faculté de juger ne constitue pas du tout un jugement de connaissance. Quand on affirme que la Fantaisie en fa mineur de Franz Schubert est triste ; ce qu'on veut dire c'est qu'elle nous semble triste. On ne tire pas de la Fantaisie en fa mineur de Franz Schubert une connaissance absolue car l'émotion n'est pas une propriété propre, elle ne possède aucune autre existence que celle accordée par la faculté de juger. Ainsi se présente l'intersubjectivité du sujet.

Selon Kant, ce que vise le jugement de goût, la faculté de juger, c'est l'universalité. C'est ce qu'il nomme « jugement ratiocinant » (Kant, 2004, 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. Kant recentre le questionnement sur le sujet jugeant, sa démarche est dite de subjectivation de l'esthétique.

Pour revenir à ce qui nous concerne : la connaissance des émotions *a priori* en vue de leur élicitation, d'après Emmanuel Kant, est non seulement impossible, mais il ne doit pas en être ainsi : « il ne doit pas, pour cette raison précisément, être démontrable à partir d'un concept, parce qu'un concept peut être ou déterminable ou déterminé en soi et en même temps indéterminable. ».

Il y a un certain concept d'émotion connu auquel on se rapporte pour juger un objet d'art et le communiquer, mais un concept n'est pas forcément déterminé : se rapportant alors à un objet, le concept de tristesse ou de beauté dans l'objet n'a pas pour but de produire une connaissance sur l'objet, mais seulement sur ce que nous, en tant que sujet avons senti de par nos sens.

Ainsi, prendre le concept de « tristesse » ou de « beauté » comme point de départ, afin d'y ranger tel ou tel morceau de musique, paraît parfaitement insensé. L'émotion est chaque fois différente, non pas dans les œuvres, mais dans le sujet lui-même.

Par ailleurs, si partir du concept pour juger d'une expérience esthétique paraît impossible, il s'agit aussi d'une approche dommageable pour son objet. Ainsi, Paul Valéry,

dans son discours sur l'esthétique, alors qu'il tente de renouer les liens entre les oeuvres et les théories qui en découlent, nous dit :

Je ne sais pas si l'on a assez observé cette conséquence étonnante : que la déduction (...) qui tend à substituer une connaissance intellectuelle à l'effet immédiat et singulier des phénomènes et à leur résonance spécifique, tend à nous dispenser de l'expérience du Beau en tant qu'il se rencontre dans le monde sensible. L'essence de la beauté étant obtenue, ses formules générales écrites, la nature avec l'art épuisés, surmontés, remplacés par la possession du principe et par la certitude de ses développements, toutes les oeuvres et tous les aspects qui nous ravissaient peuvent bien disparaître, ou ne plus servir que d'exemples, de moyens didactiques, provisoirement exhibés.

Les oeuvres deviennent alors des exemplifications des émotions. C'est une chose du point de vue du théoricien, mais en ce qui concerne l'amateur de musique, l'inciter à consommer la musique dans l'attente d'y retrouver une « tristesse », « mélancolie » ou pour « chiller », n'est-ce pas le faire passer à côté d'une oeuvre qui n'est que musique, et ne comporte rien de toutes ces considérations extra-musicales ? Nous laisserons ces questions en suspens, elles relèvent d'une certaine éthique de l'expérience de l'art qui, si elles flirtent avec notre sujet, nous poseraient en moralistes, ce que nous ne sommes pas.

2.1.2 Sensation, sentiment et émotion

Pour faire la transition avec la partie suivante, nous allons en profiter pour désambiguïser certains termes. En accord avec Emmanuel Kant, nous entendrons la sensation comme étant une « représentation objective des sens » (Kant, 2004, p. 183). Et le sentiment comme « ce qui doit rester purement subjectif et ne peut constituer aucun espèce de représentation d'un objet » (Kant, 2004, p. 184). Par exemple : la couleur bleue du ciel relève de la sensation : c'est la perception objective d'un objet du sens de la vue (Kant, 2004). Ce qu'il y a de gracieux et de plaisant dans cette perception relève du sentiment : c'est la perception subjective par laquelle aucun objet n'est représenté (Kant, 2004). D'un côté la sensation ne promet rien, indépendamment de ce qu'elle produirait de (dés)agréable et renverrait ainsi au sujet en tant qu'il a un corps.

Cependant, avant d'aborder la question du point de vue des sciences cognitives et de la psychologie, voyons dans quelles mesures la notion de temporalité impacte la considération des émotions et des sensations chez Bergson, et comment ces problématiques déstabilisent l'idée même d'une quantification des émotions esthétiques telles qu'elles seraient perçues dans les objets musicaux.

2.2 Approche bergsonienne

2.2.1 Intensité, quantité et qualité

Du point de vue de la philosophie de l'esprit, on entend la multiplicité selon deux acceptations (Bergson, 2007). 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'émotion ne se multiplie pas à la manière de la chaleur ou d'objets physiques de l'espace (des disques, des pierres, etc.) ; elle se multiplie dans le temps au moyen de pénétrations de couches qualitatives.

Bergson pose la question ainsi :

Comment une sensation plus intense contiendra-t-elle une sensation de moindre intensité ? Dira-t-on que la première implique la seconde, qu'on atteint la sensation d'intensité supérieure à la condition seulement d'avoir passé d'abord par les intensités inférieures de la même sensation ? (Bergson, 2007, p. 29)

Cela reviendrait notamment à établir un intervalle ΔS entre une joie s et une joie s' plus grande. 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 sensation de joie. L'auteur affirme que de la même sorte que nous nous représentons une plus grande quantité de fil en déroulant un ressort, occupant ainsi une plus grande étendue ; nous nous représentons une toute aussi grande quantité de chaleur ou de peine à mesure de l'importance de la brûlure. Cependant il pointe que ces comparaisons communes d'intensité font fi des causes, de leur mode d'action et de leur étendue. ΔS représente une série d'intervalles juxtaposés dans l'espace. Cette traduction spatiale implique une différence mathématique et donc des variations quantitatives. Le moins demeure au sein du plus, ces variations, ces quantités peuvent croître ou diminuer.

Par exemple, 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). Par ailleurs, l'usage d'un appareil d'enregistrement graphique montre(ra)it que 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. Autrement dit, les sensations sont liées à leur cause extérieure. Ici, ces quantités d'intensité sont extensives et mesurables, ces efforts sont des tensions du corps. Ce sont des sensations représentatives.

Alors pourquoi dit-on d'une intensité supérieure de joie s' qu'elle est plus grande que s ? Selon Bergson, l'erreur du psychologue 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. Les profondeurs de la conscience sont incompatibles avec la juxtaposition des faits psychologiques.

Ici Frédéric Worms, dans les notes de son édition critique, indique que : « 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, 2007, 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.

Dès lors le terme de « pénétration » prend son sens ; les *différents plis de l'âme*³ ne se juxtaposent pas, car ils ne sont ni addition ni multiplicité. Les sensations de la conscience

3. Pour reprendre les mots de Gilles Deleuze.

ne passent pas via des grandeurs successives, mais diffèrent 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.

2.2.2 Multiplicité : temps et espace

Bergson distingue en effet une première forme de multiplicité propre aux objets matériels, multiplicité quantifiable. Celle-ci est adaptée à la série naturelle des nombres : une liste de quinze disques vinyles, les dimensions d'un objet, etc.

La seconde forme de multiplicité propre aux faits de consciences, aux faits psychologiques est dite *confuse et indistincte*. Décrire une émotion de tristesse jusqu'à plonger l'individu aux pleurs ne signifie pas d'additionner des étapes successives et intermédiaires, ni de les juxtaposer. Il s'agit en réalité de les multiplier en les pénétrant et les différenciant jusqu'à l'effacement de l'émotion précédente au profit de l'émotion suivante, jugée comme étant trop envahissante. Henri Bergson affirme que seule la première multiplicité est compatible avec l'idée de grandeur.

L'analyse qu'il propose nous amène alors à considérer ces deux multiplicités comme n'ayant aucune ressemblance : « une multiplicité distincte qui forme un nombre [et] une multiplicité qualitative. » (Bergson, 2007, p. 13) 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.

Pour reprendre notre exemple plus haut, il est aisé de visualiser quinze disques vinyles sur une table, ces 15 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 la différence.

2.2.3 Transition

Alors, si d'un côté la sensation ne promet rien, elle le fait indépendamment de ce qu'elle produirait de (dés)agréable et renverrait ainsi au sujet en tant qu'il a un corps.

Les récentes études en neuropsychologie (Gil, 2010), (Decety, 2010) et (Ergis et al., 2011) et montrent un primat de l'émotion sur les sentiments. Les sentiments surviennent quelques secondes après les émotions, après que les corps aient envoyé des signaux faisant ainsi état d'une carte actualisée de l'état corporel du sujet. Cette carte elle-même actualise les états mentaux du sujet et provoque ainsi des sentiments. Damasio nomme ce phénomène la « boucle quasi corporelle » (Damasio, 2003). Quasi corporelle car selon l'auteur et Piwnica les substances chimiques altèrent les sentiments, notamment les antidépresseurs, narcotiques, l'alcool, etc. Ce qui demeure encore flou, c'est la mécanique directement faisant que ces substances activent tels ou tels comportements sentimentaux.

3 Approche psychologique et physiologique

3.1 Les mesures physiologiques

Les travaux des psychologues Robert Thayer et Paul Fraisse montrent que l'émotion est une manifestation psychologique et physique d'un processus cognitif répondant à des événements. Autrement dit, elle apparaît quand les exigences de la situation sont disproportionnées avec les possibilités du sujet. Ainsi, l'émotion est extensive au sentiment, car elle génère un trouble de l'adaptation des conduites de l'individu. Lorsque nous éprouvons des sensations, nous sentons des transformations physiologiques affectant notre corps, par exemple : la chair de poule, les frissons, être pâle, etc., (Piwnica, 2009). La question étant alors de savoir comment mesurer ces transformations physiologiques ?

3.1.1 Expérimentations physiologiques

En 2007, le psychologue Zlotowicz a mené une grande étude et expérimentation pour recueillir des données avec une série de capteurs sur des individus, l'objectif étant d'identifier des variations simultanées d'indices corporels répétitifs. Ces indices corporels répétitifs sont des patterns, des patrons de réponse. La détection de ces patrons de réponses est gérée par un système informatique, du fait qu'ils peuvent paraître peu visibles à l'œil nu. L'idée sous-jacente étant bien entendu la reproductibilité de ces patterns dans le mécanisme déclencheur des émotions. La mesure s'effectue sur la perturbation du sujet quand il passe d'un état de calme à un état émotif.

Il se trouve que l'extrême variabilité des résultats incite la communauté scientifique du à douter de l'existence certaine « d'un patron de réponse caractérisant une émotion déterminée ». Une des difficultés réside en cela qu'un individu présente un patron de réponses physiologiques relativement similaire alors qu'il est soumis à des situations émouvantes différentes.

Alors, deux points intéressants à relever ici. D'une part, la mesure physiologique de l'émotion se base notamment sur des perspectives évolutionnistes, telles que développées par Darwin, soutenant que les manifestations de l'émotions sont avant tout des manifestations utiles dans un état antérieur du développement de l'espèce (Darwin, 2001). La moiteur des mains, par exemple, était utile au singe pour mieux saisir les branches des arbres.

D'autre part, il est intéressant de noter que le dispositif décrit précédemment a notamment contribué à l'élaboration du détecteur de mensonges, or 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.

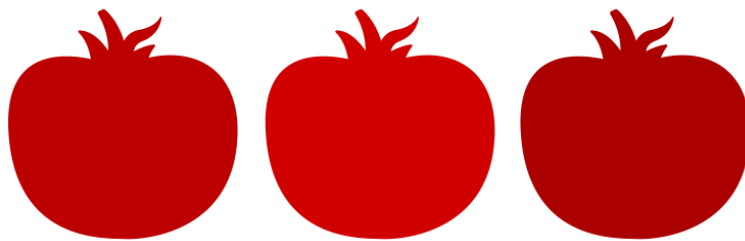
Pour l'heure donc, il n'est pas formellement possible de différencier les émotions par mesures physiologiques.

3.2 Les qualia

Que sont les qualia (singulier : quale) ? Le concept a été introduit par Lewis en 1929 et fut défini ainsi : « caractère qualitatif reconnaissable de ce qui nous est donné » (Lewis, 1956, p. 35).

Du point de vue de la philosophie de l'esprit contemporaine, ce sont les qualités ressenties de nos expériences conscientes, ce sont les qualités ressenties de certains de nos états mentaux. À ce titre, les qualia ne sont pas des propriétés sensibles des objets, mais des propriétés phénoménales.

Un exemple célèbre pour comprendre, c'est la tomate rouge. Le rouge d'une tomate est une propriété objective de la tomate, la tomate reste rouge même si personne ne la regarde ; mais la sensation subjective de l'expérience du rouge appartient uniquement à l'individu regardant la tomate. 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 telle œuvre musicale.



Selon Marcel et Bisiach, c'est la façon (ou les façons) dont les choses nous semblent être, ou la façon (ou les façons) dont les choses nous apparaissent. Les qualia sont ce qui fait qu'une propriété répondant au même mot dans le langage semble différente d'une personne à l'autre. Ce sont les propriétés qualitatives et relationnelles de l'expérience consciente, la manière dont les choses nous paraissent (Pietra, 1998). Les qualia ne sont pas une propriété intrinsèque de l'objet une propriété relationnelle, c'est une propriété phénoménale (Shoemaker, 1990). Cette propriété est celle qu'un objet a en provoquant une expérience ayant un caractère qualitatif particulier.

3.2.1 Les propriétés des qualia

En premier lieu, il faut savoir que la question des qualia demeure encore à ce jour un problème en philosophie de l'esprit, alors même si rien n'est totalement tranché à leur sujet, certaines propriétés des qualia sont notables.

Premièrement les qualia sont ineffables : ils ne peuvent pas être exprimés par des mots, alors pour être plus précis cela signifie que de les décrire à quelqu'un nécessiterait que cette personne en ait fait l'expérience pour les comprendre ; à ce titre, on dit qu'ils ne sont pas communicables ; parce qu'ils ne peuvent pas être saisis autrement que par l'expérience directe ; en effet, seul le sujet faisant l'expérience d'un quale peut la faire et il est impossible pour un autre individu de savoir s'ils ont cette expérience en commun.

Ensuite, les qualia sont intrinsèques : ils ne sont pas des propriétés relationnelles, qui ne changent pas en fonction de l'expérience du sujet, car ce sont des propriétés de mon expérience qui ne dépendent de rien d'autre que de mon expérience elle-même ; en cela on dit des qualia qu'ils sont intrinsèques et privés, toute comparaison interpersonnelle n'est pas possible. Les qualia sont multicouches et s'inscrivent également dans une mécanique de pénétration qualitative.

Enfin, les qualia sont directement ou immédiatement saisie par la conscience, non seulement faire l'expérience d'un quale, c'est savoir tout ce qu'il y a à savoir sur ce quale ; mais en plus ce sont des propriétés non-fonctionnelles. Le fonctionnalisme en philosophie consiste à dire que des états mentaux peuvent avoir une cause et engendre un type de réponse. Ce n'est pas le cas des qualia, car ce sont de pures qualités ressenties, les qualia ne sont pas des propriétés physiques, on dit que ce sont des propriétés non-physiques.

4 Conclusion

Pour reprendre les mots de Georges Chapouthier⁴ directeur de recherche émérite au CNRS, *il n'y a pas de vérité objective des émotions*. Le rôle du chercheur, notamment, c'est de trouver des concepts qui permettent de déstabiliser une pratique et ses règles.

Ici le croisement interdisciplinaire de notre approche, psychologique, physiologique et philosophique, permet de montrer les limites d'un système de recommandations musicales par humeur.

4. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/la-methode-scientifique-vendredi-19-janvier-2018>

5 Bibliographie

La rédaction de ce résumé respecte la norme AFNOR : Z 44-005-02 (ISO 690-2), révision de 2009. Cette norme prescrit les règles de présentation des références bibliographiques destinées à être insérées dans des publications ou des travaux universitaires. Par convention la date donnée sera celle de l'édition utilisée pour nos travaux, la traduction sera précisée. Ainsi le lecteur lira « (Kant, 2004) » dans le corps du texte et non « (Kant, 1790) ».

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Édition critique, dir. Frédéric Worm. Paris : PUF, 2007. BRADDON-MITCHELL, 2012 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>>. DAMASIO, Antonio. *Spinoza avait raison : Joie et tristesse, le cerveau des émotions*. Paris : Odile Jacobs, 2005. DECETY, Jean. Mécanismes neurophysiologiques impliqués dans l'empathie et la sympathie. *Neuropsychologie*, vol. 2, n°2, p.133-144, 2010. DOUEIHI, Milad. *La grande conversion numérique*. Paris : Seuil, 2008. ERGIS, Anne-Marie., GOUTTE Virginie. Traitement des émotions dans les pathologies neurodégénératives : une revue de la littérature. *Neuropsychologie*, vol. 3, n°3, p.161-175, 2011. FECHNER, Henri. *Histoire de la découverte de l'inconscient*. Paris : Fayard, 2001. FERRARIS, Maurizio *Goodbye Kant! Ce qu'il reste aujourd'hui de la Critique de la raison pure*. trad. Jean-Pierre Cometti. Paris : L'éclat, 2004. FRAISSE, Paul. *Traité de psychologie expérimentale : la perception*. Paris : PUF, 1988. GRIVEL, Luc. dir. *Analyse d'opinions sur internet*. Paris : Hermès-Lavoisier, 2011. GROS, Patrick. dir. *L'indexation multimédia : description et recherche automatiques*. Paris : Hermès-Lavoisier, 2007. 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 faculté de juger.*, trad. de Renaut Alain. Flammarion, 2004. KRIPKE, Saul. *Naming and necessity*. Wiley-Blackwell, 1981. LIVET, Pierre. *Émotions et rationalité morale*. Paris : PUF, 2002. MEUHLIN, Maurice. *Traité de psychologie expérimentale*. Paris : PUF, 1998. NICOLAS, François. *Écouter, lire, dire la musique contemporaine : théorie de l'écoute musicale*. [en ligne] Paris : Entre Temps [consulté le 9 novembre 2017], 2008. Disponible sur le Web : <<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Ecoute/>>. PAPY, Fabrice. dir. *Évolutions sociotechniques des bibliothèques numériques*. Paris : Hermès-Lavoisier, 2011. PIWNICA, Jean. *L'émotion à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan, 2009. POUIVET, Roger. Réalisme et anti-réalisme : dans l'attribution des propriétés esthétiques. In Pietra Régine (dir.) *Esthétique : des goûts et des couleurs*. Paris : Vrin, 2000. 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. YANG, Yun Hiu., LIN, Yuz Cyi., SU, Yun Feyi., CHEN, Hai. A regression approach to music emotion recognition. Audio, Speech, and Language Processing in *IEEE Transactions on*. 2008 Vol. 16. 2008.