

« Ateliers en mouvement : interroger la composition musicale aujourd'hui »

Nicolas Donin et Jacques Theureau

Circuit : musiques contemporaines, vol. 18, n° 1, 2008, p. 5-14.

Pour citer ce document, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/017896ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

INTRODUCTION

Ateliers en mouvement

Interroger la composition musicale aujourd'hui

Nicolas Donin & Jacques Theureau

L'artisanat subtil, presque anachronique, de la composition musicale a fini par assigner une place en son sein à l'ordinateur. Parmi les compositeurs de musique dite contemporaine, rares sont aujourd'hui ceux qui n'ont jamais eu à faire à lui. Tout aussi rares sont ceux qui l'utilisent exclusivement et tous les jours, de la conception et la préparation d'une œuvre jusqu'à sa finalisation. Entre ces deux extrêmes se déploie un large éventail d'opérations informatiques désormais en usage quotidien : analyse et synthèse du son, séquençage audionumérique, traitement de texte musical, sont autant de domaines de l'industrie logicielle qui fournissent aux créateurs d'aujourd'hui des outils de travail.

Qu'en est-il de ces usages ? Qu'est-ce que cela change (ou pas) aux œuvres ?

Des réponses de sens commun existent. Il ne faut généralement pas attendre très longtemps, pendant les discussions aux entractes des concerts montréalais ou parisiens, pour que l'un ou l'autre interlocuteur émette des marques de scepticisme envers l'une des œuvres au motif qu'elle « sonne comme » telle ou telle famille d'œuvres utilisant un même logiciel, un même type de synthèse, voire tel module ou opérateur d'un environnement informatique donné¹. Cette référence aux conditions de fabrication, lorsqu'elle vise à dénigrer l'œuvre, mobilise de façon implicite la proposition suivante : une composition originale ne saurait s'appuyer, à moins de les subvertir, sur les standards collectifs qu'incarnent les logiciels en tant que produits historiques d'une esthétique ou d'un style – en l'occurrence, ceux des musiciens qui ont contribué à leur conception et à leur développement. Autrement dit, si les logiciels utilisés sont repérables à l'oreille (quoique... ils n'ont souvent

1. Cela va du simple (mais redoutable) « copier/coller » permis par les logiciels de saisie de partition ou les séquenceurs, à des manipulations plus spécifiques portant sur des processus ou des structures musicales au moyens de programmes de C.A.O. [composition assistée par ordinateur] au sens fort (issu de la musique algorithmique).

pas manqué d'être cités déjà dans la note de programme!), c'est parce qu'ils comportent un véritable formatage pré-compositionnel soustrait au libre-arbitre du créateur qui a eu la faiblesse de s'en servir.

Cette critique est souvent justifiée ... et elle n'est certainement pas nouvelle, si l'on pense aux termes de la dénonciation des procédés académiques du Prix de Rome par les jeunes compositeurs du début du xx^e siècle – pour ne s'en tenir qu'aux origines de l'avant-garde musicale francophone. Mais il y a aussi, dans le problème qui nous occupe, quelque chose de mal posé. Car ce qui est ainsi montré du doigt, n'est-ce pas plutôt le déséquilibre de visibilité entre, d'une part, un sous-ensemble de la composition – la partie qui a utilisé l'informatique – s'appuyant sur une culture technique somme toute assez partagée, clairement délimitée par des manipulations du son musical emblématiques des différents logiciels, et, d'autre part, tout le reste des procédés compositionnels, difficiles à repérer à la première écoute parce qu'ils sont plus nombreux, plus dynamiques dans leur longue histoire, davantage individualisés dans l'écriture, donc mieux soustraits à la formalisation informatique ainsi qu'à une appropriation rapide par des tiers? L'ordinateur ne fait alors que rendre manifestes et mettre en cause des questions bien plus grandes que lui: celle de la connaissance des procédures de composition en général et celle de leur articulation dans un projet artistique donné. Sans une intelligence globale de la fabrique des œuvres, nos interrogations sur le rôle qu'y joue l'informatique ne peuvent que rester sans réponses: elles isolent artificiellement l'ordinateur de l'activité dans laquelle il s'insère – ou, parfois et de moins en moins rarement, qu'il supporte entièrement.

Comme l'avait relevé il y a une vingtaine d'années François Delalande (dans une enquête sur « les stratégies de composition » récemment republiée par *Circuit*²), nos connaissances sur *la* composition sont incroyablement ténues en comparaison avec ce que nous savons sur *les* compositions. Les unes et les autres ne devraient pourtant pas exister séparément. (D'ailleurs, l'analyse musicale d'une œuvre donnée mobilise bien souvent des croyances et des connaissances tacites sur ce qu'est la composition en tant que pratique.) Précisément, la présente livraison de *Circuit* propose une contribution modeste et limitée à la science de *la* composition, dans son articulation avec des savoirs disponibles sur *les* compositions. Cette contribution s'articule au programme de recherche de l'équipe Analyse des pratiques musicales³ (Ircam-CNRS [Centre national de la recherche scientifique, France]), fondée en 2003 par les coordinateurs de ce numéro, qui porte aussi sur d'autres pratiques que la composition et qui n'avait jamais abordé cette dernière par autant de points d'entrée différents que ceux réunis ici.

2. François DELALANDE (2007), « Towards an Analysis of Compositional Strategies » [1^{re} publication en français: 1988], *Circuit, Musiques contemporaines*, vol. 17, n° 1, p. 11-26.

3. Ce groupe mène des recherches en sciences humaines sur les œuvres et les pratiques musicales modernes et contemporaines – en particulier les pratiques savantes qui constituent le cœur de l'activité de l'Ircam: composition, interprétation de la musique contemporaine, écoute attentive, analyse musicale. Voir <www.ircam.fr/apm.html>.

À bas la boîte noire, vive la boîte à outils ?

Qui veut s'intéresser de près aux conditions et aux processus de fabrication de la musique de création (actuelle ou passée) ne manquera pas de trouver sur son chemin des discours de mise en garde, tenus aussi bien par les médiateurs des œuvres (musicologues et musicographes) que par les compositeurs eux-mêmes. Selon ces discours, celui qui regardera en face l'atelier du compositeur aura les yeux brûlés par la flamme créatrice : il deviendra définitivement aveugle à ce qui se joue d'important dans la création parce qu'il s'épuisera à la poursuite de leures tels que la psychologie personnelle du créateur ou l'infinie ramification des esquisses de la partition ... toutes choses finalement bien moins intéressantes que l'œuvre à laquelle ils ont donné naissance. Ce sont là de réels dangers, mais pourquoi sont-ils brandis si souvent et de façon si insistante, au risque de promouvoir un irrationalisme naïf ?

Bien sûr, étudier la genèse des œuvres et les méthodes de travail des créateurs ne nous donnera pas toutes les réponses aux grandes interrogations sur l'art qui font le sel de la vie. Bien sûr, pratiquer solitairement la lecture attentive de partitions reste en soi un moyen privilégié d'accéder à la pensée musicale, voire aux procédés de leurs auteurs – c'est justement un fondement essentiel, tant de l'apprentissage de la composition que de la discipline de l'analyse musicale. Quoi qu'il en soit, il n'est pas illégitime d'attendre d'une science de la composition qu'elle élabore des savoirs nouveaux à la fois sur les pratiques et les œuvres étudiées, sur la conception de la musique produite au sein de ces dernières, enfin sur la dimension créatrice des activités humaines en général. Cela suppose certainement de cesser d'attribuer *a priori* l'essentiel de ce qui fait l'art à une « boîte noire » que les uns appelleront le génie ou l'inspiration, les autres la physiologie du cerveau, d'autres encore la musicalité innée. Cela suppose aussi de réévaluer la « boîte à outils » en ne la restreignant pas à un répertoire d'outils et procédures, techniques ou technologiques, censément mobilisables à tout moment par l'individu compositeur. Cela suppose, enfin, de renoncer à postuler des relations causales simples (par exemple entre les contenus supposés des deux « boîtes ») et d'aborder l'activité créatrice comme une complexité dynamique dont les termes ne sont pas définis à l'avance.

La notion d'*atelier* est proposée au cours de ce numéro (à l'occasion d'une nouvelle « enquête »⁴) comme un moyen d'aborder la composition en rempissant les conditions précédentes. Il existe plusieurs sens du mot « atelier » : c'est d'abord le lieu physique où le compositeur travaille (objet d'une pulsion scopique dont témoignent quelques livres de photographie, néanmoins infiniment plus rares que ceux consacrés aux peintres et plasticiens) ; c'est,

4. Dans la filiation des enquêtes précédentes de *Circuit* (vol. 15, n° 3 et vol. 17, n° 1) mais suivant des principes un peu différents (voir *infra*).

5. Ernő LENDVAI (1983), *The Workshop of Bartók and Kodály*, Budapest, Editio Musica.

6. Max GRAF (1999) [1910], *L'atelier intérieur du musicien*, Paris, Buchet/Chastel et E.P.E.L.

7. Cf. la liste des Archives de compositeurs en annexe à : Patricia HALL et Friedemann SALLIS (2004), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press.

plus précisément, l'ensemble des objets et ressources mobilisés par le compositeur au cours de son travail, éventuellement en divers lieux (chez lui, en voyage, au sein d'institutions spécialisées qui l'invitent); c'est, de façon plus métaphorique, le système de ses techniques de travail et des structures de pensée musicale qui en sont les conditions de possibilité (comme par exemple dans la somme de Lendvai, *The Workshop of Bartók and Kodály*⁵); enfin, en élargissant jusqu'à l'ensemble de la vie du compositeur – en particulier sa vie psychique – en tant que ressource pour son activité créatrice, ce peut être « l'atelier intérieur du musicien »⁶ entrevu par Max Graf à l'époque des pionniers de la psychanalyse.

L'atelier qui nous intéresse ici se situe quelque part entre le deuxième sens (encore trop topographique) et le troisième sens (déjà trop métaphorique) que nous venons de distinguer. Il désigne justement le milieu de la composition : à la fois l'environnement qui lui fournit des conditions de possibilité (matériau, outils, archives...) et l'ensemble des problèmes techniques, options stylistiques, anticipations et mémorisations des éléments de l'œuvre à venir, qu'elle fait consister. Si on l'aborde en termes d'opérations matérielles, ce sera au sens où elles sont animées par un projet. Si on l'aborde en termes de cognition, ce sera dans l'idée que la cognition est située, incarnée, non abstraite de l'environnement avec lequel le compositeur interagit. Cette notion d'atelier est donc appelée à se développer selon la double nécessité d'animer les outils par l'activité et de relier les procédés à leur genèse.

Reste à savoir comment se frayer un chemin jusqu'aux « ateliers » de compositeurs ainsi définis (par-delà, bien sûr, les partitions elles-mêmes).

Moyens d'accès aux ateliers du passé

Pour la musique des deux derniers siècles et pour de nombreux compositeurs, il n'est pas rare que les documents de genèse de certaines œuvres aient été conservés et puissent être consultés, soit auprès des légataires soit dans des archives institutionnelles. Ces documents ont parfois eu une fortune académique considérable. Ainsi les brouillons de Beethoven, que le compositeur conservait soigneusement à travers ses nombreux déménagements, ont-ils fourni et fournissent-ils encore la matière d'innombrables travaux reconstituant la généalogie parfois surprenante d'idées musicales devenues si familières sous leur forme finalisée. Mais bien d'autres morts, même renommés, attendent⁷ les spécialistes d'analyse génétique qui reconstitueront, de façon plus ou moins complète et plus ou moins déterministe, leurs processus compositionnels. En prévision, beaucoup de compositeurs majeurs de la deuxième moitié du xx^e siècle ont, de leur vivant, donné les archives de leur

art à la fondation Paul Sacher (Bâle)⁸, désormais port d'attache de la plupart des musicologues qui suivent une telle orientation.

On dispose aussi, en général, de compte rendus plus ou moins précis et plus ou moins réflexifs du travail de composition, soit par les compositeurs eux-mêmes soit par des observateurs privilégiés : correspondance, entretiens publiés ou radiodiffusés, articles et manifestes, témoignages divers. Ces sources, rattachées à d'autres plus globales (sur les débats esthétiques, les modalités d'enseignement de la composition, les valeurs artistiques et morales d'une époque et d'une société données), permettent de guider et d'enrichir l'interrogation des avant-textes⁹.

Une tradition philologique qui remonte au moins à Guido Adler et Pierre Aubry a habitué les musicologues du xx^e siècle à mobiliser toutes ces traces d'ateliers : en témoignent les éditions critiques des œuvres canoniques, les partitions dites *Urtext* (si estimées ou si décriées, selon les points de vue), enfin les études compréhensives de genèse¹⁰. Lorsqu'ils sont réussis, ces travaux permettent de comprendre comment les qualités de l'œuvre finale – en particulier sa cohérence et/ou sa nouveauté – ont été produites au cours du travail compositionnel (...le danger étant bien sûr d'en conclure que l'œuvre, fatalement, devait être telle que nous la connaissons). Cela étant, alors que n'importe quelle reconstitution des étapes d'une composition et de leur logique d'enchaînement s'articule nécessairement à un modèle plus global de l'activité du compositeur, il est frappant que les généralisations à partir d'études monographiques s'avèrent si rares et si difficiles à effectuer. Si, malgré des sources archivistiques *a priori* communes, il existe si peu de recherches sur les manières de composer par rapport au nombre de recherches sur la genèse d'œuvres particulières, c'est peut-être parce qu'il manque aux musicologues une théorie explicite de la cognition des compositeurs, bref une manière d'approcher leurs documents de travail non pas sélectivement à partir d'une œuvre, mais comme les supports momentanés et partiels d'une activité dans un atelier en perpétuelle évolution. Pour avancer dans cette direction, il faudrait donc s'intéresser aux ateliers d'aujourd'hui et solliciter leurs acteurs.

Peut-on accéder aux ateliers lorsqu'ils sont habités ?

Comment recueillir des données intéressantes sur les processus compositionnels du présent ? Quelques travaux pionniers l'ont fait au moyen de la psychologie cognitive¹¹ ou selon un ancrage disciplinaire moins spécifique¹², éventuellement en vue de la conception informatique¹³. Certains compositeurs s'y sont également essayés, délaissant l'écrit théorique ou le manifeste

8. Voir <www.paul-sacher-stiftung.ch>

9. Le concept d'avant-texte, utilisé en critique génétique, recouvre les esquisses, plans, brouillons... d'un texte final (voir Almuth GRÉSILLON (1994), *Éléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, notamment p. 15-24). Un numéro de la principale revue de critique génétique a été consacré à la musique contemporaine : [COLL.] (1993), *Genesis (Manuscrits – Recherche – Invention)*, n° 4 : *Écritures musicales aujourd'hui* (P. Szendy, ed.).

10. Comme la série « Studies in Musical Genesis and Structure » publiée par Clarendon Press (Oxford University Press) depuis plus de vingt ans.

11. Notamment à l'occasion de la collaboration entre l'équipe de Steve McAdams (alors à l'Ircam) et le compositeur Roger Reynolds (voir par ex. Stephen McADAMS (2004), « Problem-solving strategies in music composition : a case study », *Music Perception*, vol. 21, n° 3, p. 391-429).

12. Encore une fois sous les auspices du travail de François Delalande au G.R.M. : Philippe MION, Jean-Jacques NATTIEZ et Jean-Christophe THOMAS (1982), *L'envers d'une œuvre – De natura sonorum de Bernard Parmegiani*, Paris, Buchet/Chastel.

13. Ralf NUHN, Barry EAGLESTONE, Nigel FORD, Adrian MOORE et Guy BROWN (2002), « A qualitative analysis of composers at work », *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Göteborg, International Computer Music Association, p. 597-599.

14. Voir Robert H.P. PLATZ (2002), «Journal de bord de «TOP»», *Dissonanz-Dissonance*, n° 78, p. 12-21. (Ce texte a lui-même constitué, ultérieurement, le matériau d'une œuvre radiophonique du compositeur, *Tagesschichten* [2005].)

15. Soulignons particulièrement l'ouvrage de Michèle Reverdy récemment paru au sein d'une collection intitulée «50 questions» : Michèle REVERDY (2007), *Composer de la musique aujourd'hui*, Paris, Klincksieck.

16. La thèse de Jean-Luc Hervé (*L'image sonore : regard sur la création musicale*, Thèse de doctorat en Esthétique et sciences de l'art, Université de Lille III-Charles-de-Gaulle, 1999) comprend un «journal de la composition de *Dans l'heure brève*» (p. 34-65) puis une réflexion sur le processus compositionnel de cette œuvre et d'autres du compositeur, avant de se focaliser sur la notion d'«image sonore» qui y joue un rôle important.

17. Pascal DUSAPIN (2007), *Composer. Musique, paradoxe, flux*, Paris, Fayard, p. 21.

18. Sa perspective est alors radicalement matérialiste : «Pour mieux comprendre, il faut aussi observer les mouvements continus de la main qui arpente la feuille de musique. Chacun de ces mouvements est bref mais détermine de nombreuses dissemblances instrumentales. (...) Il y aurait beaucoup à dire sur cette petite danse de la main et la façon dont elle participe à la fabrication d'une œuvre. Je me souviens du compositeur Franco Donatoni qui s'était amusé à me dire qu'on n'écrit pas la même musique en bout de page qu'au début» (ibid., p. 42).

au profit du journal de composition¹⁴ ou de l'essai¹⁵ – voire même, comme Jean-Luc Hervé¹⁶, en conjuguant les deux.

On ne doit pas s'étonner de la rareté de telles tentatives : elles doivent en effet affronter un problème de méthode et d'éthique. La formulation la plus récente que nous en connaissions a été donnée par Pascal Dusapin qui, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, met en scène l'impossibilité suivante :

«*Le savoir en train de se faire*», c'est ce qu'expose, en principe, un enseignement au Collège de France. J'entendrai donc : «*La création en train de se faire*». Tel est le modèle explicite, le programme de cette chaire de création artistique. (...) Que serait témoigner d'une création musicale en train de se faire ? Est-il possible de rendre compte d'une composition en cours ? Je ne le crois pas, tant l'exercice de la composition m'a enseigné que le phénomène d'invention des sons semble irréductible à l'exposé. (...) [D]écrire une procédure de progression, dans une œuvre musicale, n'est pas la création en train de se faire. Ce n'est qu'une description».¹⁷

Sans doute ...mais est-il certain que «rendre compte d'une composition en cours» doive consister strictement à «décrire une procédure», à réduire «le phénomène (...) à l'exposé» ? Par ce glissement, le texte de Dusapin renvoie sans ménagement aux musicologues l'image des discours savants un peu convenus, trop souvent insensibles aux chemins détournés et aux trouvailles émergentes de la création, qu'il leur arrive de lire (et même d'écrire) à propos des processus de composition beethovéniens, spectraux, ou autres. Pour s'émanciper de ce genre de travers, ne devrait-on pas plutôt *analyser une activité* ? «Analyser», c'est-à-dire décomposer selon des critères de pertinence afin de comprendre une dynamique de construction. Et analyser l'«activité», qui se distingue de la procédure par tout ce qu'elle comporte d'ouvert, de vécu, de non formalisable, de non immédiatement formulable. Cette nouvelle prémisse, qui demande certes au musicologue d'imaginer de nouvelles méthodes, n'aiderait-elle pas à dégager l'accès à une connaissance de la «création [musicale] en train de se faire ? »

Mais la réticence de Dusapin tient peut-être non pas à l'impossibilité mais justement à la possibilité, pour la composition, de devenir objet d'une connaissance – une possibilité avérée que lui-même laisse entrevoir dans la suite de la leçon¹⁸. Ce n'est pas tellement que cette possibilité menacerait le compositeur d'une divulgation incontrôlée de savoirs individuels évidemment précieux – même si cette éventualité ne laissera pas beaucoup de compositeurs indifférents ! La menace porterait, plus essentiellement, sur les effets d'une telle connaissance sur sa propre pratique, comme Dusapin le signale par une comparaison amusante : «C'est le fameux syndrome du

mille-pattes : cette petite bête rampante cesse d'avancer dès qu'elle s'interroge sur le fonctionnement de sa propre marche »¹⁹. L'inquiétude est légitime : si la connaissance du « fonctionnement » de la composition doit mettre fin à cette dernière, on comprend que peu de gens aient favorisé le développement d'une telle connaissance... Seulement la comparaison entre compositeurs et mille-pattes est un peu trompeuse. Certainement, la fabrication d'un savoir sur une activité consciente interfère-elle avec cette activité jusqu'à un certain point : c'est là un problème transversal aux sciences humaines et sociales, ainsi qu'aux sciences expérimentales dites dures. Aussi a-t-on conçu dans toutes ces disciplines de nombreux dispositifs de circonscription, contrôle et évaluation de cette interférence. Reste aux compositeurs et à leurs analystes à travailler ensemble s'ils veulent élaborer des méthodes d'observation idoines qui, sans paralyser l'activité créatrice ni la dénaturer pernicieusement, donneront malgré tout matière à penser à ceux qui veulent en comprendre quelque chose.

Ainsi, lorsque nous nous y sommes essayés en collaboration avec Philippe Leroux²⁰, nous avons dû faire de nombreux choix interdépendants avec le contexte particulier de notre étude et le type de connaissance que nous espérons produire. Si notre travail a mis en évidence des caractéristiques à la fois du style de composition de Leroux à cette période, de la structuration des œuvres singulières considérées, et de la cognition créatrice en général, c'est au prix d'immenses limitations, notamment celles-ci : nous n'avons étudié que deux projets d'un seul créateur ; le recueil et l'analyse des données prennent un temps considérable (beaucoup de notre temps bien sûr, mais aussi, de l'automne 2003 au printemps 2006, celui du compositeur) ; la qualité de nos résultats est liée à notre capacité à limiter et évaluer l'influence de l'étude sur l'activité étudiée ; enfin, le degré de transversalité de nos analyses (quant à la composition en général) ne se révélera que dans l'après coup, à force de confrontations avec des analyses comparables. Ce dernier souci est à l'origine du présent numéro, qui interroge divers ateliers selon diverses méthodes afin de favoriser de semblables confrontations.

Présentation du sommaire

Le sommaire est structuré en deux enquêtes et deux groupes d'articles. Les enquêtes sont, comme on le verra, perpendiculaires : l'une, analytique et sans méthode commune sous-jacente, porte sur différents fragments d'ateliers ; l'autre, synthétique et basée sur un questionnaire transversal, porte sur des dynamiques d'apprentissage. Les autres textes présentent des études plus développées, inspirées tant de l'approche génétique que de différentes sciences

19. Ibid., p. 27.

20. Notre contribution au présent numéro présente quelques résultats issus de nos études de la genèse de *Voi(r)ex* (2002-2003) et de celle d'*Apocalypsis* (2004-2006).

21. Voir en particulier Denis VERMAELEN (1997), « Le statut de l'esquisse dans la pensée musicale d'Elliott Carter », *Les Cahiers du C.I.R.E.M. [Musique et esquisse]*, n° 40-41, p. 102-114.

22. Jonathan HARVEY (1999), *Music and Inspiration* (M. Downes, ed), Londres, Faber and Faber.

23. En outre, étant donné que le collaborateur de Harvey pour l'électronique n'est autre, depuis plusieurs années, que Gilbert Nouno, cette enquête donne au passage l'occasion de juxtaposer leurs points de vue respectifs sur l'œuvre à laquelle ils ont particulièrement travaillé dernièrement : *Wagner Dream*, nouvel opéra de Harvey créé en Europe au printemps 2007.

humaines. L'ordinateur vient à la fin, au gré de l'analyse de projets musicaux qui en ont fait usage.

Les « vues sur ateliers » abordent le travail de compositeurs éminents, de différents pays et différentes générations, à travers des démarches aussi variées que le sont les relations entre les auteurs des articles et les compositeurs dont ils parlent. Le musicologue **Gianfranco Vinay**, fidèle contemporain de Sciarrino qui lui a donné accès à ses esquisses et à une transmission orale de l'information, nous expose deux aspects essentiels de la pratique de composition du maître sicilien, à partir d'œuvres récentes. Le compositeur québécois **Nicolas Gilbert** a rendu visite à son aîné José Evangelista, et restitue avec sensibilité ce qui s'est livré de musicien à musicien. Quant à **Denis Vermaelen**, spécialiste dans l'analyse musicale génétique des œuvres d'Elliott Carter²¹, il se concentre sur un point déterminant de la conception de *Triple Duo* telle qu'il l'a reconstituée à partir des esquisses. Nous tenions aussi à faire droit au point de vue particulier du réalisateur en informatique musicale, dont l'atelier est constitué par des éléments et des états de plusieurs autres ateliers, ceux des différents compositeurs pour qui il a travaillé ; ainsi notre entretien avec **Gilbert Nouno** a-t-il saisi son atelier à un moment bien précis, en février 2007, tandis qu'il préparait la partie électronique de plusieurs projets à l'Ircam. Enfin, l'enquête aurait été inaboutie sans le cas particulier mais crucial du compositeur parlant de son propre travail. Il fallait quelqu'un qui y soit disposé et si possible, qui s'y soit déjà exercé : c'était le cas de **Jonathan Harvey** (dont l'intérêt pour certaines formes d'introspection ne s'est pas démenti depuis sa thèse de 1964 sur l'inspiration musicale²²). Nous le remercions amicalement d'avoir accepté²³.

La section suivante aborde la question des relations complexes entre l'atelier et les œuvres du compositeur. **Friedemann Sallis** nous livre, en se basant sur un jalon de la littérature contemporaine pour quatuor, une étude des pratiques de réécriture et de recyclage dans l'œuvre de Kurtág. Si l'on sait que ce dernier a fait de la citation (auto-citation y compris) une véritable poétique, on sait encore beaucoup moins quels sont son ampleur et son fonctionnement. Nous abordons quant à nous l'activité de composition de Philippe Leroux, telle qu'elle apparaît à travers nos recherches des dernières années (cf. *supra*), mais à partir de l'autre versant : en allant de l'atelier aux œuvres.

L'enquête signée **John Rea** procède à une critique en règle des idées reçues (technophiles) sur la pédagogie en général, et sur l'enseignement de la composition en particulier. On la confrontera utilement à l'article de **Noémie Sprenger-Ohana** qui rend compte d'un processus de composition mené, précisément, dans le cadre du Coursus de C.A.O. de l'Ircam (accueillant des

jeunes compositeurs afin de les former, en un an, à l'utilisation de l'informatique musicale dans leur travail). Enfin, **Nicolas Marmaras** a accepté de nous livrer quelques résultats significatifs et inédits de ce qui fut, à notre connaissance, la première étude en ergonomie cognitive de l'activité de composition. Sa démarche et les problèmes technico-musicaux dont il rend compte sont passionnants à revisiter avec un décalage de près d'un quart de siècle.

Par ces diverses tentatives de saisir les ateliers des compositeurs dans leur mouvement propre, nous alimenterons, espérons-le, la réflexion de notre lecteur sur la culture musicale « savante » de son temps – son dynamisme artistique et technologique, sa diversité (non seulement d'esthétiques mais aussi de techniques compositionnelles), enfin sa fragilité, tant sont disjoints les divers savoirs et expériences qu'elle fait tenir ensemble. Plutôt qu'aux ateliers particuliers que nous aurons traversés, c'est à cette culture, tout à la fois produit et soubassement de la fabrique des œuvres contemporaines, que se rapporte le titre du numéro. En ce sens, à la différence de son illustre ancêtre *La fabrique du pré* – un volume²⁴ de la série « Les sentiers de la création » dans lequel Francis Ponge mit en scène sa méthode de composition en rassemblant, suivant l'ordre chronologique, les avant-textes de son poème « Le Pré » (publié en 1967) –, le dossier ici présenté n'aura pas tant cherché à exhiber la genèse qu'à promener un candélabre dans la boîte noire.

24. Francis PONGE (1971), *La fabrique du pré*, Paris, Skira. La musique (baroque en l'occurrence) y occupe par ailleurs une place significative.

BIBLIOGRAPHIE

- [COLL.] (1993), *Genesis (Manuscrits – Recherche – Invention)*, n° 4: *Écritures musicales aujourd'hui* (P. Szendy, ed.).
- [COLL.] (2007), *Circuit, Musiques contemporaines*, vol. 17, n° 1: *Le génome musical*.
- DORIAN, Frederick (1947), *The Musical Workshop*, New York et Londres, Harper & Brothers.
- DUSAPIN, Pascal (2007), *Composer. Musique, paradoxe, flux*, Paris, Fayard.
- GRAF, Max (1999), *L'atelier intérieur du musicien*, Paris, Buchet/Chastel et E.P.E.L.
- GRÉSILLON, Almuth (1994), *Éléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- HALL, Patricia et SALLIS, Friedemann (2004), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HARVEY, Jonathan (1999), *Music and Inspiration* (M. Downes, ed), Londres, Faber and Faber.
- HERVÉ, Jean-Luc (1999), *L'image sonore: regard sur la création musicale*, Thèse de doctorat en Esthétique et sciences de l'art, Université de Lille III-Charles-de-Gaulle.
- MCADAMS, Stephen (2004), « Problem-solving strategies in music composition: a case study », *Music Perception*, vol. 21, n° 3, p. 391-429.
- MION, Philippe, NATTIEZ, Jean-Jacques et THOMAS, Jean-Christophe (1982), *L'envers d'une œuvre – De natura sonorum de Bernard Parmegiani*, Paris, Buchet/Chastel.

- NUHN, Ralf, EAGLESTONE, Barry, FORD, Nigel, MOORE, Adrian et BROWN, Guy (2002), « A qualitative analysis of composers at work », *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Göteborg, International Computer Music Association, p. 597-599.
- PLATZ Robert H.P. (2002), « Journal de bord de « TOP » », *Dissonanz-Dissonance*, n° 78, p. 12-21.
- PONGE, Francis (1971), *La fabrique du pré*, Paris, Skira.
- REVERDY, Michèle (2007), *Composer de la musique aujourd'hui*, Paris, Klincksieck.
- VERMAELEN, Denis (1997), « Le statut de l'esquisse dans la pensée musicale d'Elliott Carter », *Les Cahiers du C.I.R.E.M. [Musique et esquisse]*, n° 40-41, p. 102-114.