

Article

« La coproduction des oeuvres et de l'atelier par le compositeur (À partir d'une étude de l'activité créatrice de Philippe Leroux entre 2001 et 2006) »

Nicolas Donin et Jacques Theureau

Circuit : musiques contemporaines, vol. 18, n° 1, 2008, p. 59-71.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/017909ar>

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

La coproduction des œuvres et de l'atelier par le compositeur

(À partir d'une étude de l'activité créatrice
de Philippe Leroux entre 2001 et 2006)

Nicolas Donin & Jacques Theureau

Lorsque Philippe Leroux parle de son « atelier », il fait référence à un seul lieu, qui fait partie de son domicile, et il épure son contenu au point de le limiter à ce qu'il considère comme strictement conforme à son idéal de la composition :

Le lieu est vraiment important. Une chose fondamentale dans ce lieu là, c'est le silence, mais ce n'est pas qu'un silence extérieur, c'est un silence qui m'habite. Je ne sais pas comment décrire ce lieu, c'est vraiment un lieu dans lequel je suis bien, qui m'est propre, [et surtout] où il y a une espèce d'attention, une espèce d'écoute. Puis il y a des livres, il y a mon ordinateur quand je m'en sers. Si possible, j'essaye de ne pas en avoir parce que le bruit même de l'ordinateur me dérangerait. Il y a une jolie lumière, il y a un grand magnolia qui est juste devant, on voit les rayons de soleil qui passent, il y a des oiseaux qui viennent, il y a un aspect de communion avec l'espace. J'ai la partition, c'est très fort ça, c'est un papier qui est un peu sacralisé. Et tout un tas de papiers autour. Ce sont des brouillons.¹

Définition et documentation de l'atelier

Nous concevons ici l'atelier d'une façon à la fois plus large, plus en mouvement et ayant un contenu moins idéal, en le définissant comme l'ensemble des supports et procédures d'action et de perception disponibles et construits au cours de son activité de composition. Plusieurs couches peuvent être distinguées dans cet ensemble, en relation avec cette disponibilité plus ou moins

1. Propos recueillis, lors d'un essai méthodologique effectué en préparation de la présente recherche, par notre ancien collègue Pierre Vermersch (CNRS). Nous référant à cet extrait, nous sommes revenus un peu plus tard sur ce contenu de l'atelier au début d'un entretien : « *Il n'y a pas d'ordinateur [dans ton atelier], n'est-ce pas?* – Si. Si si si. D'ailleurs je m'aperçois que je ne l'ai pas amené aujourd'hui. – *Tu disais que sur ta table, tu essayais de pas avoir d'ordinateur.* – Ah oui, j'essaye, mais c'est rare que j'y arrive!»

N.B. : Comme dans cette citation et contrairement à notre habitude, pour tous les extraits d'entretiens que nous présenterons, afin de les alléger et de faciliter leur lecture, nous éliminerons les phénomènes de redondance et de bribe qui apparaissent dans les interactions verbales et dont la transcription n'apporterait rien à notre propos ici. De même, nous n'indiquerons pas non plus les coupures réalisées dans le fil des entretiens et nous n'indiquerons leur date de recueil que lorsque ce sera strictement nécessaire à la compréhension de notre commentaire.

2. Douze entretiens de reconstitution du cours de la composition de *Voi(rex)* réalisés entre novembre 2003 et juin 2004.

3. Cette activité de composition (incluant préparation et rédaction) s'était déroulée de fin 2001 à janvier 2003.

4. La composition d'*Apocalypsis* et les quinze entretiens de remise en situation correspondants se sont déroulés de septembre 2004 à la création en juin 2006.

5. *Voi(rex)* pour soprano, ensemble (flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano, percussion) et électronique, 22' ; *Apocalypsis* pour 4 voix solistes, 16 instruments et électronique, 25'.

grande : ce qui est sélectionné et construit par l'activité de composition à un instant donné ; ce qui a été pré-sélectionné et pré-construit antérieurement en vue de cette activité de composition à cet instant ; ce qui est simplement accessible à cet instant, parce qu'ayant été construit ou pré-construit dans le passé ou parce que participant à d'autres activités du compositeur autour de l'instant considéré (en particulier d'autres activités de composition).

Si une telle conception de l'atelier n'est pas destinée à rester purement spéculative, mais au contraire à nous apprendre quelque chose sur la composition musicale, c'est du fait de la mise en œuvre d'une méthode particulière d'entretien avec Philippe Leroux relativement à la composition d'œuvres dont les caractéristiques et l'empan temporel sont particulièrement favorables à la documentation de ces différentes couches. La méthode d'entretien de remise en situation consiste à reconstituer avec le compositeur les éléments essentiels de cet atelier pour une période donnée de son activité de composition, puis de lui demander d'explicitier son activité de composition au fur et à mesure, ce qui conduit à faire apparaître d'autres éléments de cet atelier. Elle a été conçue et mise en œuvre en revenant après coup² sur l'activité de composition de *Voi(rex)*³, puis en suivant à intervalles réguliers (d'environ 5 semaines) l'activité de composition d'*Apocalypsis*⁴ durant les semaines écoulées (grâce à un journal de composition tenu au fur et à mesure par le compositeur à cette occasion). D'où la considération, dans les pages qui suivent, de la composition de ces deux œuvres, riches et importantes en durée, effectif et ambition, combinant voix, geste, instruments et électronique⁵, et dont les projets respectifs comportaient des caractéristiques propices à notre étude : la première était ressentie par Philippe Leroux comme ayant à la fois exacerbé l'aspect « expérimental » et « pédagogique pour soi-même » de son activité de composition et ayant donné lieu à une évolution stylistique importante ; la seconde inscrivait dans son projet le transfert, moyennant transformation, de matériaux et de procédures issues de la première (l'étude de la composition d'*Apocalypsis* est donc privilégiée pour examiner les relations plus générales entre un nouveau projet compositionnel et des œuvres passées). L'ensemble de cette activité s'est déroulée sur un empan temporel de près de cinq ans, de 2001 à 2006, durant lequel des interférences avec d'autres activités de composition ont pu apparaître. Notre étude a coïncidé avec une partie de cette période, qu'elle a débordée par la publication d'une série d'articles depuis 2005. D'habitude, nos analyses publiées reconstituent des processus particuliers au sein de l'activité créatrice de Leroux, selon leur chronologie et leur logique propres. L'atelier n'y est donc présent qu'à mesure de son importance dans la dynamique temporelle de la composition. Ici, au contraire, nous nous

intéresserons à l'atelier en tant que tel. Mais comme on le verra, cela n'implique en aucun cas de faire abstraction de l'activité et de sa temporalité.

La méthode de remise en situation précédemment décrite suppose que l'atelier de Philippe Leroux est, pour une part importante, transportable. Effectivement, pendant des périodes brèves et définies à l'avance, Leroux peut transporter avec lui dans divers lieux un sous-ensemble de son atelier pertinent pour un moment donné de la composition. Ces lieux sont variés. On recense pour *Voi(rex)*, *Apocalypse* et les autres pièces composées durant cette période : une maison en Alsace, différentes chambres d'hôtel au Canada, aux États-Unis, à Londres, à Rome et en Norvège, une abbaye bénédictine (« dans laquelle je vais me cacher quand il faut vraiment que j'avance »), ainsi que des avions, des aéroports et l'Eurostar. Évidemment, tout n'est pas possible dans chacun de ces lieux⁶ et l'activité de composition peut être modifiée de façon significative.

S'ajoutent pour *Voi(rex)* et *Apocalypse* les studios de l'Ircam et leur environnement humain et matériel, qui donnent lieu à la collaboration avec les réalisateurs en informatique musicale, en l'occurrence Frédéric Voisin, Benoit Meudic et Alexis Baskind), et qui permettent la création de matériau sonore destiné à être exploité dans la composition (par exemple pour *Voi(rex)*, divers enregistrements préliminaires de la voix de Donatienne Michel-Dansac, future interprète de l'œuvre). S'ajoutent aussi d'autres collaborations (par exemple avec un ethnomusicologue en ce qui concerne la notation des modes de jeux vocaux), des demandes de conseils à des interprètes amis, et des commandes ponctuelles à des amis (par exemple pour *Apocalypse*, des prises de son dans des lieux spécifiques auxquels ils ont accès). Enfin, l'écoute d'œuvres musicales au concert ou à la radio peut être l'occasion de la naissance d'idées musicales. Philippe Leroux est toujours prêt à noter les idées musicales qui lui viennent et il les inscrit sur un bout de papier qui garde trace des circonstances, ce qui lui donne des moyens supplémentaires de les retrouver avec les émotions associées à leur situation d'émergence⁷.

Éléments constitutifs de l'atelier pour la composition de *Voi(rex)* et *Apocalypse*

Quels sont les outils et ressources présents dans l'atelier ? Ils vont du plus permanent au plus transitoire et comprennent des éléments parfois inattendus⁸.

C'est d'abord l'ensemble des documents de travail spécifiques à l'œuvre en cours de composition : des feuilles d'idées, des brouillons, des esquisses, des documents (papier) de classement et d'évaluation de fichiers son, des notes schématiques d'idées musicales, des tirages papier de courriers électroniques

6. Par exemple, concernant l'écriture de la fin de *Voi(rex)* durant les répétitions d'une autre œuvre à Londres : « *Cela a pris combien de temps d'écrire cette fin ?* – Cinq jours, mais pas d'un bon travail [à cause] des répétitions, des rendez-vous... ; et puis une chambre d'hôtel, quoi, pas un lieu adapté ! – *Une partie de l'écriture a été faite dans l'Eurostar et une autre dans la chambre d'hôtel ?* – Oui. Dans l'Eurostar c'était du Mac, pas de la composition proprement dite, c'était de la réalisation [de fichiers son] ; mais dans la chambre d'hôtel c'était vraiment de la composition, [cela portait sur] la place dans le temps des éléments et [sur] leur qualité ».

7. Le devenir d'une telle idée, avec ses implications compositionnelles au cours de l'écriture de la partition, est analysé dans : Nicolas Donin et Jacques Theureau, « La composition d'un mouvement de *Voi(rex)*, de son idée formelle à sa structure », *L'inouï, revue de l'Ircam*, n° 2, 2006, p. 62-85.

8. Par exemple un fer à souder : « Et le 9 mai [2005, juste avant de commencer à écrire la partition d'*Apocalypse*], je fais des soudures, parce que je m'installe dans mon atelier un petit système de haut-parleurs, pour ne pas être tout le temps au casque à écouter, or il y a des faux contacts partout, donc je vais chercher mon fer à souder et je re-soude toutes mes connexions. C'est ça les petits artisans ! »

avec les futurs interprètes, ...classés dans des chemises par numéros de mouvements de l'œuvre et par thèmes (harmonie, rythme, figuralismes, etc.). C'est ensuite l'ordinateur portable, le stock de fichiers son et de patches qui s'y sont accumulés et les logiciels variés avec lesquels le compositeur s'est familiarisé (notamment ProTools, GRMTools, OpenMusic, Max/MSP, Audiosculpt); il s'accompagne d'une documentation textuelle sur les patches qu'ont réalisés en interaction avec lui les réalisateurs en informatique musicale. D'ailleurs, la partie de l'atelier de ces derniers qui est mobilisée de façon nouvelle au cours de l'activité de composition de Philippe Leroux constitue une extension de son atelier, donnant lieu entre eux à des échanges de patches et de données pendant la période de production, soit *in situ* soit par courriel. On trouve aussi des livres de poésie, des ouvrages de Marcel Jousse (une anthropologie spéculative du geste, de la parole et du souffle), ainsi que des livres musicaux (par exemple un ouvrage de François-Bernard Mâche dans lequel Philippe Leroux a trouvé la structure du chant de la Rousserolle du buisson qu'il a utilisée dans *Voi(rex)* et *Apocalypsis*), des aide-mémoire de technique musicale (par exemple, les tablatures pour les doubles cordes de violon et violoncelle) et des documents produits par le compositeur (par exemple, ceux d'un travail effectué quinze ans auparavant sur une « typologie des morphologies sonores » qui était resté inexploité). Si le piano se trouve dans la maison mais hors de l'atelier tel que l'entend Leroux, divers instruments de musique s'y trouvent, du moins à l'occasion, par exemple un kutuwapa et un bol japonais pour *Voi(rex)*.

Parmi les ressources imprimées, outre les livres déjà cités et bien sûr ses propres partitions, Leroux a aussi sous la main l'essentiel de sa bibliothèque musicale, sorte particulière de ressource qui incarne et rend disponible la culture musicale dans laquelle s'inscrit le compositeur. Son usage pose d'emblée la question de l'originalité : à partir de quand une référence ou un emprunt à autrui sont-ils tolérables pour un compositeur donné ? Un exemple intéressant d'attitude de Leroux à cet égard est fourni par son récit du point d'orchestration suivant, portant sur la réalisation d'un accord de bois et cuivres à la mes. 175 d'*Apocalypsis*, d'abord écrit provisoirement et sur lequel il revient plusieurs fois tout en continuant à écrire la suite de la partition, sans trouver de solution qui le satisfasse. Après avoir sollicité sans succès ses propres partitions d'orchestre, il pense à Ligeti :

J'ai besoin de quelque chose de très lisse. Je ne veux pas un accord trop timbré, je ne veux pas un accord qui sonne bizarre ou « modes de jeu », je veux/ Je ne sais pas, c'est difficile à exprimer, c'est une image acoustique... C'est alors que je pense à Ligeti, je me dis : Ligeti, il sait faire ça. Je pense au *Concerto pour violoncelle*, je

pense à *Atmosphères*, je me dis : je vais aller voir dans le *Concerto de chambre*. Je tourne les pages, je cherche, je me dis : eh bien non, il n'y a rien ! Sauf cela [désigne l'accord de trombone, cor, clarinette basse, clarinette, cor anglais et piccolo, mouvement I, mes. 49-50]. [Mais] je me rends compte qu'en fait, ce n'est pas un accord, c'est un unisson, enfin une grande octave, quoi. Cela me trouble, évidemment. Je me dis : bon, c'est du Ligeti, vais-je mettre du Ligeti dans ma pièce ? Du coup, je regarde vraiment comment c'est fait. C'est remarquablement écrit, hein ? Pour chaque note, il a attribué des nuances relatives selon l'instrument. Par exemple, le trombone est *mezzo forte*, mais en fait son *mezzo forte* correspond au *forte* du cor. Il a mis la clarinette basse dans l'aigu, ce qui est assez étonnant. Donc il a vraiment pensé son accord. Là je me dis : eh bien oui, c'est cela que je veux ... mais c'est du Ligeti.

C'est la seule occurrence d'une telle situation dans tout notre corpus : non seulement l'aporie ponctuelle reste insoluble bien après la rédaction du passage où elle s'insère, mais en plus, l'inspiration trouvée dans une partition d'autrui apparaît indépassable, presque inappropriable. Intervient alors une maxime implicite qui déplace les termes du problème : cette orchestration ne peut être empruntée à Ligeti que si cela ne sonne finalement pas comme du Ligeti.

Alors, je réfléchis, je réfléchis, je réfléchis. Et puis quand même, en relisant, je me dis : quelle est la fonction de cette chose-là [l'accord des mes. 175-6] ? C'est en fait le premier élément de la métamélodie de voix [qui structure une partie du mouvement]. Et ces voix, là, elles sont/ bon, elles ne sont pas en octaves, mais elles sont à l'unisson. Donc cette idée d'unisson est finalement contenue dans la chose. Donc je finis par me dire [que] ça ne va pas sonner hors contexte, comme un élément ligetien. Cela devrait sonner comme une préparation du reste. En plus, je sais que c'est quand même très coloré par la résonance du piano, par les gongs. Je me permets de le faire parce que ça a une vraie logique par rapport à la suite puisque la suite, ce sont justement des unissons. [Et dans l'inspiration ligetienne] il y a cet aspect très clair et très lisse de l'accord dont j'ai besoin.

La décision finale d'effectuer l'emprunt s'accompagne de l'élaboration d'une alternative qui pourra donner lieu, si nécessaire, à une correction minimale de la partition (qui sera d'ailleurs finalement effectuée lors de la création de l'œuvre) :

Cela se tente, voilà ! Maintenant, si à la première répétition, il saute aux yeux que c'est vraiment trop connoté, je changerai – je sais comment. Au lieu de faire de vraies octaves, je ferai de fausses octaves [au moyen de quarts de ton]. C'est une technique que j'ai beaucoup utilisée dans la pièce d'orchestre que j'ai faite l'année dernière pour le festival de Nice. Cela marche très bien, mais dans ce contexte-ci [où j'utilise peu cette technique], je n'avais pas envie de le faire *a priori*. Mais si je vois que ça ne passe pas, je le ferai.

9. « J'avais l'idée d'extraire [du contenu de tel fichier son] un profil dynamique, peut-être en prenant les transitoires d'attaques. Et puis Benoît a eu une très bonne idée, il m'a parlé des descripteurs de timbres. On est partis là-dessus et on a analysé ce son selon différents descripteurs [lit dans les indications du patch] : le premier c'était avec les centroïdes, ensuite l'enveloppe d'amplitude, puis le nombre de passages par zéro, la fondamentale, l'amplitude, etc. [Suit un exemple d'analyse du fichier son en centroïdes.] Les centroïdes, c'est une sorte de centre de gravité spectral du son, en fait. Cette analyse me donne une suite de valeurs. Je m'appuie sur les centroïdes et sur une autre analyse qui est la qualité de bruit ».

Cet exemple d'emprunt à autrui moyennant transformation illustre une caractéristique plus générale de l'atelier de Philippe Leroux : l'ensemble de ses matériaux vaut pour lui en tant qu'accompagné d'outils et procédures de transformation en relation avec son idéal de variété et de variation.

Revenons sur les outils et procédures (qu'ils se rapportent à la composition ou à la transformation de matériaux en vue de les intégrer dans la composition). Ils sont *multiples*. À la multiplicité des outils et procédures musicales traditionnelles s'ajoute celle des outils et procédures informatiques, elle-même notablement étendue dans le cas de la composition de *Voi(rex)* et *Apocalypsis* grâce à la collaboration avec les réalisateurs en informatique musicale. Ils sont *inégalement appropriés et individués* par Philippe Leroux. Par exemple, les opérations de transformation électroacoustique sur le séquenceur ProTools sont chez lui routinières, alors que les opérations de composition avec l'environnement OpenMusic passent en général par la conception de patches originaux par ses collaborateurs à l'Ircam, en relation avec ses besoins particuliers. Ils sont *partiellement redondants*, c'est-à-dire que les fonctions qu'ils permettent d'assurer se recoupent en partie. Cette caractéristique vaut entre outils et procédures informatiques comme entre ces dernières et les outils et procédures papier. Elle peut être source d'inutiles soucis et pertes de temps, mais aussi d'effets beaucoup plus positifs comme on va le voir en abordant une dernière caractéristique essentielle des outils et procédures : leur capacité d'évolution.

Cette multiplicité inégalement appropriée & individuée et partiellement redondante permet d'*opérer des substitutions entre éléments* et de *construire des chaînes opératoires* diverses.

Les substitutions peuvent s'effectuer pour le mieux : par exemple, pendant la première période de studio pour *Apocalypsis*, l'utilisation d'une nouvelle version d'un programme, réalisée par Benoît Meudic, ouvre au compositeur une possibilité alternative d'extraction d'une variable à partir du fichier son sur lequel il a concentré ses premiers essais⁹. Les substitutions peuvent aussi s'effectuer faute de mieux : par exemple, n'ayant pas pu réaliser pendant la préparation de *Voi(rex)* un important patch de traitement audio dont il rêvait depuis longtemps, le compositeur ne peut réaliser certains traitements que la fabrication du 3^e mouvement rend nécessaire ; il a alors recours à un module « plus basique » dans un logiciel qu'il a déjà (« dans GRM Tools, il y a un truc qui s'appelle « freeze » et qui permet de faire des choses comme cela »). Les substitutions peuvent s'opérer entre outils électroacoustiques et traditionnels. Par exemple, à cause d'une insatisfaction à l'écoute de l'effet des résonateurs qui devaient colorer une prise de son par un accord de gong dans le deuxième intermède d'*Apocalypsis* :

J'écoute ça et je me rends compte qu'il faut le retravailler complètement, parce qu'en fait, il y a vraiment une note qui émerge beaucoup trop par rapport aux autres. Et c'est ce qui [m'a] fait douter d'utiliser là, à nouveau, ce phénomène. Je pense que pour que ce soit vraiment bien, il va falloir y passer un temps colossal. Pas trop dans le patch, mais après, dans les réglages, au moment des répétitions et du concert. Et là, je me dis que c'est trop dangereux. Donc je préfère [faire jouer par le percussionniste] mes bons vieux tam-tams. Je suis sûr qu'ils vont résonner, eux. Ce qui ne va pas m'empêcher d'utiliser les phénomènes de résonance, surtout dans les intermèdes ou peut-être dans d'autres passages, mais où leur importance sera moins cruciale.

Quant aux chaînes opératoires de façon plus générale, elles se construisent volontiers en temps partagé sur un temps long et ce qui advient à une nouvelle étape de la chaîne peut reconfigurer rétrospectivement ce qui s'est passé aux étapes précédentes. Par exemple, pour chacune des œuvres, Philippe Leroux, après avoir élaboré l'harmonie de l'ensemble de la pièce, écrit une esquisse qu'il fait jouer par des instrumentistes (l'ensemble du futur concert de création pour *Voi(rex)*, un autre ensemble que celui-ci pour *Apocalypsis*) dans une session d'enregistrement. Celle pour *Voi(rex)* a lieu en avril 2002, pendant le début de l'écriture du 1^{er} mouvement. Elle est conçue pour tester les 26 accords de l'harmonie élaborés antérieurement et pour constituer un réservoir de matériau sonore à exploiter dans l'ensemble des mouvements de l'œuvre. En juin 2002, alors que Philippe Leroux écoute l'enregistrement réalisé afin d'exploiter ce réservoir dans l'écriture du 3^e mouvement, il est conduit à composer tout ce mouvement à partir de ce dernier, lui donnant une importance démesurée par rapport à ce qui était envisagé, et constituant rétrospectivement l'esquisse jouée pour l'enregistrement en véritable point de départ de l'écriture de ce mouvement¹⁰. La séance pour *Apocalypsis*, en juin 2005, pendant le début de l'écriture du 1^{er} mouvement, est conçue pour tester plusieurs aspects des spécificités d'écriture envisagées (« signes de ponctuation », « lettres associées à leurs accords », etc.) et obtenir pareillement du matériau sonore (en particulier, il est demandé aux musiciens d'improviser des modes de jeu). Le lendemain de cette séance d'enregistrement, Philippe Leroux constate : « vraiment il y a des résonances magnifiques, tellement belles d'ailleurs que je me suis dit : je vais sûrement les retravailler un peu par l'électronique et puis les faire réapparaître à d'autres moments comme des objets sonores ». Son utilisation de l'enregistrement réalisé s'effectue ensuite de façon ponctuelle au fur et à mesure de l'écriture de la partition, conformément à ce qu'il avait prévu au départ et contrairement à ce qu'il avait fait pour *Voi(rex)*. Dans ce second cas, la chaîne opératoire est restée la même du début à la fin, tandis que dans l'autre, le premier maillon de la chaîne a été redéfini rétrospectivement.

10. Voir Nicolas Donin et Jacques Theureau, « Theoretical and Methodological Issues Related to Long Term Creative Cognition : the Case of Music Composition », *Cognition Technology & Work*, vol. 9, n° 4, 2007, p. 233-251.

L'atelier, à la fois milieu et produit de la composition

Un élément, non des moindres, manquait bien sûr à la liste d'éléments constitutifs de l'atelier étudiée dans la précédente section : au cœur de l'atelier se trouve la *partition manuscrite* en cours de fabrication. L'hétérogénéité et la dynamique qui caractérisent l'atelier doivent aboutir à une partition unique et cohérente, bientôt finalisée à travers le va-et-vient entre la maison d'édition (en l'occurrence l'atelier du copiste) et l'atelier du compositeur – puis éventuellement plus tard, en situation d'exécution publique, par des ajustements qui s'intégreront à une réédition.

Avant d'être cette interface entre l'atelier du compositeur et les instances de publication, le manuscrit autographe est une zone de stabilisation – à la gomme et au crayon, Leroux n'utilisant jamais d'encre – du mouvement interne de l'atelier. En effet, le compositeur continue à esquisser et à faire des choix à même le manuscrit : au fur et à mesure de la rédaction, les schémas qui, sur ses documents de travail, définissent graphiquement les caractéristiques musicales d'un passage, sont précisés et reportés de proche en proche dans la marge du manuscrit, à l'aplomb de l'endroit où elles vont être réalisées en notation musicale – puis, lors de la relecture/réécoute intérieure du passage, soit validées, soit réécrites plus ou moins complètement jusqu'à donner satisfaction. Si la nature graphique et non solfégique des notations personnelles de Leroux semble avant tout caractéristique d'une conception contemporaine de la composition (héritant des méthodes de composition électroacoustique et spectrale), en revanche l'utilisation de la marge inférieure pour préciser un synopsis préalablement esquissé dans l'atelier semble remonter au moins à la pratique compositionnelle beethovénienne. Lewis Lockwood a mis en évidence l'usage par Beethoven d'un synopsis d'événements saillants lorsqu'il rédigeait une œuvre orchestrale : on observe dans la marge inférieure de certains manuscrits autographes, notamment celui d'une œuvre inachevée, une portée spécifique¹¹ contenant essentiellement des entrées instrumentales notées et des chiffres harmoniques. C'est par ce moyen que s'opère le transfert des idées musicales de l'un des fameux carnets d'esquisses du compositeur vers le squelette de la partition complète¹².

La « multiplicité partiellement redondante » de l'atelier évoquée plus haut ne se réduit donc vraiment (et ne fait ses preuves) que sur le manuscrit, où aboutissent des chaînes d'opération longues et non nécessairement homogènes. Du reste cet aboutissement n'est souvent que provisoire : les idées compositionnelles qui se trouvent ainsi fixées en relation avec le projet de l'œuvre en cours restent susceptibles de resurgir à d'autres occasions, soit parce que le compositeur voudra les exploiter plus avant dans un autre projet, soit parce

11. « The manuscript contains another element of continuity than the score itself. This is a small but legible “cue-staff” (as I am provisionally calling it) that runs through almost the entire manuscript at the bottom of each page, below the full orchestral score. (...) [T]he organization of the score proceeded from the bottom of each page upward into the orchestral fabric—from the “cue-staff” to the instrumentation of its content » (Lewis Lockwood, « On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation », *Acta Musicologica*, vol. 42, 1/2, 1970, p. 45).

12. « It looks like a kind of “missing link” between the two types of sources and consequently between the two types of work-areas » (ibid., p. 46).

que la partition actuellement sur l'établi constituera l'archive essentielle de différentes problématiques compositionnelles que le compositeur pourra réactualiser ultérieurement en revenant consulter le passage correspondant dans la partition imprimée. Une fois achevée, chaque partition (avec les documents de travail associés que le compositeur en a conservés¹³) est un élément potentiel des configurations futures de l'atelier. En ce sens, l'atelier n'est pas seulement la condition de possibilité de la partition, il en est lui aussi le produit. Cette caractéristique n'est pas limitée aux apports et incidences de la partition sur l'atelier ; elle concerne plus généralement d'autres aspects de l'activité de composition. Par exemple, diverses idées musicales générées et/ou élaborées et/ou altérées à l'occasion d'un projet donné ne sont finalement pas utilisées pour ce projet et changent, de ce fait, de fonction potentielle au sein de l'atelier : elles peuvent être affectées à une pièce particulière ou mises de côté en l'absence d'un projet auquel les rattacher. Par ailleurs, au fil des années, les expériences de composition et les ressources techniques tendent à s'enrichir et à se complexifier. Cela peut tenir aux collaborations avec d'autres : par exemple, la collaboration avec les réalisateurs en informatique musicale (utilisant notamment les environnements logiciels spécifiques de l'Ircam) à l'occasion des compositions de *Voi(rer)* et d'*Apocalypse* a permis à Philippe Leroux d'ajouter de nombreux outils et procédures logiciels à son propre atelier. Mais cela tient plus essentiellement à la composition en général. En particulier, certaines opérations ou procédures remarquables émergent de façon imprévisible au cours de l'utilisation intensive des éléments de l'atelier lors d'une période de composition. Nous avons pu isoler et analyser l'une d'entre elles – la prise en dictée de fichiers son issus de la manipulation d'enregistrements instrumentaux dans des modules de traitement audionumérique – dans sa double relation avec, d'une part, les possibles techniques ouverts par les logiciels utilisés et par leurs interfaces, et d'autre part les circonstances spécifiques de la composition d'un mouvement donné de *Voi(rer)*¹⁴. L'usage initial de cette procédure ayant été jugé concluant, Leroux y a fait appel à nouveau, en la variant, lors de l'écriture du dernier mouvement de la même œuvre. Chaque nouvelle occurrence satisfaisante confirme la procédure comme élément fiable de l'atelier – sollicitable à des occasions diverses et porteuse de sa propre histoire, progressivement distincte du contexte de son émergence.

L'interaction étroite et réciproque entre l'œuvre en chantier et son atelier incite donc à éviter toute rigidité dans les concepts d'« œuvre » et d'« atelier ». Il ne s'agit pas de les disqualifier : leur pertinence est au-dessus de tout soupçon pour une étude de la musique contemporaine selon ses propres

13. Pour *Voi(rer)*, on trouve des exemples d'utilisations de brouillons d'œuvres antérieures. Ont été inclus par Leroux parmi ses brouillons et esquisses de cette œuvre : le plan de *M* (1997) parce qu'il contient un calcul de durées effectué à partir d'une suite de Fibonacci dont il reprend le principe pour calculer les durées des micro-sections du 2^e mouvement ; et des notes issues de la préparation de *Un lieu verdoyant* (1999), qu'il met à profit localement dans le 4^e mouvement.

14. Voir Nicolas Donin et Jacques Theureau, « Theoretical and Methodological Issues... », art. cit.

catégories. Il s'agit plutôt d'affaiblir l'effet d'opposition entre une œuvre qui serait strictement originale et un atelier qui serait indéterminé dans sa multiplicité. Dans la section suivante (et finale), c'est une fois encore la prise en compte de la dynamique temporelle de l'atelier qui permettra de montrer en quoi de nombreux moments de la composition d'une œuvre, non seulement rejouent des problématiques compositionnelles d'œuvres passées du même auteur (comme on l'a déjà relevé), mais surtout engagent la composition de ses autres œuvres à venir, de façon plus ou moins certaine et plus ou moins directe.

Tumultueuse genèse

Du 26 mars au 15 avril 2005, Philippe Leroux élabore au fil de nombreuses séances de travail une séquence sonore complexe composée de courts extraits d'enregistrements sonores de chacune de ses œuvres vocales passées (les extraits ont été préalablement retravaillés et filtrés, courant mars). Il s'agit pour lui de préparer un matériau riche et structuré qu'il pourra utiliser – sans savoir encore de quelle façon précisément – lors de la réalisation du 1^{er} mouvement d'*Apocalypsis*. Au fil de la confection de cette séquence, il intègre progressivement différentes contraintes liées au projet d'*Apocalypsis* : à l'origine de la séquence se trouve l'utilisation d'échantillons d'œuvre vocales anciennes (évocation du passé qui constitue le thème de ce mouvement); ensuite le respect d'une loi de succession des échantillons suivant une structure en arbre (par ailleurs plus généralement destinée à définir le parcours harmonique d'*Apocalypsis*); en même temps et à plusieurs reprises, le respect des proportions temporelles planifiées pour ce 1^{er} mouvement (censé durer 40").

À chaque nouvelle version de la séquence ainsi créée (concrétisée par une sauvegarde de la session sous un nouveau nom), Leroux perd quelque chose et en gagne une autre. Ce qu'il gagne, c'est une proximité de plus en plus grande avec les caractéristiques attendues du 1^{er} mouvement tel qu'il l'a défini au cours des mois de travail précédents. Ce qu'il perd est à chaque fois spécifique :

1) Tout d'abord, en parallèle de la création de la session de travail sur ProTools, il constitue une liste textuelle de tous les fichiers son qu'il avait préparés au mois de mars; à côté du nom du fichier figure une appréciation sommaire de son intérêt (AB, B, TB...) et une annotation verbale sur le contenu. Cette liste est en fait moins destinée à identifier le contenu de la séquence pour *Apocalypsis* qu'à répertorier, en vue d'un autre mouvement¹⁵ ou même d'une autre œuvre¹⁶, les sons qui s'avèrent immédiatement non utilisables dans la séquence.

15. « Il y a des fichiers sons qui m'ont paru très intéressants en tant que modèle vocal, pour générer des phénomènes vocaux en imitation de ça, mais qui n'auront pas leur place dans le 1^{er} mouvement » (Entretien avec Philippe Leroux le 12 avril 2005).

16. « Il y a des sons qui m'ont paru très intéressants et qui n'auront pas leur place dans cette pièce-là. En fin de pièce, je reprendrai sans doute ça, j'extraurai ceux-là et je les mettrai dans un dossier à part » (ibid.).

2) Ensuite, certaines associations de sons ne peuvent être conservés suivant la structure en arbre : une entrée du journal de bord de Leroux¹⁷ indique ainsi qu'une polyphonie intéressante a été isolée et transférée aux matériaux de l'intermède qui doit suivre le 1^{er} mouvement ; suite à quoi Leroux crée une nouvelle session ProTools¹⁸ plus conforme à la structure en arbre afin de poursuivre son travail.

3) Enfin, malgré l'allègement du nombre de fichiers conservés au fur et à mesure dans la séquence, il reste que l'ampleur de la session est incompatible avec la taille prévue du mouvement ; l'activité du compositeur se concentre alors sur des réductions drastiques de la durée de la séquence (les fichiers sont segmentés, leur articulation est simplifiée, la structuration d'ensemble est resserrée). Le 11 avril, tandis que commence une période de studio à l'Ircam, l'incitant à se concentrer sur d'autres aspects de l'œuvre, Leroux procède à une simulation de contraction radicale de la séquence (durée diminuée de moitié) afin de prendre la mesure interne de la durée de 48" visée. L'essai n'est pas concluant sur le plan artistique mais il lui permet d'anticiper les usages qu'il pourra faire de la séquence une fois celle-ci satisfaisante¹⁹. Autrement dit, tandis que cette opération l'abstrait momentanément du travail musical de détail qui produira la séquence voulue, c'est sa conception du 1^{er} mouvement en général qui se précise à cette occasion.

Enfin, le 15 avril, le journal de bord indique : « fin du travail sur la séquence elle fait 1'15 ». Leroux se concentre alors, pour de nombreux jours, sur la rédaction du texte chanté de l'ensemble de l'œuvre.

La dizaine de séances de travail préparatoire à un mouvement d'*Apocalypsis* dont nous venons de pointer les arêtes jouera un rôle essentiel en tant que condition de possibilité du déclenchement de l'écriture de la partition moins d'un mois plus tard. Mais ce n'est pas pour cette raison – ce serait l'objet d'une autre histoire – que nous l'avons présentée en détail. C'est plutôt parce qu'elle a produit les principaux éléments de l'interaction entre un autre projet d'œuvre (qui donnera *Thermidor* (2005) pour 12 voix mixtes *a cappella*) et, peu ou prou, le même atelier.

Comme nous l'annonce le compositeur au cours de l'entretien du 17 juin 2005, à la faveur d'une question que nous lui posons au sujet de son utilisation de la précédente séquence au sein du 1^{er} mouvement :

Ce qui va être amusant, c'est que maintenant, en attendant d'avoir ma prise de son romaine²⁰, je pars sur la pièce vocale pour Musicatreize, et je ne sais pas si je vous l'avais dit, mais je repars en fait de cette session-là, mais la version très étirée, la version longue ... que je vais encore plus étirer, [et y] rajouter d'autres choses.

17. 30-03-2005 : « travail sur session mvt 1-a à 28:25 polyphonie à intermède 1 » (journal de la composition d'*Apocalypsis*, archives personnelles de Philippe Leroux).

18. Même source, même date : « changement de session de travail mouvement 1-a-1 ». Le compositeur a commenté cette entrée : « je recopie la même session en fait, sauf que là je veux quand même garder une étape, car je trouve que j'étais déjà arrivé à quelque chose que je ne veux pas risquer de perdre. [Mais] je vais jusqu'au bout, je dois finir de terminer l'association nœuds-feuilles dans ProTools » (entretien du 12 avril 2005).

19. « [Une option est] de recommencer tout, de partir de ça et de tout recomposer sur une durée beaucoup plus courte en utilisant des fragments beaucoup plus courts. En même temps, il y avait là quelque chose qui arrivait, qui me paraissait intéressant. Ici, autant ce n'est pas très intéressant sur le plan purement électroacoustique, autant si je transpose cela dans le domaine instrumental avec quelques filtrages en temps réel bien dosés et tout ça, cela peut être très beau » (entretien du 12 avril 2005).

20. Leroux doit alors recevoir par la poste un enregistrement d'une prise de son réalisée à Rome par un ami, afin de l'inclure dans l'intermède qui suit immédiatement le 1^{er} mouvement. Dans l'attente, il peut difficilement poursuivre la réalisation de la partie électroacoustique.

21. Voir par exemple ce commentaire de la correction du 08-07-05, le 17 juin 2005 : « Mesure 24, c'est la correction d'un *ré* quart de ton. Ah oui, bien sûr, [c'est] ce *ré* bas d'un quart de ton/ à la place de/ il y avait quoi? un *ré* bécarre, ce qui était trop proche d'un accord de septième de dominante qui risquait d'être trop gênant. Bon, ça me saute aux yeux quand je refais la version pour les 12 voix solistes. Je le corrige parce que, comme c'est un spectre, la vraie note n'est pas un *ré* en fait [mais justement] un *ré* bas, donc autant mettre la bonne note qui casse en plus l'aspect septième de dominante ».

22. Les propos suivants de Leroux proviennent de notre entretien du 22 novembre 2005.

23. « Ces filtres, je les ai réutilisés dans un des intermèdes, je comptais les utiliser à nouveau. Il faudrait que je me décide, quand même – pas trop tard – pour savoir si vraiment je vais les utiliser ou pas. Mais cela ne m'inquiète pas du tout quant au fonctionnement du premier mouvement ».

Si le travail du mois d'avril l'a amené à sacrifier un matériau considérable pour obtenir une séquence aisément exploitable dans l'écriture du début d'*Apocalypsis*, le travail de la mi-juin sur une œuvre de petit format (3 minutes) tire parti à la fois de l'existence de réserves de matériau, et de la familiarité avec elles, acquise au fil des multiples épreuves auxquelles le compositeur les a soumises. Cette familiarité facilite la différenciation entre les deux œuvres parallèlement en chantier : alors que la séquence pour *Apocalypsis* donne naissance à la fois aux parties vocales solistes, à certains éléments joués par l'ensemble instrumental et à la partie proprement électroacoustique, la séquence pour *Thermidor* devient au contraire essentiellement la maquette de la partition à écrire ; alors que les sons diffusés dans une exécution d'*Apocalypsis* seront ceux que le compositeur avait auparavant retravaillés par filtrage, *Thermidor* aura pour enjeu le « filtrage acoustique » (les chanteurs recourront à certains objets placés devant leur bouche pour altérer le son).

Bien que les deux pièces gagnent en indépendance, non seulement elles continuent d'interagir avec un même atelier qu'elles partagent, mais certaines interférences ont lieu entre elles. D'une part, à au moins deux reprises relevées dans le journal de bord, des réflexions liées à l'écriture chorale provoquent retour et correction sur les passages comparables dans *Apocalypsis*²¹. D'autre part, plusieurs mois après, le compositeur n'est pas convaincu par son œuvre lorsqu'il l'entend au concert de création. Il se livre alors à un examen des conséquences sur chacune des œuvres²². Il n'est « pas inquiet pour *Apocalypsis* », si ce n'est qu'il devra sans doute tenir compte d'une restriction dans le reste de l'écriture de cette œuvre : le recours à des filtres acoustiques, dont il espérait faire un élément fiable de l'atelier (au moins pour *Apocalypsis* alors toujours en chantier²³), est compromis par leur rendu décevant lors de ce concert. Quant à *Thermidor* : « je la remets en question ». Effectivement, à l'occasion d'une reprise au concert puis à l'occasion de la complétion du cycle dont *Thermidor* devait être la première pièce, Philippe Leroux révisera la partition et modifiera sa place dans le cycle.

*

Etudier le travail d'un compositeur en temps légèrement (voire très légèrement) différé, comme nous le faisons, engage plusieurs préoccupations à la fois : en premier lieu, l'horizon d'une transformation de notre relation aux œuvres par la connaissance de leur processus de fabrication ; en même temps, une interrogation sur la singularité et l'historicité de l'activité créatrice ; mais aussi, plus transversalement, la détermination des dimensions individuelles

et collectives de cette activité (c'est-à-dire ce en quoi l'analyse détaillée de ses caractéristiques peut aider à comprendre d'autres activités comparables). Ces problématiques peuvent être déclinées par différentes disciplines allant de la psychologie à l'histoire; à l'intérieur du champ musicologique, elle concernent particulièrement l'analyse génétique (voir notre article introductif à ce numéro). Qu'apporte à cette dernière le type de résultats de recherche que nous avons présenté ici?

Caractériser la composition comme coproduction des œuvres et de l'atelier suppose d'accentuer l'une des tendances de l'analyse génétique, l'analyse des manières de faire (qui ne se réduisent pas aux habitudes de travail), par rapport à l'analyse orientée vers les œuvres (où le point de départ et d'arrivée est une œuvre donnée, dont on veut enrichir l'analyse en considérant sa fabrication). Comme l'a montré Friedemann Sallis ici-même, rendre compte de la genèse de l'op. 28 de Kurtág est à peu près impossible si l'on ne convoque pas d'emblée d'autres œuvres publiées et non publiées du même compositeur, ainsi que d'autres œuvres d'autres compositeurs associées aux pratiques musicales kurtágiennes qui s'y rapportent spécifiquement (la transcription, l'arrangement, la citation...). À quoi nous ajouterions volontiers d'autres éléments de la culture musicale du compositeur, essentiels pour aborder le fonctionnement de son atelier – par exemple la place de la dédicace dans sa vie, ou encore la pratique intense d'une pédagogie personnelle de l'interprétation, en tant que professeur de musique de chambre à Budapest et en Europe. Bref, l'approche génétique doit thématiser suffisamment sa dimension d'enquête historique, voire ethnographique, pour n'être pas abusivement dépendante des modèles hérités de l'analyse musicale (restriction de l'œuvre à la partition, faits d'écriture vus comme éléments d'un style, etc.)

Enfin, si cette recherche montre – du moins nous l'espérons – l'importance de ne pas se limiter aux inscriptions laissées par la composition et d'enrichir ces inscriptions avec le compositeur grâce à une méthodologie adaptée, elle constitue aussi une contribution à la construction d'un modèle de la cognition dans la composition musicale. L'état actuel de cette question et de ses réponses et perspectives de réponses mériterait d'être considéré en tant que tel, au travers d'échanges avec des chercheurs qui l'abordent par d'autre biais, notamment en critique génétique et en sciences cognitives. C'est d'ailleurs la condition pour ouvrir de telles recherches sur l'étude de la cognition créatrice dans toute sa généralité, par exemple dans d'autres activités artistiques, dans différentes activités de conception, et, plus généralement encore, lorsqu'il s'agit d'interroger la part de cognition créatrice, aussi tenue soit-elle, qui existe dans toute activité humaine.