Nicolas Donin, *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale. Anthologie d'auto-analyses, de Janáček à nos jours*, Genève, Droz, HEM (Haute école de musique de Genève), 2019, 717 p. Nicolas Donin, *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale. Anthologie d'auto-analyses, de Janáček à nos jours*, Genève, Droz, HEM (Haute école de musique de Genève), 2019, 717 p.

Céline Conus

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/5007>

DOI : 10.4000/genesis.5007

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2020

Pagination : 183-185

ISBN : 979-10-231-0679-4

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Céline Conus, « Nicolas Donin, *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale. Anthologie d'auto-analyses, de Janáček à nos jours*, Genève, Droz, HEM (Haute école de musique de Genève), 2019, 717 p. Nicolas Donin, *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale. Anthologie d'auto-analyses, de Janáček à nos jours*, Genève, Droz, HEM (Haute école de musique de Genève), 2019, 717 p. », *Genesis* [En ligne], 50 | 2020, mis en ligne le 24 août 2020, consulté le 03 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/5007> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.5007>

Nicolas Donin, *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale. Anthologie d'auto-analyses, de Janáček à nos jours*, Genève, Droz, HEM (Haute école de musique de Genève), 2019, 717 p.

Compte rendu par Céline Conus*

Un compositeur peut écrire d'au moins deux manières : de la musique et sur la musique. C'est ce second aspect que mettent ici en jeu les textes de trente compositeurs réunis par Nicolas Donin dans un impressionnant volume rose. La spécificité de ces écrits réside avant tout en leur dimension autoréflexive, car c'est sur leur propre œuvre, plus encore sur leur façon de *faire* œuvre que s'expriment ici les créateurs. Ces textes ne sont donc pas des

traces laissées par une œuvre en train de se faire, mais, proposition audacieuse, des *réflexions métagénétiques*, soit sur l'œuvre en cours d'écriture, soit quand advient un écart temporel entre l'œuvre et le texte, sur *comment* l'œuvre a été faite. L'auto-analyse n'étant pas un « genre constitué » (p. 17), les types de témoignages réunis par Donin varient : extrait de journal, texte littéraire, note de travail, article ou encore interview ; cette hétérogénéité générique est sans aucun doute un des points forts de l'anthologie. Un autre intérêt évident de ce corpus réside en la rareté des textes qui le constituent – certains documents ont été traduits en français pour l'occasion, d'autres sont inédits. En introduction, Nicolas Donin, qui poursuit par là des travaux en génétique de la création musicale entamés il y a plusieurs années déjà¹¹, précise qu'aucun de ces écrits n'a d'ambition théorique. D'une telle ambition, l'anthologie se dégage également : elle ne prétend ni au statut de modèle, ni à établir un « corpus normatif » (p. 18). Le mode de présentation des textes en témoigne d'ailleurs : chacun est brièvement introduit et contextualisé, sans être véritablement analysé. Le lecteur est laissé libre, invité à plonger lui aussi dans ce que les compositeurs disent de l'acte créatif, de sa structure, de sa chronologie, de son importance ou encore de sa valeur en tant que tel. Nicolas Donin semble avoir pensé le volume comme une base de travail, un nouveau genre de matériel mis à la disposition des chercheurs, notamment des doctorants en art. Ajoutons encore que l'ordre chronologique dans lequel sont présentés les documents – qui couvrent un peu plus d'un siècle, de 1897 à 2014 – permet de constater l'extrême variété des processus de création musicale ainsi que leur évolution, marquée notamment par l'avènement de l'informatique. Telle une anthologie-laboratoire (ou conservatoire ?), l'ouvrage ne s'adresse donc pas uniquement aux musicologues mais est susceptible d'intéresser un lectorat plus large.

Ces documents répondent-ils à la définition des sources sur lesquelles s'appuient les études génétiques ? Même

si l'écriture introduit nécessairement une distance avec soi-même, on peut craindre en effet que le caractère autoréflexif de ces commentaires floute le « témoignage » qu'ils apportent. Nicolas Donin l'admettait lui-même en 2015 : « Solliciter la parole de l'auteur, pour le généticien, peut n'être qu'une occasion de se piéger soi-même¹². » Réjouissons-nous au contraire : c'est leur « inobjectivité » qui intéressera précisément. Ces récits trahissent en effet moins une connaissance de la genèse qu'une croyance, et celle-ci accompagne et peut-être guide à sa manière le processus lui-même. À cet égard, la différence entre un témoignage volontaire, « auto-généré », si l'on peut dire, et une interview ou une enquête, par exemple, sollicitée, mériterait d'être prise en considération. La dimension réflexive permet en outre plusieurs niveaux de lecture : il y a *ce que dit* le compositeur – sa propre histoire de la genèse attestant de ce qui a fait événement pour lui dans son invention – et il y a *comment il le dit*, sous quelle forme, avec quels mots (la poétique de son autocritique). Quoi qu'il en soit, il s'agit bien d'un geste d'autogenèse – Donin parle d'auto-analyse, qui suppose, selon lui, une forme de déconstruction de l'œuvre. Le musicologue considère en effet l'autogenèse comme une démarche « à rebours » (p. 16) ; le contraire de la composition en somme, qui est, elle, « synthèse consistant à tenir ensemble des éléments de façon à les intégrer dans un tout » (p. 16). Nous

10. Fabienne Durand-Bogaert, « Traduire : la butée sur soi », *Fabula*, n° 7, « Traduire », Presses universitaires de Lille, 1986, p. 51, cité par Daria Sinichkina, « L'expérience de la Fabrique des Traducteurs : les brouillons de traduction comme espace de confrontation et de réappropriation », *Genesis*, n° 38, 2014, p. 99 (note 2).

(*) Université de Lausanne.

11. Voir *Genesis*, n° 31, « Composer », 2010, en ligne sur openedition.org, ou *Genèses musicales*, N. Donin, A. Gréssillon et J.-L. Lebrave (dir.), Paris, SUP, 2015 ou encore Nicolas Donin, « La musique, objet génétique non identifié ? », *Littératures*, 2015, n° 78, p. 105-116.

12. Nicolas Donin, « La musique, objet génétique non identifié ? », art. cit., p. 112.

serions ici tenté de nuancer : l'autogenèse, de manière variable selon les cadres du discours où elle se produit, tend aussi à orienter la réception de l'œuvre par le récit de son invention ; elle ne défait pas seulement l'œuvre, elle la fait aussi à sa façon.

L'ouvrage intéressera donc sans doute les généticiens de la littérature, puisqu'il s'agit bien ici de plonger au cœur du *dire sur le faire*, comme en témoigne la récurrence de certains termes dans les titres des différents textes proposés : « comment », « pourquoi », « processus », « stratégie », « démarche », « recherche », « fabrication ». Ce volume apporte ainsi de la matière pour entrer dans l'étude des « manière[s] de composer »¹³, en allant s'informer directement à la source, auprès des compositeurs eux-mêmes pour approcher la représentation qu'ils se font de l'acte créatif. Certains procédés décrits par les compositeurs de musique peuvent-ils inspirer le généticien de la littérature ? C'est la question que posait déjà Nicolas Donin en 2010 dans l'éditorial de la revue *Genesis* : « Qu'est-ce qui, des modes d'invention et d'agencement du matériau musical, vaut aussi pour la création littéraire ? Quelles opérations, quelles façons de penser sont partagées (et parfois confrontées) par ces deux domaines ? Ne perd-on pas davantage qu'on ne gagne à postuler d'emblée l'autonomie irréductible du champ musical, sous le prétexte de sa technicité ostensible ou de son rapport si controversé à la sémantique¹⁴ ? » En 2015, Jean-Louis Lebrave apportait quelques éléments de réponse à cette interrogation en mettant en évidence les nombreux points de communication entre genèses littéraire et musicale, au travers de la définition du mot *texte* et des sens qu'il prend dans les deux domaines, ou bien encore par l'histoire du terme « composer »¹⁵.

Le généticien de la littérature pourrait éprouver un certain inconfort à aborder la genèse d'œuvres musicales. Nicolas Donin choisit de le rassurer : ces écrits auto-analytiques n'en sont pas moins des écrits. Ce que l'ouvrage propose, c'est d'examiner la façon dont les compositeurs schématisent verbalement leurs propres

processus de création dans leurs différentes étapes (comme l'apparition de l'idée ou la construction d'un premier plan, qui sont des étapes communes à l'invention quels que soient les systèmes de signes). Il suffirait peut-être de remplacer « partition » ou « composition », « quatuor » ou « symphonie » par le mot plus général d'œuvre ou d'extrait d'œuvre pour que se révèlent la familiarité des opérations de création et le potentiel génétique général des documents réunis dans le recueil. Ce dernier pourrait aussi se révéler très utile pour approfondir la collaboration naissante entre généticiens de la littérature et musicologues ; leurs lectures forcément différentes de ce corpus se révéleraient certainement d'une complémentarité féconde.

Penchons-nous maintenant sur quelques exemples dont aucun n'est réellement représentatif de cette anthologie, puisqu'on s'en souvient, le corpus qui la compose est notamment caractérisé par son hétérogénéité générique.

Le premier document exposé est une entrée en matière relativement douce pour le généticien non musicien. Dans un texte intitulé « Comment les idées me tombèrent du ciel », article commandé par une revue littéraire et artistique, Leos Janáček narre l'apparition de l'idée qui conduisit à la composition de « Amarus », une cantate qui lui a été inspirée par un poème. Dans son introduction, ce texte explicite clairement le caractère métadiscursif de la démarche : « Je vous sou mets une étude de cas, illustrant une manière de faire du musicien au moment où il commence à accomplir la tâche compositionnelle d'une partition dans toute son étendue » (p. 39). On est ici au cœur de l'intertextualité ou, pour le dire autrement, de la partie du processus allant de l'exogenèse à l'endogenèse. Toutefois, il ne s'agit pas d'observer ce processus, comme on pourrait le faire dans un brouillon, mais de voir comment il est mis en mots par le compositeur, comment ce dernier, si l'on peut dire, *raconte* le processus : « Jusque tard dans la nuit j'ai lu "Amarus" de Verchliky – parfum printanier d'un cimetière. Après quelques heures de sommeil,

je me réveille subitement. Que j'ouvre les yeux ou que je regarde à travers mes paupières fermées, toujours rien que la Nuit noire. Comme elle scintille devant mes yeux de ses feux bleutés, tantôt petites étoiles, tantôt bandelettes miroitantes ! Je regarde en mon âme. Mes oreilles résonnent d'innombrables hauteurs dans toutes les octaves ; des voix ténues comme le souffle de délicates clochettes de télégraphe [...]. Ainsi résonne le silence » (p. 28). Il faut souligner que l'écriture de l'auto-analyse génétique est ici contemporaine de l'écriture de l'œuvre musicale, et que le texte sera même édité avant que la composition ne soit terminée. L'auto-analyse, ou plutôt l'exploration autogénétique de Janáček, quant à son travail de composition, donne ici naissance à une autre œuvre, textuelle. La narration est bien agrémentée de quelques exemples musicaux autographes, mais ceux-ci semblent être convoqués davantage pour leur qualité illustrative que pour leur valeur musicologique.

Un ensemble de textes se distingue, ceux du psychologue Julius Bahle qui, entre 1929 et 1939, mena la « première enquête psychologique sur les processus de composition » (p. 65). L'apport est ici principalement d'ordre méthodologique, tout en permettant de situer historiquement les premiers essais en matière de génétique musicale. Véritable précurseur de l'étude génétique musicale, le scientifique rejette la conception romantique du créateur inspiré : « Les conceptions traditionnelles qui voudraient que les artistes aient soudain l'idée de morceaux entiers pendant l'acte inspiré sont en contradiction avec les faits fondamentaux de la vie psychologique et relèvent du domaine de la fable » (p. 73). Le psychologue prétend percer le mystère de la création, et cherche plus particulièrement à définir ce qu'est l'idée musicale,

13. Nicolas Donin, « Composer. Écritures musicales... sur le vif », *Genesis*, n° 31, p. 9.

14. *Idem*, p. 8-9.

15. Jean-Louis Lebrave, « Textualité verbale, graphique, musicale », art. cit., p. 21-22.

16. Nicolas Donin, « Composer. Écritures musicales... sur le vif », art. cit.

quand elle apparaît, comment et pourquoi : « Les idées, au sein de l'activité productrice de l'esprit, ne se situent en général pas au début et ne surgissent pas "de rien" mais [...] elles représentent au contraire les points culminants d'un processus de travail continu » (p. 75). Pour le prouver, il élabore une méthode en plusieurs étapes. Parmi une sélection de poèmes, les compositeurs participant à son enquête choisissent un texte qu'ils auront à mettre en musique. Il leur est également demandé de tenir un journal où ils consignent la moindre pensée ou activité en relation avec le travail de composition à effectuer, non pendant le travail créateur, mais immédiatement après « l'achèvement des diverses phases créatrices », car « plus l'entrée dans le journal s'effectuera immédiatement après la phase de production, et plus l'observation sera fiable et précise » (p. 83). Les diverses esquisses doivent aussi être communiquées, « à leur endroit respectif » (p. 83) dans la chaîne de leur production.

C'est à une démarche semblable que s'attelle Nicolas Donin dans ses propres travaux sur la musique contemporaine : il propose en effet d'observer le phénomène de composition « sur le vif¹⁶ », par une étude menée en étroite collaboration avec les compositeurs eux-mêmes, selon une méthode dite « d'entretien de remise en situation de progression » (p. 18) qu'il voudrait être un véritable « stimulant théorique¹⁷ ». Visant à « interroger *a posteriori* la cognition d'un compositeur dans sa dynamique propre, en tenant compte de son milieu matériel et culturel » (p. 464), la collaboration de Donin avec le compositeur Philippe Leroux au sein de l'Ircam fait d'ailleurs l'objet d'un chapitre dans cette anthologie.

Certains textes de l'anthologie prennent la forme de genres familiers au généticien de la littérature. C'est le cas par exemple d'un document relativement court (deux pages et demie), intitulé « Le point sur la situation. Avril 1979 ». Il s'agit de notes de travail de Georges Aperghis, rédigées sous la forme d'une liste. Constituée à une époque particulièrement prolifique de sa carrière, cette liste ne concerne toutefois pas

une création en particulier, mais plutôt la création musicale du compositeur dans son ensemble à un instant donné de son activité. Sous forme de préceptes dictés à lui-même, dans une dynamique énonciative double, comme en témoigne par exemple l'usage répété des infinitifs à valeur injonctive – « ne pas oublier de », « penser à », « revenir au » (p. 323-325) –, ces notes concernent la structure de sa production en cours, et dévoilent aussi quelques projets, sous forme d'idéaux à atteindre. La liste est en deux parties. La première, verticalisée, comporte des phrases complètes ou parfois nominales. La seconde, de même facture, est en revanche numérotée et prend des allures de plan. Mais on a bien affaire ici à, dans une liste qui « sert la création », une « technique verbale » utilisée ici par un compositeur, une « méthode pour l'invention¹⁸ », même si cette invention est musicale. Sans une seule note de musique, la liste d'Aperghis illustre bien les différentes fonctions de cette pratique textuelle graphiquement reconnaissable : générer, stocker et organiser.

Les textes les plus récents, comme celui de Luis Naón, « Cahier de fabrication d'*Around the Bell*. Pourquoi analyser son propre travail ? » (2014), permettent une meilleure connaissance du travail de la création contemporaine dans sa relation avec les nouvelles technologies. Il s'agit là d'étudier comment les créateurs se servent des outils numériques, dans le cas présent d'un logiciel d'aide à la composition, pour dégager l'influence de ces derniers sur le processus de création ainsi que sur l'œuvre elle-même, son contenu, sa structure, son niveau de complexité. De tels documents permettent également d'interroger la question des traces laissées par la genèse lorsque les créateurs se passent de papier et que disparaissent les esquisses, question qui fait l'actualité de la discipline génétique¹⁹.

Observer la création des compositeurs au filtre de leur conception de la conception... voilà ce que proposent Nicolas Donin et son équipe, flirtant ainsi avec les limites de la discipline génétique. Par leur caractère métasémiotique et leur dimension réflexive, les auto-analyses réunies dans cette

anthologie invitent aussi à approfondir de nombreuses notions de génétiques littéraires et à éprouver leur capacité à décrire d'autres processus d'invention et d'autres produits à inventer. Rappelons à ce titre que dans le jargon musical, la *création* d'une œuvre désigne le moment où celle-ci est jouée en public pour la première fois, symbolisant la différence fondamentale de rapport au temps qu'entretiennent littérature moderne et musique²⁰. La confrontation des notions utilisées pour penser création littéraire et création musicale est un chemin nécessaire vers une « génétique générale »²¹, objectif que chacun, par sa propre lecture des textes de ce recueil, peut contribuer à atteindre.

Jean-François Bert, *Comment pense un savant ? Un physicien des Lumières et ses cartes à jouer*, Paris, Anamosa, 2018, 224 p.

Compte rendu par Jacob Lachat*

Sous son titre faussement psychologique, le dernier essai de Jean-François Bert nous plonge dans l'univers scriptural d'un physicien du XVIII^e siècle pour le moins atypique : Georges-Louis Le Sage. À partir des milliers de cartes à jouer sur lesquelles cet intellectuel genevois spécialisé dans l'étude de la pesanteur consignait ses

17. *Idem*, p. 8.

18. Rudolf Mahrer, « La liste ou l'invention graphique » *Genesis*, n° 47, « Entrer en listes », 2018, p. 8, en ligne sur open.edition.org.

19. Voir par exemple Jean-Louis Lebrave, « Computer forensics : la critique génétique et l'écriture numérique », *Genesis*, n° 33, « Afrique-Caraïbe », 2011, en ligne sur open.edition.org.

20. Jean-Louis Lebrave a très clairement expliqué la relation particulière que la musique entretient avec le temps – un rapport double, partagé entre le temps de l'écriture de l'œuvre et celui de son exécution –, qui la dégage du « graphocentrisme » ayant progressivement influencé l'analyse littéraire depuis l'invention de l'imprimerie. Voir Jean-Louis Lebrave, « Textualité verbale, graphique, musicale », art. cit., p. 26-28.

21. Nicolas Donin, « Composer. Écritures musicales... sur le vif », art. cit., p. 7.

(*) Université de Lausanne.