



HAL
open science

L'ACTIVITÉ MUSICALE : L'instinct, l'habitude et la volonté dans la création musicale

Mathias Rousselot

► **To cite this version:**

Mathias Rousselot. L'ACTIVITÉ MUSICALE : L'instinct, l'habitude et la volonté dans la création musicale. *Ontologies de la création en musique, volume I: des actes en Musique 2012*, 2012, 978-2-296-96050-3. hal-03693179

HAL Id: hal-03693179

<https://hal.science/hal-03693179v1>

Submitted on 10 Jun 2022

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.

L'ACTIVITÉ MUSICALE : L'instinct, l'habitude et la volonté dans la création musicale.

Mathias ROUSSELOT

ACTE ET ACTION

Choisir entre l'action (*actio*) et l'acte (*actum*), en musicologie et ailleurs, c'est en principe s'affilier à une famille épistémologique, prendre position ou en exclure une autre adhérer à un parti, avoir une opinion. C'est opter pour le point de vue du spectateur ou du témoin dans le premier cas, assister à l'action « en train de se réaliser », suivre son cours en étant attentif à son flot, contempler son devenir, être absorbé par son fil. L'observateur vit la progression et les rebondissements de l'action au plus près. D'une certaine manière, il en est aussi l'acteur, il prend part à l'action. Dans le deuxième cas, le point de vue du statisticien ausculte l'action « une fois faite », attend patiemment son dénouement pour en rendre compte. Ce point de vue est aussi celui de l'analyste, pour qui l'action figée est la condition nécessaire d'exercice de sa profession. Comme un chirurgien devant sa table d'opération, l'analyste à besoin d'un objet stable et inerte pour l'ausculter et en disséquer la substance.

Les premiers, l'observateur et le spectateur, vivent le temps de l'action, en ressentent la temporalité pour la décrire ; les seconds au contraire vivent hors du temps de l'action pour l'analyser afin d'en faire la synthèse. Cette dualité un peu abrupte, instaurée d'elle-même par la musicologie et vécue dans de nombreuses autres disciplines (les sciences de l'art notamment), semble toutefois nécessaire à la lumière d'une évidence : comme il semble impossible de vivre le temps en étant simultanément hors du temps, on ne peut poser un regard qui suit l'action et qui simultanément en fait la synthèse. On décrira une improvisation ou une interprétation musicale *dans le feu de l'action*, mais on ne pourra les analyser *qu'une fois faites*. La description est assez immédiate, elle s'effectue dans un temps premier. L'analyse nécessite au contraire de décortiquer l'œuvre, de mettre en lumière ses constituants et comprendre les liens qu'ils entretiennent. Rendre compte de cette *intelligence* de l'œuvre (ou de tout phénomène musical) ne peut s'effectuer que dans un temps second.

L'acte est à entendre selon nous comme l'action réalisée, comme son résultat¹. Il se conçoit ainsi en dehors du temps de l'action, à son terme.

¹ Voir à ce propos Danièle Van De Velde, *Le spectre nominal: des noms de matières aux noms d'abstractions*, Louvain, Peeters Publishers, 1995. En note : « La différence entre

L'emploi des mots *acte* et *action*, souvent indifférencié en sciences de l'art, échappe au consensus dans les théories de l'action. Certains chercheurs comme Jean-Michel Salanskis affirment une distinction² parfaitement opposée à celle que nous adopterons, sans pour autant faire profession de foi :

Le mot action indique qu'un processus a été lancé, qu'il y a eu jet, initialisation ; cette partie de la signification de l'action correspondrait à vrai dire plutôt au mot acte, c'est en tout cas cette face de l'action que je résume sous le titre *impulsion*. L'autre face est que le processus s'est achevé, en sorte que c'est désormais plutôt sa trace finale, modifiant la description générale du monde, qui nous importe ; cette partie de la signification de l'action correspond selon ma sensibilité linguistique plus exactement au mot *action* lui-même, c'est en tout cas cette seconde face de l'action que je désigne du terme *résultat*. [...]³

Salanskis confessera quelques lignes plus tard : « la superposition de la dualité acte/action à la polarité impulsion/résultat est à vrai dire incertaine »⁴, tout comme l'est d'ailleurs notre superposition de la dichotomie acte/action à la dualité résultat/processus. Un certain accord est toutefois trouvé entre ces deux sensibilités⁵ : acte et action sont réciproques et entretiennent un rapport de continuité, leur indépendance ou autonomie n'est tout au plus qu'une illusion due à la barrière épistémologique évoquée plus haut. Comme l'indique très justement Salanskis, l'action réalisée « n'exprime jamais le résultat indépendamment de l'impulsion, ne l'efface ni ne l'oublie, mais au contraire renvoie encore tout résultat à l'impulsion dont il procède »⁶. Dans cet ouvrage sous-titré *des actes en musique*, notre article se déploie en gardant à l'esprit cette réciprocité. Aussi œuvre-t-il pour la réunion des deux points de vue épistémologiques évoqués : l'action détermine bien entendu son résultat, tout comme le résultat motive une action qui lui est appropriée. Ce lien mutuel constitutif et ce principe de continuité, mis en lumière dès les premières heures de la philosophie de l'action, semblent gagner en exactitude dans les théories de l'art où les œuvres sont à la fois les

acte et action réside justement en cela, que dans un cas (celui de l'action), l'agir est visé dans son déroulement alors que dans l'autre (celui de l'acte) il est visé indépendamment de toute extension dans le temps. D'où le fait qu'on peut, par exemple, surprendre quelqu'un en pleine action mais pas en plein acte, qu'une action, mais pas un acte a un début et une fin, et ainsi de suite. C'est la même différence aspectuelle qui oppose la situation, ou l'état des choses, au fait. » pp. 180-181.

² Nous aurions pu insister sur d'autres distinctions, dont l'une (que nous pourrions qualifier de psychanalytique ou de freudienne) est que l'action mentale est réalisée par un acte de représentation. Ici, le mot acte trouve son synonyme dans le mot intention. Nous pourrions aussi évoquer celle de Jean-Pierre Boutinet dans son livre *Anthropologie du projet* (Paris, PUF, 1990), où l'acte se distingue de l'action par le fait qu'elle possède un début et une fin bien définis, et où l'action est considérée comme plus vaste et intègre un grand nombre d'actes.

³ Jean-Michel Salanskis, *Modèles et pensées de l'action*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 26.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ces sensibilités sont presque plus d'obédience linguistique que d'obédience étymologique ou même épistémologique.

⁶ Salanskis, *ibid.*, p. 27.

tenants et les aboutissants de l'action : l'œuvre est à la fois une « mise en œuvre », un processus, et simultanément un résultat.

Pourtant, les œuvres ne sont pas les seules « motivations à agir » en art, en musique tout particulièrement. Les idées politiques, plus généralement l'idéologie, les utopies, les messages sociaux que les œuvres prolongent ou véhiculent sont des finalités, des motivations poussant à agir, tout autant que le sont les œuvres ou leurs divers processus de création, que l'on soit interprète, compositeur ou improvisateur. Improviser, composer, interpréter sont des finalités pour le musicien, autant que d'achever en œuvre. Le jeu, l'action en elle-même, est une exhortation à agir. D'ailleurs l'improvisation, la composition, et l'interprétation sont à même d'être éclairées par la musicologie du point de vue de l'action, du jeu, ou du point de vue de l'acte, du résultat : elles sont à la fois *processus* créateur et *résultats* de ce processus. C'est précisément cette réciprocité entre acte et action, entre *résultat* et *processus* que notre article défend.

L'INTENTION

Le lien indéfectible⁷ et cette continuité entre le processus et son résultat impliquent nécessairement que le déroulement des actions porte intrinsèquement leur finalité. Ainsi, les actions révèlent potentiellement les fins vers lesquelles elles se destinent. Concrètement, une interprétation musicale (en cours) laisse en principe paraître à l'auditeur les orientations esthétiques du musicien, correspondant peut-être plus généralement à celles d'une école et donc à un contexte social particulier. Pour le musicien, représenter cette « école » ou ce groupe social, être dépositaire de cette esthétique, peuvent être des motivations à agir, comme peuvent l'être aussi celle de faire revivre par l'interprétation un patrimoine musical oublié, ou celle d'apporter à une œuvre déjà ancienne un éclairage nouveau ou original, par exemple. À l'inverse, les actes musicaux – y compris les plus vastes⁸ – témoignent en toute vraisemblance des actions créatrices, de leurs fondements et des intentions mises en elles. Une composition musicale (en tant qu'action) ancre dans son résultat son processus de création, ses motivations, ses buts. Par exemple, le résultat d'une improvisation trahit en principe les formules et le phrasé du soliste, son appartenance à une communauté stylistique ou à une autre, ses choix esthétiques, les idiomes qu'il affectionne et ceux qu'il transforme pour les conformer à sa *parole*. Ainsi une œuvre révèle-t-elle — en principe — les intentions créatrices à son fondement. En tant qu'actes, en tant que résultats, les œuvres témoignent des *intentions* mises en elles, et des actions qui ont conduit à leur création.

⁷ Ce lien n'est pas un lien de causalité. L'action ne garantit jamais son résultat. (Voir note 9).

⁸ Par exemple, l'histoire d'un genre musical peut être considérée comme un acte musical, au sens où elle est bel et bien le résultat (dans le temps) d'une action créatrice globale.

Avant de poursuivre, il nous faut préciser ce qui sera entendu par « intention » dans ce texte. Nous pourrions commencer par dire qu'elle se distingue clairement de la *volonté*, que nous serons amenés à caractériser plus loin dans l'article. L'intention (*intentio*) – action de diriger vers – est la motivation qui conduit à agir, ce par quoi on détermine le but de l'action. La volonté peut désigner *vouloir agir*, le désir d'agir, mais en psychologie, elle est la capacité à réaliser un acte intentionnellement. La volonté est plus philosophiquement la liberté de choisir rationnellement, elle est la liberté d'agir et de penser. Ainsi, la volonté dans ses diverses acceptions se situe dans l'agir ; l'intention, elle, se situe plus exactement dans la représentation mentale du résultat de l'action, dans la représentation de l'acte. « Avoir l'intention de »⁹ correspond nécessairement à avoir une représentation interne (mentale) fiable du but de l'action, de l'objectif à atteindre.

Selon Élisabeth Anscombe, les intentions sont de deux types et possèdent un rôle spécifique. L'auteur pose en dualité dans son ouvrage *Intention*¹⁰ (1954) les *intentions en acte* des *intentions pour le futur* (intentions for the futur ou intentions préalables). Elle distingue l'intention qui représente l'action à effectuer (physique ou non) de l'intention qui représente le but à atteindre. D'autres philosophes ont proposé une distinction similaire : « intentions dirigées vers le futur et intentions dirigées vers le présent (Bratman, 1987) ; intentions prospectives et intentions immédiates (Brand, 1984) ; intentions distales et intentions proximales (Mele, 1992) ou encore intentions préalables et intentions en action (Searle, 1983) »¹¹. Élisabeth Pacherie, dans son article *La dynamique des intentions* (2003) insiste plus judicieusement sur trois types d'intentions : les *F-intentions*, les *P-intentions* et les *M-intentions*. Les *F-intentions* ou *les intentions dirigées vers le futur* ont pour but de mettre « un terme au raisonnement pratique sur les fins à poursuivre¹² ». Les *P-intentions* ou *intentions dirigées vers le présent* ont pour fonction d'ancrer les F-intentions dans le présent de l'action. Les *M-intentions* enfin, ou *intentions motrices* concernent la représentation de l'action à accomplir sur le plan moteur et sensoriel, elles sont la représentation sensori-motrice de l'action.

Par exemple, si l'on veut saisir un objet, sa position sera représentée en termes des types de mouvements nécessaires pour l'atteindre et sa forme et sa taille en termes de type de pince qu'elles autorisent. [...] les représentations des mouvements à mettre en œuvre reflètent aussi une connaissance implicite

⁹ Nous verrons que l'intention n'est qu'une des descriptions possibles de l'action créatrice. L'effet que cherche à produire une œuvre (en tant qu'action) n'est pas nécessairement l'effet qu'elle va produire. Comme nous le disions à l'instant : l'action ne garantit jamais son résultat, comme l'intention ne garantit pas d'atteindre le but escompté, en musique ou ailleurs.

¹⁰ Voir à ce propos : Elizabeth Anscombe, *Intention*, Harvard University Press, 2000, §1, p. 1 sq.

¹¹ Élisabeth Pacherie, *La dynamique des intentions*. Dialogue, XLII, 3, 2003, p. 447-480.

¹² *Ibid.*

des contraintes biomécaniques et des règles cinématiques et dynamiques auxquelles le système moteur est soumis.¹³

Des *F-intentions* aux *M-intentions*, « on passe d'un contenu conceptuel descriptif à un contenu conceptuel déictique et de là à un contenu sensori-moteur »¹⁴, autrement dit d'une représentation conceptuelle (le but) à une représentation dans le temps et dans l'espace de l'action, et de là, à une représentation physique de l'action. Une action musicale¹⁵ reprend cette dynamique des intentions de Pacherie : le musicien ou tout autre médiateur musical¹⁶ se représente ses fins (de nature multiple nous l'avons vu), les ancre dans le présent et se représente physiquement l'action à accomplir (comment bouger les doigts sur la touche du violon pour un interprète, par exemple). En cela, l'acte de création musicale ne se différencie pas des actions du quotidien, elle utilise la même dynamique d'intention. Et comme pour toute autre action, c'est dans la manière de gérer cette *dynamique* que l'action musicale se singularise, autrement dit dans la manière dont elle use pour gérer les *F-intentions*, les *P-intentions* et les *M-intentions*. Elle se différencie des autres actions par le but qu'elle se représente, dans la manière d'ancrer l'intention dans le présent¹⁷ et dans la représentation physique de l'action à effectuer. Ainsi, comme pour tout autre domaine, il y a donc à chercher au sein de l'acte musical (l'œuvre accomplie par exemple) une description de l'action du point de vue de l'intention que l'on met en elle¹⁸. Une œuvre peut

¹³ Pacherie, *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ce que nous entendons par *action musicale* nous impose de préciser ce que nous entendons par *musique*. Selon nous, la musique est une activité artistique contextualisée, le son musical et sa plastique sont liés à un environnement humain. Ainsi, une action musicale ne concerne pas seulement les données purement esthétiques, mais aussi les données sociales et plus généralement anthropologiques qui environnent la création d'une œuvre, sa représentation, son devenir, ses implications politiques, sociales, etc. Agir musicalement, c'est agir sur le son, mais pas seulement : c'est aussi agir sur cet « environnement anthropologique » du son. Une *action musicale* concerne donc simultanément le son (la matière sonore) et son contexte humain.

¹⁶ Un médiateur musical peut être un producteur, une maison d'édition, un sonorisateur, mais aussi un soliste, un groupe de solistes ou les musiciens d'une section orchestrale, un auteur-compositeur-interprète (ACI), un improvisateur, etc. Tous sont à même de mener à bien une « action musicale » ; ils sont du point de vue de l'action des *acteurs* musicaux.

¹⁷ C'est ce type d'intention qui différencie (entre autres) la composition de l'improvisation. Sans plus de précision : la première ancre son intention dans un présent délayé dans le temps, avec une possibilité de retour en arrière ; la seconde s'ancre au contraire dans un présent de l'urgence, caractérisé par son irréversibilité.

¹⁸ Cette phrase nous rapproche de la conception intentionnaliste de l'action représentée en particulier par G. H. Von Wright, selon laquelle l'action n'est identifiée comme intentionnelle qu'à la condition que l'on puisse trouver une raison, un but, un objectif motivant l'action. Toutefois nous rapprochons-nous plus de la conception davidsonienne de l'action (causaliste). L'intention est aussi pour lui la cause de l'action (ce qui n'est pas le cas de tous les intentionnalistes). Davidson préserve une « conception causaliste de l'explication de l'action en dépit de l'impossibilité d'une compréhension non-intentionnaliste de l'action et des attitudes cognitives et volitives. Ou, si on envisage les

recevoir une description par ses *intentions pour le futur* notamment, par le but qu'elle se représente, par les fins qu'elle cherche à atteindre. C'est à ce type d'intention (*F-intentions*) que nous consacrerons la suite de notre réflexion ; l'intention sera entendue dans ce sens : elle est représentation du terme de l'action, la représentation de l'acte, du but à atteindre.

D'autres descriptions de l'action sont tout à fait possibles, étant donné qu'une action musicale (une œuvre par exemple) ne produit pas toujours l'effet escompté, elle ne réalise pas toujours son objectif, ou atteint un résultat non intentionnel. Par exemple, lorsque l'on donne *La Serva* le 1^{er} août 1752 à l'Académie Royale de musique, rien n'indique que l'intention initiale fut de provoquer une querelle esthétique¹⁹. Toutefois, ce qui rend *la description de l'action par l'intention que l'on met en elle* si pertinente, est que c'est l'intention précisément (ici le résultat escompté, les F-intentions) qui détermine pour majeure partie l'esthétique de l'œuvre, sa plastique. Un musicien ou un groupe de musiciens pourchasse toujours un but plus ou moins affirmé ou avoué, social, politique ou tout autre, et le médium qui permet à ce but de prendre corps est bien entendu l'œuvre et sa forme esthétique. Et puisque l'action créatrice est variable selon l'intention, selon les fins, il est cohérent de penser que les diverses plastiques du son, du matériau sonore, ses diverses morphologies traduisent ou trahissent différents types de buts pourchassés et donc d'actions à leur fondement.

LE MATÉRIAU SONORE TRAHIT DEUX TYPES D'ACTIONS CRÉATRICES

Les « actions musicales » se diversifient à l'aune de la grande divergence d'intentions, de buts à atteindre à leur fondement. Nous l'avons dit, les fins peuvent être de nature esthétique, politique, sociale, etc. Le beau, le laid, l'engagé, le subversif, peuvent se constituer en finalités. Et quoi qu'il en soit ces intentions, ces fins, s'inscrivent en œuvre, sont ancrées dans le matériau sonore, ou justifient du type de matériau employé et de sa plastique. Par exemple, une musique dont le but est d'abord commercial utilisera un matériau dont la plastique et les propriétés conviendront au plus grand nombre (des harmonies et des mélodies plus « grand public »). Le matériau en lui-même témoigne de l'intention, et en corollaire, toute évolution dans l'emploi du matériau musical dénote un changement dans l'intention à l'origine de l'action créatrice. Ainsi, qu'il s'agisse à un niveau local de l'évolution du

choses dans l'autre sens, il montre que l'explication causale du comportement laisse intacte la nature intentionnelle de notre appréhension commune de l'action ». Marc Neuberger, « Théorie de l'action », in Marc Neuberger (dir.), *Théorie de l'action : textes majeurs de la philosophie analytique de l'action*, Bruxelles, Mardaga, 1991, p. 19.

¹⁹ *La Serva Padrona* de Pergolèse provoque la Querelle des Bouffons, opposant les partisans de l'opéra français et ceux promouvant l'esthétique italienne de l'opéra, avec Rameau et Rousseau en figure de proue.

matériau au sein d'une œuvre quelconque, ou d'un acte musical plus vaste, comme l'évolution du matériau stylistique dans l'histoire d'un genre quelconque, tout changement d'état du matériau traduit un changement d'intention, de but artistique.

LES PLASTIQUES SONORES.

La musique ou plus précisément le son musical se matérialise à toutes les échelles²⁰ sous deux aspects, sous deux grands *états* : un état solide et un état liquide si l'on veut bien me passer cette métaphore. Le matériau musical est parfois figé, dense, inerte pourquoi pas, et parfois plus fluide, plus informe aussi. Cette remarque embrassant toute une échelle de généralité nécessite quelque éclairage, à un niveau local (celui de l'œuvre), et à un niveau plus général (celui de l'histoire d'un genre musical par exemple) :

– Tout d'abord, une œuvre musicale (issue de l'improvisation ou de la composition) n'est pas linéaire sur le plan de la créativité et de l'inventivité. Les musiciens restituent lors de l'action créatrice des tournures habituelles, des éléments de langage²¹ si l'on peut dire, déjà étudiés, des formules toutes faites. C'est parfois même, par *habitude*, une restitution à l'identique de syntagmes préexistants, provenant du style individuel de l'artiste, mais aussi de lieux communs propres au style ou au genre collectif, à l'anonymat. Pour un même musicien, compositeur ou soliste, on retrouve logiquement ces éléments d'une œuvre à l'autre avec d'infimes variations. Le matériau musical utilisé est figé, composé *a priori*, assez monolithique et peu inventif. Par moments au contraire, la matière est plus fluide, les circonstances appellent une création plus libre et innovante, où le musicien doit dépasser ses propres cadres esthétiques. Par cette *action volontaire*, il transcende son langage et invente dans le feu de l'action créatrice. Ainsi, synthétiquement, le musicien dans une même œuvre, fige par moment son langage par *habitude*, et le dépasse, le transcende, le fluidifie à d'autres moments par la *volonté*.

– De la même manière, à certains moments de l'histoire d'un genre musical (il peut s'agir du jazz ou de la musique « savante » occidentale par exemple), les langages musicaux sont constitués et figés. Ils sont définissables en tant que styles, et peuvent être décrits comme des ensembles relativement clos de caractères propres à une communauté esthétique, à un groupe d'individus, etc. Le style classique, le be-bop, le postsérialisme, le free jazz peuvent être considérés comme *langages*, structurés pas une langue commune et des paroles singulières. Durant ces périodes historiques, l'invention

²⁰ Il peut s'agir, de la plus petite échelle à la plus grande : d'une phrase musicale, d'une œuvre, d'un courant, d'un style, d'un genre, de l'histoire musicale à une échelle locale, de l'histoire musicale à l'échelle d'un pays, etc.

²¹ Nous insérons ici une distinction dans l'emploi des mots « langage » et « style ». Selon nous, le style est un *langage figé*, c'est-à-dire un langage relativement clos qui ne peut être décrit dans son ensemble qu'*a posteriori*.

musicale se fait à l'intérieur du style, sans véritable volonté de dépassement. On s'habitue à un langage et on combine, on *varie* à l'intérieur de ce langage. À d'autres moments, les langages se liquéfient, perdent en consistance par nécessité de se renouveler. Le langage propre au style est épuisé en quelque sorte, il a besoin de nouveauté. Il doit alors par une action artistique volontaire se liquéfier pour se solidifier à nouveau, sous une forme nouvelle, avec une nouvelle consistance. Ce changement d'état, comme l'eau devient de la glace, fond pour à nouveau geler, permet la mutation des langages musicaux, des styles.

DEUX TYPES D' ACTIONS À L'ORIGINE DE LA CRÉATION

Notre posture est la suivante : une œuvre musicale quelconque ou l'histoire d'un genre quelconque font coexister ou font se succéder des phases²² où la matière sonore est figée, se cristallise, et des phases où la matière se liquéfie, devient plus malléable et ce, en fonction de l'action que l'on attende aux langages musicaux, selon que l'intention s'entretienne de la conservation ou du dépassement de ces langages. Deux intentions créatrices sont à la base de ces changements d'état : la première sert une création à l'intérieur du langage musical, s'émancipant sous l'autorité d'un style. La seconde a pour but de dépasser style et langage afin d'innover. Une œuvre ou une époque font bien entendu coexister ces deux intentions, mais potentialisent plus ou moins l'une ou l'autre selon qu'il y ait volonté de se soumettre à l'autorité du style ou de vouloir le dépasser.

Ces deux types grands types d'actions, opérant à une échelle locale voire « microscopique » (comme dans une œuvre musicale singulière), ou à une échelle plus globale (comme dans l'évolution stylistique d'un genre), sont issus de deux grands types d'intentions et donc de deux grands types d'antécédents psychologiques. C'est si l'on veut l'état d'esprit de la création (d'un compositeur d'une époque ou de tout autre médiateur musical) qui détermine le type d'action approprié. Ainsi, il semble judicieux de passer ces deux types d'actions au crible de la psychologie dans la suite de notre article. La psychologie clinique, dont Pierre Janet est l'un des fondateurs, décrira pour nous l'*activité*, c'est-à-dire les antécédents psychologiques et plus généralement mentaux à l'origine de ces *actions*.

L'ACTIVITÉ MUSICALE

Selon la conception de Pierre Janet, certes ancienne, mais porteuse de sens, « on distingue [...] trois formes ou trois degrés de l'activité : l'instinct,

²² Nous employons ici le mot « phase » par prudence pour ne pas employer le mot « période », car il n'est pas certain que le phénomène que nous décrivons soit forcément toujours chronologique. Peut-être l'est-il en revanche pour une seule et même esthétique, pour un genre ou un style donné.

l'habitude et la volonté »²³, correspondant à trois degrés de l'engagement de la conscience dans l'action – la conscience déterminant à son tour la force ou le type d'intention mis dans l'action. L'*instinct* est appréhendé par Janet d'un strict point de vue mécanique ; ce qu'on lui doit est assez élémentaire, spontané et machinal. Il est en outre couramment rapproché du mouvement réflexe dans les théories de l'action, ce qui ne se justifie pas forcément d'un point de vue physiologique d'ailleurs. Quoi qu'il en soit, les antécédents mentaux sont, dans ce cas, faibles voire inexistants. Le réflexe s'entend d'un point de vue physiologique comme une réponse involontaire à un stimulus court-circuitant les voies nerveuses pour se passer de l'aide du cerveau, de la conscience et de la volonté, afin que la réponse soit immédiate et la plus efficace possible. Ainsi défini, rien de musical ne semble être dû à l'instinct.

L'*habitude* en revanche concerne l'action en musique au plus haut point. Décrite comme un phénomène complexe par Pierre Janet, elle fait appel à la conscience et à la volonté, même si son rôle est paradoxalement d'en abaisser le niveau. Toutefois engendre-t-elle rarement des actions « exécutées d'une façon parfaite et rapide [...] sans [qu'elles soient] accompagnées de conscience »²⁴. Les actions mues par l'habitude se distinguent ainsi du réflexe par le fait qu'elles sont conscientes, et au moins partiellement fondées par la volonté. L'habitude permet d'acquérir des automatismes, provenant pour n'importe quelle discipline de l'expérience, développée grâce au travail et à la répétition. Ces automatismes permettent d'augmenter l'efficacité et la précision de l'action. Les habitudes sont d'autant plus efficaces que l'expérience est grande et que la conscience dans l'exécution de l'action est moindre. À la rigueur, la forme la plus grande de l'habitude est l'instinct – la différence entre instinct et habitude s'établissant toutefois à l'entour de leur nature profonde : l'instinct fait appel à une forme d'innéité, tandis que l'habitude se construit, les automatismes s'acquièrent.

Enfin, la *volonté*, très discutée dans la philosophie occidentale de Descartes à Bergson en passant par Hegel – d'autres semblent même en avoir pris ombrage, est définie dans le livre de Pierre Janet comme « la forme supérieure, la plus parfaite de l'activité humaine ». L'acte volontaire est « intelligent », et possède deux spécificités : « il est nouveau » et « complètement conscient »²⁵. En empruntant les mots de Jean-Paul Sartre afin de modérer la dimension axiologique des propos de Pierre Janet, la volonté réalise « intentionnellement un projet conscient »²⁶.

L'acte de création musicale met en œuvre inégalement ces formes de l'activité selon l'époque, selon que le style soit constitué en langage relati-

²³ Pierre Janet, *Philosophie et psychologie*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 146.

²⁴ *Ibid.*, p. 134.

²⁵ *Ibid.*, p. 156.

²⁶ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 487.

vement figé, ou au contraire, que les langages soient informes ou imprécis et cherchent à se constituer en style – en définitive, selon que la matière sonore soit solide ou liquéfiée. Selon nous, la gestion du potentiel de chaque forme d'activité inaugure de nouveaux paradigmes de création, ou au contraire tend à conserver le modèle de création existant. Nous voudrions montrer dès maintenant quelles sont les propriétés et les singularités de l'*activité musicale*, et évaluer la part revient à l'instinct, l'habitude et la volonté dans les actions à la base de la création musicale. Nous pensons pouvoir prétendre dès maintenant que cette « part » correspond pour beaucoup à la conception qu'une époque, qu'un interprète, qu'un compositeur se font de la nouveauté.

L'INSTINCT

Avant d'entrer plus vivement dans notre propos, il nous faut, semble-t-il, dénouer quelque problème. Si la création musicale comporte une part indéniable d'automatismes, tant sur les plans corporel et psychologique que « langagier », rien d'elle n'est dû au réflexe qui est un raccourci, un mécanisme de défense, de réaction immédiate à un stimulus de l'environnement. Nous pensons ici plus particulièrement à l'improvisation musicale, dont l'impulsion est trop souvent confondue avec le réflexe²⁷. Pourtant, à l'instar de la composition, elle fait appel à la mémoire, elle ne court-circuite pas les voies nerveuses afférentes et efférentes, elle conserve au cerveau son rôle prépondérant. Elle ne *shunte* pas la réflexion, ne peut se passer de la conscience, de l'intention, et de la volonté. Selon Marc Neuberg, « ce qui distingue un mouvement corporel qui est une action d'un mouvement réflexe, est qu'il en existe au moins une description sous laquelle il est intentionnel »²⁸. De plus sur un plan méthodologique, « en qualifiant de réflexe un comportement donné, on le soustrait au domaine des explications téléologiques et on cesse de le considérer comme action, étant donné qu'un réflexe [...] est un comportement produit par des éléments n'ayant strictement rien à voir avec les fins »²⁹ de l'exécutant. Ainsi, la création musicale ne tient en rien au réflexe, ni sur un plan psychologique (intention, finalité), ni sur un plan physiologique (conservation du rôle du cerveau).

Aussi, qu'y a-t-il d'instinctif en musique ? L'instinct concerne la transmission héréditaire du comportement ou son innéité. Ainsi défini, on a peine à croire qu'il y ait quoi que ce soit d'instinctif dans une action musicale, même plus généralement artistique. Le comportement de l'artiste, ses choix et son talent ne se transmettent pas par hérédité — nous nous excusons presque de devoir insister sur une donnée aussi élémentaire. Il en est de

²⁷ Le « réflexe » est souvent confondu avec « l'automatisme », comme « l'instinct » est souvent confondu avec « l'habitude ».

²⁸ Neuberg, *op. cit.*, p. 24.

²⁹ Charles Taylor, « Comment concevoir le mécanisme », in Neuberg (dir.), *op. cit.*, p. 181.

même pour l'innéité : la musique est une pratique artistique et culturelle, elle n'est pas *innée*, ses techniques — comme celles de tous les arts — appartiennent au domaine de *l'acquis*. Toutefois, en création musicale, il existe à n'en pas douter une part d'automatismes³⁰, liés aux compétences ou capacités que le musicien acquiert par l'habitude.

L'HABITUDE

Le second degré de l'activité décrit par Pierre Janet est l'habitude. Elle peut se définir comme un ensemble de compétences acquises par le biais de l'expérience et de l'apprentissage, ancré dans la mémoire. Les habitudes tiennent bien sûr de la répétition, car la mémoire en dépend elle-même. La répétition, la récidive, la « reprise » structurent la mémoire, et renforcent son efficacité. Ainsi, les habitudes y sont-elles solidement liées, et ce lien s'intensifie d'autant que l'on répète dans le temps, que l'on ressasse, que l'on bachote.

Le caractère général et le plus important de l'habitude, c'est qu'elle est un principe de continuité et d'uniformité ; elle conserve les phénomènes passés et relie le passé de notre vie au présent et à l'avenir. Les efforts que nous avons faits autrefois ne sont pas perdus, il en reste encore aujourd'hui quelque chose, et nous pouvons ajouter [ce] que nous apprenons aujourd'hui à ce que nous avons appris autrefois. C'est ainsi que deviennent possibles l'éducation et le progrès.³¹

Janet distingue deux formes d'habitudes. L'habitude *active* tout d'abord, qui « augmente la puissance de toute énergie qui s'exerce », et qui « rend [l']action *plus rapide* et *plus facile* », l'habitude passive ensuite, qui entretient un « rapport étroit avec les impressions extérieures, les sensations et la sensibilité »³². Mais la forme d'habitude qui nous attache l'esprit en musique est à la confluence de ces deux conceptions, et est identifiée par Janet comme une *habitude mixte*, qui à la fois rend l'action musicale plus efficace et augmente la sensibilité du musicien.

L'habitude s'accompagne d'automatismes tant physiques (ou corporels) qu'intellectuels (ou psychiques). En composition, l'habitude peut concerner des automatismes harmoniques, mélodiques, voire contrapuntiques, des manies discursives, une thématique fréquemment usitée, un penchant affirmé pour une instrumentation particulière, une manière spécifique de faire évoluer les doigts sur l'instrument et ce, quel que soit le type de musique. En improvisation, ces automatismes concernent évidemment des habitudes de jeu (ce que l'on appelle parfois abusivement la *mémoire des doigts*),

³⁰ Voir à ce propos : Pierre Janet, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Félix Alcan éditeur, 1889.

³¹ Janet, *op. cit.*, 2006, p. 152.

³² *Ibid.*, p. 152-153.

mais aussi des habitudes discursives (idiomes couramment usités, tournures habituelles, etc.). Parfois, l'improvisateur se met en « mode automatique » sur le plan discursif, il récite ses habitudes langagières, ses tournures habituelles, ses phrases ordinaires et laisse ainsi à son esprit et à son attention une plus grande disponibilité, afin de capter les propositions faites par son environnement. Pour l'interprète enfin, l'habitude peut s'entendre comme une propension affirmée à jouer les œuvres d'une certaine manière³³, mais aussi peut aussi concerner le corpus d'œuvres auquel il a tendance à s'intéresser.

Les habitudes peuvent aller à l'encontre du compositeur, de l'improvisateur ou de l'interprète car, se reposant trop sur elles, il risque de toujours itérer le même jeu, de proférer le même discours, de formuler des phrases toujours identiques, redondantes, sans surprise. Comme le dit Janet, « l'étroitesse d'esprit et la routine sont les dangers auxquels expose l'habitude »³⁴. Après une formation musicale, les musiciens sont pétris d'automatismes, et doivent souvent s'en débarrasser pour pouvoir faire évoluer leur talent. Il est courant de lire dans les essais d'improvisateurs notamment, qu'il est absolument nécessaire de *désapprendre* ou plutôt *d'apprendre à désapprendre* comme le dit Joëlle Léandre³⁵ pour pouvoir plus librement improviser. La volonté permet de « lutter contre ces habitudes et les détruire peu à peu en favorisant la formation d'habitudes contraires »³⁶. Les habitudes sont constitutives de la composition, de l'improvisation, et d'autres actions créatrices, et se détacher d'elles revient souvent à en systématiser de nouvelles³⁷.

LA VOLONTÉ

La volonté est la forme de l'activité permettant à l'homme de concrétiser sa pensée par une action intentionnelle. Sans volonté, ses désirs en resteraient au pas de l'intimité de sa conscience. Elle lui permet de faire éclore la nouveauté, de transmuter ses utopies en espoir, de réaliser pourquoi pas ses rêves, de ne pas laisser aller sa vie au gré de l'habitude ou du hasard. Elle ne recherche pas nécessairement l'amélioration d'une condition initiale ; toutefois vise-t-elle au moins son changement ou son « dépassement ». La volonté fonde les innovations, assoit les révolutions par sa puissance, autorise le

³³ Nous avoisinons ici une notion stylistique : le style individuel peut être défini à un moment synchronique par l'ensemble des données propres à l'expression d'un interprète, d'un improvisateur, d'un compositeur, figée par l'habitude.

³⁴ Janet, *op. cit.*, 2006, p. 153.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 154.

³⁷ Nous retrouvons à ce stade le phénomène de solidification/liquéfaction que nous décrivons dans cet article : le musicien doit dissoudre ses habitudes pour pouvoir s'en émanciper, mais cette liquéfaction va par essence enjoindre le musicien à formuler de nouvelles habitudes.

changement, la modernité. Elle tisse le fil de l'actualité, et détient le monopole de la nouveauté.

Une action fondée par la volonté en musique peut recouvrir une quantité colossale de formes, et concerner de très nombreux domaines. L'*esthétique* est celui se manifestant le plus naturellement à l'esprit. Le musicien ou le groupe de musiciens œuvrent pour dépasser la convention du style acquise par l'habitude d'un langage, ébrèchent la norme, l'écorchent pour y fondre un regard nouveau ou y substituer de nouvelles règles. Chamboulant les coutumes, les mœurs et les traditions, ils luttent contre le confort du *statu quo*, ils bousculent l'académisme, font fi du conformisme : ils innovent sur le plan esthétique. Le style se métamorphose, ou le style rend l'âme, est refoulé au rang des idiomes caducs voire oubliés, des langages que l'on a cessé une fois pour toutes de chérir. Il devient l'héritage sur lequel se fonde le renouveau, ou le patrimoine qu'il faudra savoir ignorer pour avancer.

Une action volontaire peut aussi, comme nous le pressentions dans l'introduction, avoir une visée sociale ou politique : à l'œuvre s'accrochent un propos, une parole, une revendication, une idéologie, une utopie. Ainsi, la volonté a fondé en musique de nombreuses actions sociopolitiques, certaines se sont même érigées en action libératrice. Deux formes de libération sociales semblent plus particulièrement éprouvées dans notre histoire occidentale de la musique : la première étant celle de Schoenberg, celle du compositeur avant-gardiste se libérant par son action créatrice de la pression sociale déterminée par la convention esthétique ; la seconde — du même ordre, mais se différenciant tout de même — étant celle du musicien ou du groupe de musiciens exclu de la société, et dont la révolte libertaire s'érige en révolution artistique.

EN RÉSUMÉ

Dans le désir qu'exprime la volonté s'inscrit une fin esthétique, une aspiration au dépassement des langages musicaux ; dans l'habitude résident au contraire la constitution et la solidification de ces langages. Il y a une forme de passivité dans l'habitude, une propension à reproduire les schèmes propres au style, à se reposer sur des acquis. Il y a une activité véritable (dans un autre sens) dans l'action volontaire : elle est en musique le projet actif et conscient de faire évoluer ou muter les langages et le style.

Ainsi, *l'activité* détermine deux types d'actions en musique dont les fins ne sont pas identiques. La première action créatrice exploite le langage et le style préexistant, et combine ou invente en son sein sur fond d'habitude. La seconde, mue par la volonté, vise au dépassement des langages et du style.

LA CRÉATION EST UNE ACTION SUR LES LANGAGES

Ce détour par la psychologie va nous permettre de décrire d'un point de vue stylistique et historique un mécanisme plus global de la création musicale. Nous l'avons dit, une époque, l'évolution d'un genre, d'une esthétique, font alterner des phases de liquéfaction de la matière, où le langage n'est pas unifié autour d'un style précis et des phases de solidification du matériau musical, durant lesquelles le langage dominant est constitué et se fige plus ou moins. L'atonalité de la fin XIXe / début XXe siècle débouchant sur une systématisation absolue de la dissonance par le dodécaphonisme puis le sérialisme, les musiques issues du baroque flamboyant aboutissant à la mécanique classique, sont deux exemples illustrant à un niveau général ce phénomène. Dans les musiques d'improvisation, le phénomène est d'ailleurs identique : la recherche en jazz du début des années quarante aboutit à la constitution d'un langage codifié et presque figé : le be-bop. À un degré autre, le free jazz a procédé de la même manière : à force d'improviser une musique, on finit par *l'écrire*. Ensuite, de cette cristallisation, de cet « arrêt sur image » nécessaire de la musique, naît l'envie de dépasser le statu quo et de remodeler cette matière, la rendre vivante et informelle à nouveau, l'expérimentation se fait pressante, la nécessité de faire avancer l'histoire, présente. Suivra une nouvelle phase de solidification de la matière, sous la nouvelle forme (ou esthétique) que l'époque ou le style lui aura donnée. L'histoire a le défaut de ne retenir que la forme figée de la matière, par commodité et par tradition. Elle se souvient du style baroque et du style classique, sans donner grande importance à l'ensemble du corpus d'œuvres, plus ou moins heureuses, qui ont permis d'effectuer la transition, et qui témoignent d'une recherche esthétique volontaire en vue d'une future stabilisation esthétique. Pourtant ces phases ou périodes esthétiques sont déterminantes et fondamentales pour comprendre les mécanismes de la création musicale et de son évolution.

L'habitude et la volonté permettent d'exercer différentes actions sur le matériau musical, sur les langages, sur le style. Lorsqu'un ensemble de musiciens d'une même tendance créent de nouvelles œuvres à l'intérieur d'un même style, son exploitation devient redondante. Par habitude, les mêmes « formules » et les mêmes « outils » sont utilisés, et les œuvres se conforment plus ou moins à un stéréotype, avec toutefois quelques variations qui font leur singularité. Ainsi, la soumission (par habitude) à l'autorité des langages déjà constitués fonde de grandes périodes d'*anonymat* stylistique, où les actes musicaux témoignent de la redondance du matériau et d'une esthétique assez invariante. L'*anonymat* est probablement le plus haut degré de « solidification » de la matière dans le processus général que nous décrivons. On en retrouve les traces dans toute l'histoire occidentale de la musique, allant des œuvres religieuses de l'École de Notre-Dame au sérialisme en passant par les madrigaux et les œuvres atonales pour piano du début du XXe siècle, par exemple. En jazz, le be-bop et le free jazz ont été aussi la cible

d'un anonymat considérable tant sur le plan du « vocabulaire » et de la rythmique que sur le plan des instruments utilisés. Les styles, les langages figés aux fondements de ces périodes d'anonymat seront un jour dépassés par une action volontaire. Ce *dépassement* n'est pas à entendre comme une amélioration ou un progrès, mais comme une volonté d'aller au-delà de ce qui existe et de ce qui est concevable en musique. Ce désir profond de nouveauté s'oppose au confort et au conformisme du style, à *l'académisme* et au *classicisme*. Il n'est pas nécessairement question ici de l'avant-garde, qui n'est pas la seule posture pour s'opposer à l'académisme. D'ailleurs, l'avant-garde a fondé pour majeure partie l'attitude musicale (et plus généralement artistique) la plus répandue au XXe siècle ; elle est donc en quelque sorte l'académisme de notre ère. L'horizon sur lequel nous concluons est plus vaste : la recherche de nouveauté, les actions œuvrant pour l'innovation sont toutes d'une manière ou d'une autre en rupture avec l'ordre établi par l'habitude. C'est le rôle que doit assumer la volonté dans la création musicale : elle fonde une action dont l'intention est le dépassement des styles par la dissolution du matériau musical.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANSCOMBE Gertrude Elizabeth Margaret, *L'intention*, Paris, Gallimard, 2002.
BOUTINET Jean-Pierre, *Anthropologie du projet*, Paris, PUF, 1990.
JANET Pierre, *Philosophie et psychologie*, Paris, L'Harmattan, 2006.
— *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1889.
MAC ADAMS Stephen et DELIÈGE Irène, *La Musique et les sciences cognitives*, Bruxelles, Mardaga, 1989.
NEUBERG Marc, *Théorie de l'action : textes majeurs de la philosophie analytique de l'action*, Bruxelles, Mardaga, 1991.
PACHERIE Elizabeth, *La dynamique des intentions*, Dialogue, XLII, 3, 2003, pp. 447-480.
PETIT Jean-Luc (éd.), *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1997.
RAVAISSON Félix, *De l'habitude*, Paris, Allia, 2007.
RIVERS William Hals, *L'instinct et l'inconscient*, Paris, L'Harmattan, 1999.
SALANSKIS Jean-Michel, *Modèles et pensées de l'action*, Paris, L'Harmattan, 2000.
SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.
VAN DE VELDE Danièle, *Le spectre nominal: des noms de matières aux noms d'abstractions*, Louvain, Peeters Publishers, 1995.