



Transposition

Musique et Sciences Sociales

Hors-série 1 | 2018

Musique, histoire, sociétés

La musicologie des processus de composition

Entre histoire et cognition

Nicolas Donin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1689>

DOI : [10.4000/transposition.1689](https://doi.org/10.4000/transposition.1689)

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Nicolas Donin, « La musicologie des processus de composition », *Transposition* [En ligne], Hors-série 1 | 2018, mis en ligne le 30 janvier 2018, consulté le 10 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1689> ; DOI : [10.4000/transposition.1689](https://doi.org/10.4000/transposition.1689)

Ce document a été généré automatiquement le 10 février 2020.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

La musicologie des processus de composition

Entre histoire et cognition

Nicolas Donin

- 1 La composition musicale a un statut paradoxal au sein des études musicales. La communauté musicologique a travaillé dur, au cours des dernières décennies, pour déconstruire le canon de la musique classique, rendre audibles et légitimes les musiques et musicien-ne-s « autres » (notamment populaires, minoritaires, amateur), dépendre l'écriture de l'histoire de son addiction à quelques figures récurrentes de compositeurs, faire apparaître l'historicité de l'écoute, la créativité de l'interprète, l'infrastructure collective et sociale des faits musicaux. À force d'élargir les objets et les ambitions de la discipline, nous aurions pu au moins nous rassurer en pensant que nous savions déjà tout en matière de composition. Mais ce n'est pas vraiment le cas. Comme le suggérait François Delalande dans un texte pionnier d'analyse des stratégies créatrices¹, si la musicologie a toujours eu beaucoup à dire sur *les* compositions musicales, elle a relativement peu à dire sur *la* composition en tant que pratique. En outre, le développement institutionnel de la musicologie, en France comme ailleurs, n'a pas favorisé un dialogue étroit avec les praticiens de la composition, dont les savoirs et savoir-faire continuent de se transmettre, pour l'essentiel, derrière des portes closes. Le paradoxe est donc le suivant : bien que la composition ait occupé (et occupe encore parfois) un rôle socio-historique éminent dans la culture musicale occidentale au point de susciter la critique sur l'attention démesurée qui lui est généralement accordée en comparaison avec d'autres facettes du fait musical, le savoir sur ce en quoi elle consiste pratiquement est assez modeste.
- 2 Dans le présent texte, j'aimerais interroger les acquis et les résistances de plusieurs approches de l'activité de composition musicale, puis introduire des recherches récentes qui se sont efforcées d'en renouveler et approfondir la connaissance grâce à des alliances interdisciplinaires soucieuses de ne pas opposer *a priori* les unes aux autres sciences sociales, humanités et sciences cognitives. Il s'agit donc de suggérer un chemin possible vers une musicologie de la composition – et plus généralement des

processus créatifs en musique – articulant, en l’occurrence, étude de la singularité des faits musicaux (traditionnellement assurée par l’ancrage philologique, historique, et plus récemment analytique de la musicologie) et étude empirique de la cognition (traditionnellement domaine réservé de la psychologie expérimentale)².

La pratique des compositeurs comme objet de recherche

- 3 Une tradition philologique remontant au XIX^e siècle a habitué les musicologues à recenser et mobiliser toutes les traces manuscrites de l’activité des « grands compositeurs » du passé. En témoignent les éditions critiques des œuvres canoniques, les partitions dites *Urtext* (si estimées ou si décriées, selon les points de vue), ou la publication et exégèse des carnets d’esquisse de Beethoven depuis l’époque de Gustav Nottebohm. Mais l’étude musicologique des esquisses de compositeurs a surtout pris son essor au cours des années 1970 aux États-Unis, au point de donner son nom en anglais à une sous-discipline à part entière : les « Sketch Studies »³. Ces études compréhensives de genèse peuvent être rapprochées, par leur méthode et leurs visées, des nombreuses études de « critique génétique » réalisées à la même époque en France et en Europe dans le domaine littéraire : elles ont en partage le souci de délimiter un corpus d’« avant-textes » (recouvrant les esquisses, plans, brouillons d’un texte final visé), et celui de contribuer de façon originale à la connaissance des œuvres dans leur littérarité/musicalité spécifique (et non pas seulement sur le plan de l’établissement philologique du texte et de ses « états »)⁴. Du point de vue de l’analyse musicale, les plus abouties des études de ce type permettent de comprendre de façon non téléologique comment les qualités de l’œuvre finale – en particulier sa cohérence et/ou sa nouveauté – ont été produites au cours du travail compositionnel. Les tentatives, ratures et alternatives lisibles dans les esquisses sont utilisées à la fois comme variantes significatives de l’énoncé finalement retenu par le créateur et comme indices d’un processus mental.
- 4 Ce dernier, cependant, n’est jamais visé en tant que tel par les *sketch studies*. Le paradoxe est que, derrière n’importe quelle reconstitution, même parcellaire, d’une séquence significative d’actions de composition, il y a forcément un modèle de ce qu’est la cognition créatrice. Mais comme ce modèle reste implicite (il est sans doute lié à la propre expérience de l’analyste comme musicien et comme écrivain), aucune critique sérieuse de la reconstitution en question n’est possible, sinon suivant des critères purement documentaires. Et il n’est pas surprenant que personne n’ait tenté de généralisations relatives aux mécanismes créateurs des compositeurs à partir de différentes études monographiques. Autrement dit, s’il existe si peu de recherches sur les manières de composer en comparaison avec le nombre de recherches sur la genèse d’œuvres particulières, c’est peut-être parce qu’il manque aux musicologues une théorie explicite de l’activité des compositeurs. S’intéresser à l’activité implique d’approcher les documents issus d’un processus créateur non pas sélectivement à partir de ce qui est devenu l’œuvre finale, mais comme les supports momentanés et partiels d’une activité cognitive en projet, qui s’exerce en interaction avec un environnement social et technique spécifique, lui-même à chaque instant ouvert à évolution en fonction du travail en cours. De Julius Bahle à Jonathan Harvey, divers auteurs ont cherché à exploiter les témoignages des processus créateurs passés pour alimenter une

modélisation de la psychologie créatrice. Nous ne discuterons pas ici cette approche en détail. Mentionnons juste la difficulté intrinsèque d'une analyse cohérente de matériaux verbaux dont les conditions de recueil/production sont extrêmement hétérogènes et appartiennent à des contextes culturels (musicaux, historiques, géographiques) si divers.

- 5 Si les archives, aussi abondantes soient-elles parfois, ne sont pas propices à une investigation approfondie des processus cognitifs, il paraît naturel de se tourner vers les compositeurs actuels. Sauf que nul musée ou bibliothèque ne conserve les traces de leur activité, et les principaux intéressés ne sont pas connus pour donner un accès inconditionnel à leur intimité créatrice, de sorte que leur manière de travailler finit par être plus mystérieuse que celles des compositeurs du passé⁵. Comment recueillir des données significatives sur leurs processus compositionnels ? Un fameux chapitre de *Musical Mind* de John Sloboda consacré à la composition et l'improvisation, et plus tard un essai au titre faussement interrogateur⁶, concluaient que la psychologie de la composition était, à peu de choses près, une voie sans issue : cette activité était jugée trop complexe, trop personnelle, trop intime pour pouvoir faire l'objet du moindre programme de recherche scientifique réaliste. Une revue presque exhaustive de la littérature par Dave Collins⁷ montre la rareté des travaux menés à bien en un siècle. Parmi eux, on compte nombre d'études basées sur des tâches de composition simples, prescrites par le chercheur/la chercheuse à une population d'étudiants en musique – et rarement des recherches ayant impliqué des compositeurs socialement identifiés comme tels. Aux préventions épistémologiques et méthodologiques de Sloboda semble donc s'ajouter l'influence de la mystique du créateur solitaire qui ne doit être dérangé à aucun moment ni sous aucun prétexte. Surprenante timidité à une époque où la musicologie tente de déconstruire tous les mythes fondateurs de la tradition musicale occidentale.
- 6 Au nombre des exceptions à cette tendance, comptons quelques travaux insuffisamment connus, qui ont été réalisés dans divers contextes disciplinaires, et souvent sans conscience les uns des autres : l'étude fondatrice menée au GRM (Groupes de Recherches Musicales, Paris) par Thomas et Mion sur le processus de composition de *De Natura Sonorum* par Parmeggiani, inspirée de la psychologie piagétienne (par la médiation de Delalande), de la sémiologie musicale de Nattiez, et de la critique thématique (en littérature) de Jean-Pierre Richard⁸ ; à nouveau au GRM, l'étude comparative de plusieurs processus créateurs partageant un même cahier des charges et un même environnement, par Delalande quelques années plus tard⁹ ; les enquêtes menées à l'Université de Sheffield à partir de questionnaires et d'analyses d'activité (inspirée de l'ergonomie cognitive) en vue de la conception informatique, à propos de divers processus de composition¹⁰ ; ou encore la collaboration entre le compositeur Roger Reynolds et plusieurs chercheurs dirigés par Stephen McAdams autour de la perception et de la composition de l'œuvre *The Angel of Death*¹¹. Certains compositeurs se sont également essayés, de façon individuelle, voire solitaire, à une démarche autoanalytique sur leurs processus créateurs. Dans leurs rares textes publiés, ils délaissent alors l'écrit théorique ou le manifeste esthétique au profit du journal de composition, de l'essai, ou encore d'une conjugaison efficace de ces deux genres¹².
- 7 La rareté de ces travaux peut s'expliquer de multiples façons, outre la mystique du créateur déjà mentionnée : faible disponibilité des compositeurs/rices pour un travail de recherche nécessairement collaboratif, chronophage, et susceptible de divulguer des

méthodes créatrices qu'ils/elles préféreraient garder secrètes ; difficulté de réalisation pour les chercheur/ses étant donnée la complexité et la technicité des savoir-faire mis en jeu ; danger d'une influence imprévisible du projet de recherche sur l'activité qu'elle prend pour objet. Ce dernier point est particulièrement sensible aux plans épistémologique et méthodologique. Certainement, l'implication du compositeur dans le recueil de données sur son activité, et le fait même de constituer un savoir explicite sur une activité largement privée et tacite, impliquent des interférences directes et non réversibles entre la démarche scientifique et l'activité étudiée. Mais ce problème de l'interférence entre le dispositif d'observation et la chose observée n'est-il pas transversal aux sciences humaines et sociales, ainsi qu'aux sciences expérimentales dites dures ? Une étude de l'activité du compositeur/de la compositrice doit nécessairement y répondre, en développant des dispositifs de circonscription, contrôle et évaluation de l'interférence entre « observateur » et « observé ». Autrement dit, les compositeurs et leurs analystes devraient s'accorder sur des méthodes d'observation qui, sans paralyser l'activité créatrice ni la dénaturer significativement, fourniront des données scientifiquement acceptables sur l'activité de composition.

- 8 Un tel souci peut sembler trivial dans certains contextes – typiquement en anthropologie – mais problématique, voire sulfureux, dans d'autres. Ainsi, comme l'ont souligné Deliège et Richelle en introduction à leur volume *Musical Creativity*, de telles données ne sont actuellement pas disponibles pour les sciences cognitives parce que l'obsession de la « créativité » comme aptitude – c'est-à-dire susceptible d'études empiriques classiques à base de mesures sur des groupes de sujets – a surtout eu pour effet d'empêcher une saisie appropriée du phénomène visé : dans le sillage du psychologue Joy Paul Guilford, on considérait « qu'une aptitude spéciale appelée *créativité* était mesurable en tant que telle. Le fait évident que la créativité relève toujours d'un domaine spécifique, utilise un certain matériau, aboutit à un certain type de produit, était ignoré. En conséquence, les individus obtenant des scores élevés aux tests de créativité étaient réputés créatifs, quoi qu'il en soit de leurs activités créatives dans la vie réelle¹³ ». Pour résorber ce hiatus entre l'étude en laboratoire de la « créativité » et les « activités créatives dans la vie réelle », les mêmes auteurs proposent de « observer les comportements qui mènent à de la nouveauté dans un domaine donné des arts ou des sciences » et d'« identifier les processus qui y sont impliqués ». D'où leur retentissante injonction : « fi de la créativité, vivent les actes de création¹⁴ ».
- 9 Cette proposition introduit un coin dans le partage des tâches rigide qui assigne aux psychologues l'étude de la créativité en général sur la base des compétences variables d'une population actuelle de sujets ordinaires, et aux disciplines spécialisées (critique littéraire, histoire de l'art, musicologie...) l'étude des œuvres et des actes des créateurs (passés) les plus reconnus. Nous suivons Deliège et Richelle dans leur volonté de transgresser, ou brouiller, la frontière entre l'étude de phénomènes provoqués (et censément reproductibles) et l'étude de phénomènes très situés sociohistoriquement (précisément valorisés pour leur irréproductibilité et leur exceptionnalité). L'inhibition épistémologique qu'ils mettent en lumière dans la psychologie existe aussi, du reste, de l'autre côté de la frontière : même en critique génétique, aucune étude d'envergure n'a été consacrée au suivi en temps réel des étapes d'un processus créateur, ni n'a pris pour objet la cognition créatrice en tant que telle. Il faut donc s'émanciper non seulement de

la doxa psychologique, mais aussi musicologique et artistique, pour aborder l'acte de composition dans sa richesse et sa complexité.

Plonger dans l'activité d'un compositeur : une collaboration avec Philippe Leroux

- 10 Dans une série de travaux sur l'activité de composition de Philippe Leroux, Jacques Theureau¹⁵ et moi avons proposé d'hybrider les deux univers distincts de l'analyse d'activité (non spécifique à la musique ni même aux activités artistiques) et de l'analyse génétique (particulièrement développée au sein des études littéraires et, de façon parallèle, en musicologie). Plus précisément, au cours de l'étude successive de deux processus de composition par Leroux, nous avons été amenés à combiner des éléments méthodologiques et épistémologiques issus de la critique génétique, de l'analyse musicale, de la psychologie de la créativité, de l'ergonomie et de l'anthropologie cognitive. Ces travaux ayant été exposés en détail dans de nombreuses publications¹⁶, je donne ici seulement un aperçu de la méthodologie et des résultats.
- 11 La première recherche se rapportait à une œuvre pour voix, ensemble et électronique de Leroux, *Voi(r)ex*, qui avait été composée au cours de l'année 2002 et donnée en création publique en janvier 2003. Elle visait à reconstituer le processus de composition de l'œuvre sur la base de ses traces (soit principalement le manuscrit et les esquisses, brouillons, éléments informatiques conservés par le compositeur). Un dispositif de recueil de données *a posteriori* permettait de documenter le processus suivant sa chronologie et son rythme propres : lors d'entretiens approfondis avec le compositeur autour d'une table reproduisant sa situation de travail usuelle (toutes les traces disponibles avaient été dupliquées, et disposées de la même façon que dans son atelier), avec son ordinateur (comprenant les logiciels et fichiers utilisés) et ses haut-parleurs, il était en mesure de se remémorer les opérations de composition mises en jeu au fur et à mesure de l'écriture de la partition, en s'aidant des traces et des questions des chercheurs. Les séances comportaient trois phases successives : sélection des avant-textes impliqués dans la composition du passage ou mouvement considéré ; datation et commentaire de chacun d'eux en relation avec la situation telle qu'elle était à l'abord de la composition du passage ; reconstitution des opérations de composition successives ayant transformé cette situation et produit le passage considéré. Ces entretiens de « remise en situation de composition » – d'une durée d'environ 5 h par mouvement de l'œuvre – étaient filmés et transcrits (la transcription concerne les verbalisations mais aussi les documents manipulés, les zones de ces documents désignées par le compositeur, certains gestes et chantonnements effectués par le compositeur, et toutes autres informations utiles sur son activité et ses modalités de remémoration). Sur la base de ces transcriptions, une reconstitution fine du « cours d'action »¹⁷ du compositeur était possible – y compris une explicitation des possibles ouverts (mais non nécessairement explorés) à chaque moment de composition important et une analyse du processus de complétion réciproque des esquisses et de la partition définitive.
- 12 La seconde recherche portait sur la genèse d'*Apocalypse* (2004-2006). Il s'est agi cette fois de suivre en « léger différé » (et non plus *a posteriori*) la composition de l'œuvre, de l'émergence de son projet à l'achèvement de la partition. Un recueil régulier de données papier et d'enregistrement vidéo selon le même principe que précédemment a

permis de documenter le processus de composition, en parallèle à celui-ci, à une échelle de précision beaucoup plus fine que l'étude précédente (un entretien tous les mois et demi sur près de 20 mois). Les données produites diffèrent sous deux aspects de celles documentant *Voi(rex)* : d'une part, le compositeur a tenu (à notre demande) un journal de composition qui constituait le canevas des entretiens ; d'autre part, l'ensemble des documents de travail du compositeur étaient cette fois dupliqués à chaque séance. Ces deux caractéristiques permettent de retracer l'évolution au fil des mois de la plupart de brouillons et esquisses, en relation avec le détail jour par jour des opérations compositionnelles.

- 13 Dans chacune de ces deux recherches, l'analyse a consisté d'abord à réordonner les transcriptions d'entretiens suivant la chronologie des opérations créatrices. Sur cette base, il est possible de repérer la récurrence de thèmes d'activité (préparation de tel mouvement, constitution du plan général, travail sur un paramètre ou un instrument spécifiques, etc.) et de méthodes de manipulation du matériau de la composition (recopie avec ou sans variantes, classement selon des catégories, variation imaginative d'une idée notée schématiquement, etc.). Pour une période de composition ou un thème d'activité donnés, et en particulier pour les mieux documentés par un faisceau de données suffisamment variées, on peut identifier les traits significatifs de la cognition du compositeur en tenant compte de son caractère dynamique et située (elle se manifeste et se transforme sur fond d'un environnement matériel et culturel, d'une histoire individuelle, d'un contexte sociohistorique déterminés). Des catégories spécifiques, inspirées de la sémiologie de Peirce, permettent un grain maximal de l'analyse du « cours d'action », en particulier : l'« unité de cours d'expérience », la « structure d'anticipation », le « representamen » (ou perturbation significative apparaissant au sein de la structure d'anticipation) et le « référentiel » (ou savoirs et expériences préalables de l'acteur mobilisés dans l'action/perception considérée)¹⁸. Toutes ces modalités d'analyse permettent de mettre en évidence de multiples savoirs et savoir faire, de tacites à explicites, de formalisés à non formalisés, d'immédiatement conscients à non conscients au moment de l'action. Leur coprésence et leurs interactions sont toujours interprétés en prenant au sérieux le caractère situé de la cognition, autrement dit en intégrant à l'analyse ce dont il y a connaissance, ce sur quoi porte l'activité, quelles sont les caractéristiques propres de ses conditions de possibilités matérielles. Tant à l'étape du recueil qu'à celle de l'analyse, cette approche peut nourrir aussi bien une perspective cognitive qu'une perspective musicologique sur les données.
- 14 Que nous ont appris ces travaux ? Tout d'abord, naturellement, une foule de connaissances importantes pour la compréhension analytique et esthétique de ces œuvres et de l'art de Leroux. Par exemple : le caractère stratégique accordé aux premiers événements sonores d'un mouvement (et *a fortiori*, de l'œuvre), par contraste avec l'importance relativement moins grande des fins ; le rôle déterminant de la calligraphie de lettres de l'alphabet au niveau de l'écriture mélodique de plusieurs passages de *Voi(rex)* et dès la conception de la structure d'ensemble d'*Apocalypsis* ; l'importance du travail sur séquenceur dans la génération de matériau polyphonique destiné à la notation sur portée et l'exécution par l'ensemble instrumental ; au niveau formel, le primat régulièrement donné à la variété et à l'innovation sur la directionnalité et la perceptibilité immédiate des processus ; etc.

- 15 Certaines analyses approfondies du processus de création d'une partie donnée de l'œuvre fournissent de façon métonymique (sans être le fruit de recoupements avec d'autres occurrences) des clés pour comprendre la cognition du compositeur à un niveau plus global. C'est le cas, par exemple, de notre reconstruction des péripéties de réalisation du IV^e mouvement de *Voi(rer)*¹⁹. La forme de ce mouvement était planifiée par un schéma graphique déterminant une succession de blocs et de transitions entre ces blocs, avec à chaque fois une spécification des matériaux musicaux différenciés qui étaient destinés à remplir toutes ces sections. Dès le début de l'implémentation de cette idée formelle, la recherche locale de contraste au sein d'une section relativement longue entraine en contradiction avec les catégories de matériau planifiées par le compositeur : alors que ces catégories étaient au nombre de sept, la recherche d'un fort contraste local poussa le compositeur à créer une opposition frontale, binaire, entre deux instanciations d'une seule de ces sept catégories. En donnant la priorité à ce soudain et radical enrichissement de sa palette par rapport au respect de la typologie qu'il avait prédéterminée, le compositeur diminuait ses chances de garantir à son auditeur une identification des sept catégories (qui auraient dû revenir toujours sous le même aspect). Au niveau compositionnel, l'intégration de ces écarts dans la forme réelle (par opposition à planifiée) du mouvement avait au moins deux types de conséquences : d'une part, elle rétroagissait sur le plan et ses modalités de réalisation ; d'autre part, elle agrandissait l'espace des implémentations/variations possibles des différentes catégories musicales préalablement définies. On retrouve ici, outre la question des processus de catégorisation, une problématique déjà identifiée par le pionnier de l'étude psychologique de la composition musicale, Julius Bahle : celle des interactions et ajustements, au fur et à mesure de l'activité compositionnelle, entre planification de la totalité abstraite et réalisation locale concrète²⁰. Cette problématique se retrouve dans de multiples analyses en génétique musicale, de Beethoven aux compositeurs sériels et après.
- 16 Au travers de ces enquêtes se sont donc manifestés des traits qui pourraient aider à cerner l'activité de composition en général – au-delà du cas particulier de Leroux. Certains sont récurrents à travers nos données. Ainsi, on a pu définir avec précision la distinction entre une période de *préparation* (consistant à produire des idées musicales et des contraintes techniques spécifiant le projet de la pièce) et une période de *écriture* (c'est-à-dire de rédaction du texte musical sur un manuscrit et de réalisation des parties informatiques). Ces deux périodes ont, chez Leroux, des durées comparables. Au long de ces deux périodes successives, la composition apparaît comme une activité de *construction* d'éléments de situations de composition, et d'*exploitation* des situations de composition ainsi produites. La construction domine la période de préparation mais se poursuit pendant l'écriture ; l'exploitation des situations de composition est décisive lors de l'écriture mais joue déjà un rôle lors de la période de préparation. Des phénomènes spécifiques apparaissent à la jointure entre les deux périodes, notamment au fil de la *relecture générale* des brouillons principaux des principales parties prévues de l'œuvre : création ou renforcement des connexions entre idées éparses, renforcement du poids de certains éléments (ou intégration dans d'autres éléments), classement exhaustif des fichiers audio, parfois mise en séquence de certains d'entre eux à l'occasion de leur réécoute. Comme beaucoup d'autres aspects du processus compositionnel, cette étape de relecture, cruciale en ce qu'elle respécifie le projet de l'œuvre juste avant d'en fixer la lettre dans la phase rédactionnelle, ne laisse guère de traces explicites : les ajouts et révisions sur les brouillons, difficiles à isoler et à dater,

ne sont pas toujours aussi déterminants que les expériences de lecture/simulation/écoute intérieure auxquelles s'adonne le compositeur dans cette phase de transition. Seule une méthodologie d'étude qui donne toute sa place aux dimensions orales, expérientielles, tacites du processus compositionnel peut documenter ces aspects et leur donner une place dans l'analyse, là où une approche génétique classique prend le risque de surévaluer le rôle et la signification de l'écrit, au détriment de tout ce qui n'a pas donné lieu à inscription.

- 17 La relation entre « préparation » et « écriture » révèle aussi la complexe temporalité interne à l'activité de composition. Les brouillons de mouvements, les plans formels, etc., constituent des *lignes directrices pour l'écriture*. Mais ces dernières, du fait de leur nombre et de leur hétérogénéité, s'avèrent pétries de contradictions et de redondances partielles : elles ne sont donc pas simplement des ordres – les éléments constitutifs d'une planification – que le compositeur n'aurait plus qu'à suivre pour mener à bien l'écriture. Il faut plutôt les comprendre comme des *stimulants permettant de poser des problèmes de composition nouveaux au fil de l'écriture*. Ainsi, même la forme de l'œuvre peut être en partie décidée au sein d'une situation d'écriture donnée (la rédaction du manuscrit étant déjà commencée) – et même si elle avait été préparée au sein de plans détaillés. Ce type de phénomène ne pourrait pas être analysé – et ne serait peut-être même pas détecté – si nous avions basé notre dispositif expérimental sur une théorie de l'action comme concaténation de tâches simples orientées vers un but. Nous nous plaçons plutôt dans la lignée des théories de l'action située, suivant l'opposition jadis formulée par Lucy Suchman entre deux conceptions de l'action, l'une promue par l'intelligence artificielle et « faisant résider l'organisation et la signification de l'action humaine dans des plans sous-jacents », l'autre posant que, « si le cours d'action peut toujours être prévu ou bien reconstruit en termes d'intentions préalables et de situations typiques, la signification prescriptive des intentions pour l'action située est intrinsèquement vague²¹ ». Les plans « sont des ressources pour l'action située, mais ne déterminent certainement pas son cours de façon significative²² ». Dans le prolongement de Suchman, nous considérons que les logiques de plan peuvent certes jouer un rôle dans l'action, mais seulement en tant qu'éléments d'un répertoire cognitif parmi d'autres.
- 18 J'ai mentionné plus haut l'avancée que représente la prise en compte de l'oralité, de l'expérience, du tacite dans l'étude des processus de composition – même les plus centrés sur l'écrit, comme c'est le cas dans la « musique savante » contemporaine. L'importance de ces dimensions est grande mais, si l'étude de la composition actuelle est en mesure de les thématiser grâce à la collaboration avec les acteurs eux-mêmes, il n'en est nécessairement pas de même de l'analyse des processus compositionnels passés. Tous ces silences de l'archive, comment le musicologue pourrait-il leur faire une place dans sa recherche ? Et comment les distinguer de ces autres silences qui proviennent de la disparition, la destruction, la dispersion d'une partie des documents de genèse ? À défaut de pouvoir ressusciter les morts ou inventer des sources qui n'ont peut-être jamais existé, l'historien-analyste est au moins susceptible d'enrichir de nouvelles dimensions son modèle de l'activité compositionnelle en le confrontant à tout ce que révèle l'étude des vivants, et qui aurait pu rester éternellement une *terra incognita* pour la connaissance scientifique. À l'inverse, la considération des pratiques compositionnelles du passé peut informer de nombreux aspects d'un projet sur la composition actuelle, du choix du sujet aux thèmes d'analyse en passant par la méthodologie. Un projet collaboratif sur trois années intitulé « Musicologie des

Techniques de Composition Contemporaines » a permis d'expérimenter ce type de fertilisation croisée entre analyse du présent et du passé sur la base d'une série coordonnée d'études de cas. Les sections suivantes en exposent les principes, corpus et résultats.

L'interrogation croisée de processus compositionnels passés et présents : le projet MuTeC

- 19 Le matériau d'analyse rassemblé à l'occasion des deux études précédentes était exceptionnel par sa rareté (aucun compositeur de cette envergure ne s'était prêté jusqu'ici à une étude aussi fouillée de ses méthodes de travail et processus cognitifs), son abondance (des centaines de documents) et sa cohérence (les deux projets successifs avaient suffisamment de points communs pour que des analyses puissent s'appliquer à l'ensemble des données). S'il n'est pas rare d'assister à des échanges intellectuels entre compositeurs et chercheurs dans le milieu de l'informatique musicale et de la musique contemporaine, il est en revanche exceptionnel qu'un compositeur reconnu (un créateur en général) accepte de consacrer une partie significative de son temps de travail à une enquête approfondie sur sa pratique, en ouvrant à des musicologues non seulement ses archives mais son atelier, et en exposant ce dernier à des questionnements précis sur les aspects les plus concrets et les moins publics de son usage quotidien. Aussi, cette expérience pouvait paraître difficile à reproduire. Bien qu'elle le soit certainement, il convient de la répliquer avec d'autres processus créateurs et d'autres compositeurs – ce qui implique aussi de la critiquer pour la perfectionner. L'objectif est de développer un corpus de données et d'analyses assez consistant pour pouvoir progressivement leur poser des questions transversales et repérer des mécanismes ou des options communes à plusieurs processus (si ce n'est tous). Autrement dit : monter en généralité en produisant des connaissances sur l'activité de composition au-delà des cas particuliers documentés séparément.
- 20 L'une des limites des études précédentes était l'impossibilité de repérer systématiquement, avec notre méthode de recueil de données, le degré d'originalité historique des différents aspects de la pratique compositionnelle observée. Par exemple, la planification d'une logique globale de l'œuvre par aspects paramétriques et perceptifs (registres, nuances, degré d'inharmonicité, équilibre bruité/voisé, types de gestes musicaux, etc.), détaillée dans ses « plans généraux »²³ composés de couches parallèles emplies d'annotation verbales et graphiques, témoigne d'une méthode de travail commune avec d'autres compositeurs – notamment des compositeurs du courant spectral comme Gérard Grisey²⁴ ou Jean-Luc Hervé²⁵. Mais l'origine de cette manière de faire n'était pas objet de questionnement pour les séances de reconstitution telles que nous les avons conçues. Était-elle, de la part de Leroux, le fruit d'une réflexion strictement individuelle, d'un apprentissage auprès de Grisey ou d'autres aînés, d'un compagnonnage avec les autres compositeurs d'inspiration spectrale de sa propre génération ? Engageait-elle le cours ultérieur de l'action de composition de la même façon que chez les autres compositeurs qui planifient d'une façon comparable ? Pour l'outil de travail « plan » comme pour tous les autres outils de travail du compositeur, répondre à ce type de question implique de déplier les différentes couches d'histoire qui se cachent sous les gestes et compétences parfois les plus anodins, et de comprendre ainsi ce qui relève du savoir acquis et non problématique,

des savoir faire en construction (plus ou moins conscients), ou bien des routines et usages personnels. Cela nous donne une indication sur les possibilités d'illuminer réciproquement l'étude des activités créatrices du passé et du présent : l'enracinement d'une pratique présente dans des savoir faire historiques pourrait être analysé sur la base de croisements entre corpus. Et à l'inverse, des pratiques insoupçonnées car non documentées/ables (tels les arts de la relecture mentionnés plus haut) peuvent être utilisés, au moins à titre expérimental, comme des projecteurs sur les aspects les moins évidents des processus du passé. Organiser ce croisement de corpus et de questions suppose de constituer un répertoire de cas conçus dès le départ comme destinés à partager un cadre et des thèmes d'analyse. Ce fut précisément cette préoccupation qui guida la conception du programme de recherche « Musicologie des Techniques de Composition Contemporaines »²⁶ (MuTeC).

- 21 MuTeC visait à interroger la spécificité d'un ensemble de méthodes et techniques de composition caractéristiques de la musique occidentale écrite, par l'étude approfondie et coordonnée de plusieurs processus créateurs représentatifs de la musique savante des XX^e et XXI^e siècles. Afin de documenter précisément l'interaction entre un projet artistique et ses conditions de possibilité cognitives (son outillage mental et technique), nous avons sélectionné des processus créateurs impliquant, dès les débuts du projet, une technologie spécifique (montage d'enregistrements sonores, musique mixte avec sons de synthèse, installation sonore avec traitement temps réel, etc.). Les différents processus sélectionnés s'échelonnent sur une période d'une soixantaine d'années, du milieu du XX^e siècle jusqu'aux œuvres les plus récentes. Autour d'études visant à l'exhaustivité (Hervé, Gervasoni, Stroppa, Grisey, Zimmermann, Koechlin) se sont agrégées des analyses de processus créateurs complémentaires, effectuées dans le cadre d'autres recherches, procédant par enrichissement et reconfiguration de travaux déjà existants (Boulez, Jarrell, Murail).
- 22 Tableau 1 : Descriptif des cas de processus compositionnels analysés dans le projet MuTeC

<i>Processus</i>	<i>Dates</i>	<i>Définitions</i>	<i>Données</i>	<i>Chercheurs</i>
<i>Gramigna</i> Stefano Gervasoni	2009-...	Cycle pour cymbalum et ensemble	ESRC, traces de l'activité pendant les ERSC	Nicolas Donin François-Xavier Féron (IRCAM)
<i>Tobi-Ishi</i> Jean-Luc Hervé	2006, 2009-...	Mus. générative pour un jardin public	Carnets, observation directe, ESRC	Marie-Christine Legout Pascal Salembier (UTT)
<i>L'Esprit des Dunes</i> Tristan Murail	1994	Œuvre mixte avec traitements temps réel	Esquisses, ERSC, documentation Ircam	Alireza Farhang (Associé à l'IRCAM)

<i>Trei II, Congruences</i> Michael Jarrell	1983, 1988	Développement d'une pièce-germe. Flûte MIDI	Esquisses, itws/ERSC, documentation Ircam	Antonin Servière (HEM/CG)
<i>Traiettorìa</i> Marco Stroppa	1982-1988	Piano + Music V	Manuscrits, notes, matériel pédagogique, itws/ERSC	Vincent Tiffon Noémie Sprenger- Ohana (UdL & IRCAM)
<i>Les Espaces acoustiques</i> Gérard Grisey	1974-1985	Modèles acoustiques, sonagrammes	Esquisses (Paul Sacher Stiftung.), itws, autres archives	François- Xavier Féron (IRCAM)
<i>Requiem für einen jungen Dichter</i> B.A. Zimmermann	1968	« Lingual » avec bande multipiste	Bibliothèque du compositeur, plans de réalisation, versions de la bande	Laurent Feneyrou (IRCAM)
<i>Pli selon pli</i> Pierre Boulez	1957-1962	Dérivation de contraintes formelles d'un réfèrent poétique	Esquisses (Paul Sacher Stiftung), enregistrements commerciaux	Raphaël Brunner (Associé à la HEM/CG)
Charles Koechlin, musique pour <i>Victoire de la vie</i> (Cartier- Bresson)	1938	Première composition de Koechlin destinée à un film	Esquisses, écrits, correspondance, presse, archives institutionnelles	Rémy Campos (HEM/CG)

23 Légende :

ERSC : entretien de remise en situation de composition

Itw/ERSC : entretiens proches d'un entretien de remise en situation de composition

HEM/CG : Haute École de Musique/Conservatoire de Genève

IRCAM : équipe Analyse des pratiques musicales, laboratoire Sciences et Technologies de la Musique et du Son (IRCAM-CNRS-UPMC)

UdL : Centre d'Étude des Arts Contemporains, Université de Lille-Nord de France

UTT: laboratoire TechCICO, Université de Technologie de Troyes

- 24 N'importe quel spécialiste de la musique savante du xx^e siècle saurait situer ces différents compositeurs (à ces moments respectifs de leurs carrières) sur une carte ou sur un arbre généalogique des esthétiques musicales contemporaines. Mais pourrait-on faire la même chose à propos de leurs techniques d'atelier, de leurs modes d'appropriation de nouveaux outils, de leurs façons d'intégrer la contrainte au cours du processus créateur ? La distance esthétique n'est pas forcément synonyme de distance dans les méthodes créatives, et vice versa. En l'occurrence, les proximités et les différences entre les différentes techniques de composition conjointement étudiées dans MuTeC sont apparues progressivement, au cours des analyses effectuées en parallèle, et grâce au partage de quelques notions et règles transversales qu'il vaut la peine d'introduire brièvement :

- 25 - Chaque étude vise une reconstruction aussi complète que possible du cours d'action du compositeur pendant l'ensemble du processus créateur, grâce à un appui systématique sur les traces de l'activité (étant toutefois entendu que l'activité ne peut pas être réduite à ses indices, ni l'œuvre à son processus de fabrication).
- 26 - L'activité de composition est vue comme le lieu de co-production d'une œuvre en projet et d'un atelier en évolution. L'« atelier » est ici défini comme l'ensemble des supports et procédures d'action et de perception disponibles ou construits au cours de la composition²⁷. Cette notion d'atelier intègre donc aussi bien la bibliothèque du compositeur (si elle est mobilisée dans le processus créateur) que les documents de travail créés pour l'œuvre en cours.
- 27 - Chaque projet d'œuvre étudié est caractérisé, dès son origine, par une plusieurs contraintes explicites. Ces contraintes (notamment techniques ou technologiques) sont utilisées comme des analyseurs du processus : elles pèsent successivement sur les formulations premières de la commande, sur la définition et la planification des moyens mis en œuvre, sur les apprentissages personnels et collaboratifs du compositeur, sur l'organisation de son travail créateur, etc.
- 28 - Chaque processus comporte une part importante de réflexion, en amont et/ou pendant et/ou dans l'après coup de la composition. Cette réflexivité peut s'être manifestée par l'existence de notes d'intentions formulant le projet esthétique, par des formalisations ou réflexions au sein des esquisses, ou par l'engagement du compositeur dans des entretiens de remises en situation de composition (s'il est vivant) ou d'autres types de retour sur son activité (articles théoriques). L'étude intègre ces éléments dans une dialectique entre réalisation pragmatique de l'œuvre et production d'un discours sur l'œuvre.
- 29 - Chaque étude repère un ensemble de thèmes d'activité susceptibles d'analyses approfondies. Les thématiques apparaissant dans plusieurs projets sont privilégiées.
- 30 - Chaque étude exploite, à chaque fois que c'est possible, les études musicologiques et psychologiques existantes documentant directement ou indirectement des caractéristiques de l'activité de composition musicale pertinentes par rapport aux thèmes d'analyse recensés.
- 31 - Chaque étude privilégie des modes d'archivage, d'analyse et de publication des données recueillies susceptible de faciliter d'une part son appropriation par différentes disciplines, d'autre part la cumulativité ultérieure des résultats.
- 32 Ces principes sont contraignants, mais pas au point de déterminer à l'avance le détail des dispositifs d'enquête. Ils peuvent être l'objet d'une interprétation et d'une adaptation en fonction des particularités de chaque processus créateur. En voici trois exemples bien contrastés. 1) L'étude du processus de composition de *Gramigna* de Gervasoni a commencé après qu'une partie de l'œuvre avait été composée, et s'est poursuivie en parallèle de la composition d'une autre partie de l'œuvre. En fonction de la quantité d'esquisses disponibles (très variable selon les mouvements de l'œuvre), elle a mobilisé aussi bien une méthode de verbalisation au sosie²⁸ que des entretiens de remise en situation de composition basée sur ses traces²⁹. 2) L'étude du processus de composition des *Espaces acoustiques* de Grisey a rencontré des difficultés bien différentes : il existe de nombreux documents préparatoires, mais ils ne sont pas datés et le compositeur, brutalement décédé, n'a pas laissé d'indications complémentaires sur leur nature et leur fonction. La reconstruction pouvait cependant s'appuyer sur un

ensemble de documents privés (journal intime et correspondance) et publics (archives de l'Itinéraire), ainsi que sur la sollicitation de témoins directs du travail du compositeur au cours des années 1970, pour interpréter et dater un ensemble d'étapes et de moments marquants dans la genèse des œuvres considérées³⁰. 3) Enfin, l'étude du processus de composition de *Traiettoria* de Stroppa présentait un cas de figure intermédiaire entre ces deux pôles, « historique » (Grisey) et « empirique » (Gervasoni) : cette fois, le compositeur est vivant, mais d'une part il s'agit d'une des plus anciennes œuvres de sa carrière, d'autre part ses archives pour cette œuvre comprennent peu d'esquisses et beaucoup de documents à caractère pédagogique ou analytique, datés aussi bien de la période de conception de l'œuvre que de périodes ultérieures, ayant servi à formaliser divers aspects de l'œuvre. En conséquence, il n'est pas possible d'appliquer directement les méthodes mises au point pour *Voi(r)ex* ou *Apocalypsis*. Les entretiens de remise en situation de composition ont sollicité la mémoire du compositeur non seulement à partir des traces de l'activité de composition de *Traiettoria*, mais aussi à partir d'autres supports cruciaux de sa cognition : d'une part, ses nombreux cahiers d'apprenti (notamment ses notes de cours d'informatique musicale et ses notes de lectures) datant de la même époque, d'autre part la librairie *OMChroma* récemment développée dans l'environnement OpenMusic sous la direction du compositeur, et qui prolonge et ré-implémente de nombreuses briques musicales de *Traiettoria*³¹.

Planification & germination, « mise en cycle », emprunt & reprise de matériau

- 33 Concernant les modalités de conception de l'œuvre, on peut distinguer grossièrement deux tendances. L'une est la *planification synoptique* : le compositeur/la compositrice définit le projet de l'œuvre à travers un ou plusieurs concepts globaux qui commandent des caractéristiques évolutives du matériau. De là, elle/il planifie la forme de l'œuvre par un ou des tableaux dont un axe est le temps (métrique ou chronométrique), mettant en regard les différentes variations (paramétriques, ontologiques, stylistiques) prévues ; ou encore, elle/il planifie la forme en programmant informatiquement le devenir d'un matériau à travers les profils qui lui seront imprimés ou les traitements qui lui seront appliqués. L'autre est, au contraire, ce qu'on pourrait appeler le *primat à l'idéation heuristique* : des propriétés essentielles de l'œuvre vont être générées au fil de l'écriture, par l'effet d'opérations compositionnelles locales récurrentes ou accumulées, où des idées (qu'elles soient mélodiques, harmoniques, paramétriques, organologiques, ou autre) sont travaillées en continu depuis les esquisses jusqu'à la rédaction. Ces deux pôles ne se rencontrent pas forcément à l'état pur mais on peut nettement rattacher à l'un ou à l'autre certains des processus étudiés. Ainsi, ceux dont le projet est enraciné dans une approche acoustique du matériau procèdent souvent par planification synoptique, exploitant des propriétés objectivables et techniquement manipulables d'un ou plusieurs modèles sonores sélectionnés (cf. *Les espaces acoustiques* ou *L'Esprit des dunes*). Au contraire, ceux dont le projet implique l'actualisation des potentialités d'un germe ou réservoir soumis à des principes de développement procèdent souvent par primat à l'idéation heuristique, pendant les étapes de préparation et/ou les étapes de rédaction (cf. *Pli selon Pli*, *Trei II*, *Gramigna*)³².

- 34 Relativement au point précédent, le processus de composition de *Gramigna* a fourni un cas extrême où les premières pages de l'œuvre sont écrites sans travail précompositionnel spécifique, et donc sans brouillons ou esquisses. Et lorsqu'il y a production d'avant-textes concernant la globalité d'un mouvement, ils ne portent que sur une dimension, dont ils tissent un canevas (par exemple une grille harmonique ou les ratios successifs d'une technique de variation à appliquer au long du morceau). En revanche, les séances de remise en situation de composition ont permis de mettre en évidence des caractéristiques essentielles (et non devinables) de la cognition de Gervasoni lorsqu'il écrit la partition, à savoir la production permanente de règles de mutation du matériau, notamment au niveau des hauteurs et des rythmes. Ces règles prescrivent la direction d'un mouvement conjoint ou disjoint, le type de pas (par ex. arithmétique ou géométrique) entre deux occurrences, l'intégration à un total chromatique ou à une échelle de durées, etc. Elles peuvent être modifiées, remises en cause ou stoppées à chaque nouvelle itération. Elles peuvent se cumuler et se contredire. On observe ainsi une sous-exploitation (ou, pour le dire autrement, un surdimensionnement) des règles, dont la durée de vie est presque toujours trop faible pour qu'un auditeur, mais aussi un patient analyste, puisse en repérer de façon certaine la mécanique. Ce fonctionnement cognitif de Gervasoni, qui le situe à l'extrémité d'un des pôles précédemment distingués, n'est certainement pas constant dans toutes ses œuvres passées et actuelles et mériterait d'être nuancé. La genèse de *Gramigna* fournit en tout cas un terrain d'analyse privilégié pour repérer les logiques propres à un type de démarche créatrice où les principes de construction s'autogénèrent largement au début de l'écriture, et où la solidité formelle s'éprouve, mais aussi se remet en cause, jusqu'à la fin de la rédaction. Comme dans le cas de la (re)lecture/(ré)écoute chez Leroux, il appartiendra à de futurs travaux d'utiliser ces connaissances pour interroger à leur lumière d'autres logiques cognitives du même type, que ce soit chez des compositeurs/compositrices d'aujourd'hui ou sur la base de corpus passés suffisamment riches en indications sur ce plan.
- 35 Plusieurs œuvres étudiées comportent un caractère cyclique : celle de Gervasoni se présente comme un cycle *in progress* de miniatures ; celle de Grisey est un cycle d'œuvres, composées au fil d'une décennie, qui peuvent être jouées séparément ou enchaînées par effectif instrumental croissant ; celle de Stroppa est un groupe de trois pièces pour piano et bande, composées sur plusieurs années, pouvant être jouées dans n'importe quel ordre ou séparément ; celles de Jarrell constituent deux étapes dans le développement rhizomatique d'une brève conception originelle (*Trei* pour voix seule) ; celle de Boulez s'est construite à partir de deux *Improvisations* sur Mallarmé et de matériaux et procédures déjà établis dans les années précédant immédiatement la réalisation du cycle. Ce sont autant de cas différents d'un ensemble de morceaux visant à une double cohérence – interne à chaque œuvre ou mouvement, et à l'échelle du cycle. Dans le contexte de la musique savante, et qui plus est de la new music, toute œuvre musicale affronte, d'une manière ou d'une autre, l'enjeu de la cohérence. Mais avec ces œuvres-ci, nous disposons d'un observatoire privilégié sur cette question, puisqu'elle se pose de façon explicite au compositeur – que ce soit au début du processus créateur (si le projet est d'emblée défini comme cyclique) ou bien en cours de route (si l'idée de subsumer différents morceaux dans un cycle n'apparaît qu'après la production d'une ou plusieurs compositions). Nous pouvons donc analyser des « mises en cycle », ou « cyclages », d'un ensemble de morceaux dont certains ont été composés avec pas ou peu d'enjeu de cohérence, alors que d'autres subissent fortement la

contrainte de la cohérence avec le reste du cycle – voire, à la limite, ne sont composés qu'en fonction de la logique globale du cycle.

- 36 Deux phénomènes remarquables sont à mentionner à propos de la « mise en cycle ». Le premier est celui de l'émergence de catégories et de techniques : une logique de cycle s'enclenche souvent si une première œuvre a produit des idées musicales qu'elle n'a pas épuisées et qui appellent un approfondissement. Le cycle est alors le lieu d'une prise de conscience progressive de l'existence de notions ou techniques au sein d'une première œuvre, qui vont s'intégrer à l'atelier du compositeur/de la compositrice par leur réplication, leur variation, puis leur nomination, voire leur théorisation, au fil du déploiement du cycle par morceaux successifs. Par exemple, le projet initial de Marco Stroppa de composer de courtes études pour piano solo exploitant la résonance de l'instrument, une fois respecifié en une œuvre pour piano (non traité) et électronique (de synthèse pure), va le mener à forger des concepts musicaux suffisamment abstraits pour s'appliquer transversalement à son écriture pianistique et à l'implémentation informatique et technique des sons de synthèse. Durant la composition de *Dialoghi* (la deuxième pièce sur les trois que comprendra *Traiettoria*), apparaît dans ses brouillons la notion de « EIM » (Élément d'Information Musicale), qui sera précisée (et renommée « Organisme d'Information Musicale ») au cours de la composition de la troisième pièce, *Contrasti*. En somme, l'expérimentation plus ou moins consciente d'une notion encore émergente dans *Dialoghi* a abouti à l'élaboration et la maîtrise d'un concept décliné de façon rigoureuse dans la première section de piano solo de *Contrasti*. Ce que l'on identifie ainsi, c'est un mécanisme d'auto-apprentissage – certainement présent, mais parfois de façon moins évidente, dans toute activité créatrice. D'où notre deuxième phénomène remarquable : l'interaction entre stimulations et théorisations d'une pensée musicale. Dès que la logique de cycle s'enclenche, ce n'est pas seulement la production d'œuvres qui est relancée mais aussi la production d'un discours sur les œuvres. Celui-ci va accompagner la genèse des nouvelles œuvres en formulant ce qui les relie, ce qui fait d'elles des contributions au dessein global du cycle en chantier. La nécessité interne du cycle, désormais verbalisée, agit directement sur les termes dans lesquels le compositeur/la compositrice va définir ses nouveaux projets d'œuvres : par exemple, une fois formulé le projet des *Espaces acoustiques* après la composition de *Périodes* et de *Partiels*, l'ensemble des œuvres ultérieures du cycle vont travailler sur la base d'un spectre de *mi* qui aura une fonction unificatrice, nouvelle par rapport au rôle de ce matériau dans la première œuvre composée. Le discours sur l'unité du cycle peut même induire une reconfiguration des premières œuvres, ou en tout cas un biais rétrospectif dans la description de leur contenu : ainsi, Grisey a diffusé l'idée que *Les espaces acoustiques* étaient entièrement basés sur l'analyse sonagrammatique d'un *mi* de trombone, ce que tend à démentir nettement l'analyse des nombreuses étapes de formation de ses techniques compositionnelles à partir de l'acoustique, théorique puis empirique, au long de la genèse du cycle. Il est donc essentiel de garder à l'esprit que l'activité de composition intègre une part, parfois massive et stratégique, de réflexion et de théorisation. Ceci doit être pris en compte dans le recueil de données sur cette activité, dans son analyse, et dans la distance critique à conserver tout au long de ces étapes de recherche vis-à-vis du discours du compositeur sur ses œuvres passées.
- 37 Enfin, l'analyse parallèle des différents corpus étudiés dans le cadre de MuTeC a mis en évidence un fait notable qui transcende la plupart des frontières esthétiques entre les œuvres et les compositeurs considérés : la fréquente *reprise de matériau préexistant* pendant le processus créateur – contrairement à l'idéologie répandue qui oppose

fortement le postmodernisme, caractérisé par des pratiques de collage, de citation et d'autocitation, au modernisme caractérisé par des procédures de refondation du langage à chaque nouvelle œuvre. Du recyclage discret à la citation ostensible d'un objet trouvé, de la reprise d'un fragment mélodique à celle de plusieurs pages d'une œuvre précédemment publiée, les compositeurs/compositrices ne manquent pas de reprendre, pour les besoins d'un nouveau projet, des éléments de leur atelier personnel ou de leur bibliothèque. Il s'agit aussi bien de Boulez recyclant ses *Notations* (alors inédites) dans *Pli selon Pli*, que de Grisey insérant un passage de *Dérives* dans *Périodes*, de la pratique compositionnelle « rhizomatique » de Jarrell, ou encore de Gervasoni utilisant les miniatures de *Gramigna* tantôt comme points de départ, tantôt comme points d'arrivée d'extraits de ses autres partitions (anciennes ou en cours d'écriture).

- 38 Comme l'a noté Friedemann Sallis, le fait d'utiliser un modèle (la citation, la paraphrase, la parodie, l'autocitation) était banal jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, marquant volontiers « une indication de respect de l'emprunteur pour le modèle » et démontrant l'« adhésion à une tradition, ainsi que l'acquisition d'une technique ». C'est au XIX^e siècle que

...le jugement porté sur l'utilisation d'un modèle change drastiquement : l'originalité devient une des pierres angulaires de la nouvelle esthétique romantique, et le fait d'emprunter au passé tombe sous le signe de la médiocrité. [...] Avec ce nouveau paradigme esthétique ainsi que la mise en place progressive du cadre légal concernant le droit d'auteur, la pratique d'imitation devient une chose à cacher et certains emploient les grands moyens pour le faire³³.

- 39 Or cette prohibition morale de l'imitation, si elle l'a sans doute réduite dans les faits, a surtout eu pour effet de la rendre moins détectable. Sallis en tirait l'intuition suivante :

Même si les pratiques d'imitation, de réutilisation et de recomposition d'un modèle ont été repoussées à l'intérieur des portes closes de l'atelier privé du compositeur/ de la compositrice, elles n'en demeurent pas moins un aspect important de la technique de composition, tant pour les débutant-e-s que pour les compositeurs/ compositrices d'âge mûr. Il y a fort à parier (mais il est impossible de le prouver) qu'elles soient aussi importantes pour la musique au XX^e siècle qu'elles l'ont été pour la musique des siècles passés³⁴.

- 40 Ce n'est que récemment que l'importance (et dans certains cas, l'existence même) de ces pratiques est devenue un objet de recherches à part entière. Outre le travail de Sallis sur le recyclage chez Kurtág, dont cette citation était tirée, mentionnons la mise en évidence de techniques de montage inter-œuvres chez Xenakis³⁵, d'emprunts tissés entre œuvres achevées et inachevées chez Boulez³⁶, des procédures systématiques de parodie mélodique et rythmique chez Messiaen³⁷ – autant de compositeurs de la modernité chez lesquels cette dimension de l'activité compositionnelle était insoupçonnée il y a encore quelques années³⁸.

- 41 Au fil du travail collectif de MuTeC, nous avons à notre tour pris acte de ce phénomène, confortant l'intuition de Sallis. L'enquête empirique a contribué ici à renforcer une thématique de recherche historique qui n'apparaissait sans doute marginale qu'à cause du silence gêné des compositeurs et des musicologues sur une pratique tenue pour illégitime. Il nous est apparu nécessaire, au-delà des relevés anecdotiques d'emprunts, d'intégrer en profondeur cette dimension à nos modèles de l'activité de composition : la créativité du compositeur ne consiste pas seulement à générer des sons et des structures inédits à partir de rien, mais s'exerce aussi dans un travail subtil et actif de réappropriation de ses propres textes et de ceux des autres. Il faut alors évaluer le

degré de littéralité de cette reprise et différencier des stratégies d'emprunt, de réécriture, de dérivation, etc. La leçon est aussi méthodologique : c'est parce que nous avons étudié la cognition de plusieurs créateurs à l'échelle d'un ensemble d'œuvres (une période d'atelier) que nous avons pu repérer la circulation que l'activité de composition organise spontanément à travers plusieurs œuvres et projets d'œuvres.

*

**

- 42 Avec les travaux qui viennent d'être résumés, deux pas ont été franchis au bénéfice d'une fertilisation croisée entre approches « empiriques » et « historiques » de l'activité de composition musicale : d'abord le renouvellement des dispositifs de recherche sur la créativité par l'hybridation entre psychologie, ergonomie, critique génétique et musicologie ; ensuite, la construction d'un cadre intégrateur pour des enquêtes plus ambitieuses sur la composition musicale savante (ou « musique contemporaine »), saisie, en l'occurrence, à une échelle temporelle relativement longue (huit décennies). Cette dernière démarche, fragile et périlleuse, ne peut fonctionner que par coups de sondes dans des corpus cohérents avec une méthodologie définie en amont, et ne peut pas afficher un degré de cohérence à celui atteint pour d'autres recherches plus systématiques (telles les études sur/avec Philippe Leroux, strictement contiguës par leurs objets, leurs méthodes, leur chronologie et leurs participants). Mais les résultats obtenus au terme du projet MuTeC ont tout de même, je l'espère, montré la possibilité et la fécondité d'un processus de questionnement transversal, orienté vers une montée en généralité des hypothèses sur la nature de l'acte compositionnel.
- 43 Le programme de recherche sur la composition que j'ai décrit répond aux caractéristiques suivantes : étude de processus créateurs dans des conditions réelles (non pas seulement réalistes ni vraisemblables) et dans un milieu habituel pour le compositeur/la compositrice ; prise en compte du caractère situé techniquement, culturellement, socialement de l'activité de composition ; dispositif permettant au compositeur/à la compositrice d'exprimer ou désigner son activité passée (et non pas de communiquer ce en quoi elle/il croit que cette activité consiste dans l'absolu) ; réglage et évaluation rétrospective de l'interaction entre chercheur/chercheuse et compositeur/compositrice au cours du projet, y compris pendant les entretiens ; analyse des données passant par une reconstitution fine du cours d'action du compositeur/de la compositrice et considérant la dimension cognitive des ressources matérielles et culturelles mises en œuvre dans son activité ; possibilité de procéder à des comparaisons entre les résultats de ces analyses et ceux d'autres analyses existantes (notamment au sujet des processus créateurs du passé) ou à venir (s'inscrivant dans le même programme de recherche). Suivre ce cahier des charges a eu des effets sur plusieurs plans : éclairer sous un jour nouveau un ensemble d'œuvres de référence de la musique contemporaine ; mieux comprendre la relation entre dispositifs techniques et créativité ; mettre en évidence de façon plus générale certains traits caractéristiques de la cognition musicale à travers une analyse approfondie de l'une de ses formes à la fois les plus expertes et les moins étudiées. Il ne s'agit donc pas d'enfermer ces travaux dans la niche spécialisée d'une musicologie de part en part déterminée par les spécificités du répertoire étudié.

- 44 Poursuivre ce programme me semble, au contraire, une façon d'élargir l'épistémologie de la musicologie et de contribuer à un dialogue renouvelé avec les sciences cognitives et sociales.

BIBLIOGRAPHIE

- BAHLE, Julius, *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen. Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze Schöpferischer Menschen*, Leipzig, Hirzel, 1939.
- BALMER, Yves, LACOTE, Thomas et MURRAY, Christopher Brent, *Le Modèle et l'invention : Messiaen et la technique de l'emprunt*, Lyon, Symétrie, 2017.
- COLLINS, Dave, « A synthesis process model of creative thinking in music composition », *Psychology of Music* 33/2 (2005), p. 193-216.
- DECROUPET, Pascal et LELEU, Jean-Louis, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Genève, Contrechamps, 2006.
- DELALANDE, François, « Éléments d'analyse de la stratégie de composition », VECCHIONE, Bernard (ed.), *Structures musicales et assistance informatique, Actes du Colloque International de Marseille du 1^{er} au 4 juin 1988*, Marseille, M.I.M. [Laboratoire Musique et Informatique de Marseille], 1989, p. 51-65.
- DELIEGE, Irène et RICHELLE, Marc, « Prelude: The Spectrum of Musical Creativity », DELIEGE, Irène et WIGGINS, Geraint A. (eds.), *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, New York, Psychology Press, 2006, p. 2.
- DEPPMAN, Jed, FERRER, Daniel, GRODEN Michael (eds.), *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2004.
- DONIN Nicolas, GRESILLON, Almuth, LEBRAVE, Jean-Louis (eds.), *Genèses musicales*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.
- DONIN, Nicolas et FERON, François-Xavier, « Stefano Gervasoni's Cognition Through the Compositional Process of *Gramigna*. Methodology, Results Samples, Issues », *Proc. of the ICMPC-ESCOM Conference, Thessaloniki, 23.-28. July 2012*, p. 265-271.
- DONIN, Nicolas et FERON, François-Xavier, « Tracking the composer's cognition in the course of a creative process: Stefano Gervasoni and the beginning of *Gramigna* », *Musicae Scientiae* 16/3 (2012), p. 262-285.
- DONIN, Nicolas et THEUREAU, Jacques, « L'activité de composition musicale comme exploitation/construction de situations. Une anthropologie cognitive du travail de Philippe Leroux », *Intellectica* 48/1-2 (2008), p. 175-205
- DONIN, Nicolas et THEUREAU, Jacques, « La composition d'un mouvement de *Voi(rex)*, de son idée formelle à sa structure », *L'inouï, revue de l'Ircam*, 2 (2006), p. 62-85.
- DONIN, Nicolas et THEUREAU, Jacques, « 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) », *Circuit : Musiques contemporaines* 18/1 (2008), p. 59-71.

- DONIN, Nicolas, « Empirical and historical musicologies of compositional processes: towards a cross-fertilization », in COLLINS, David (ed.), *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 1-26.
- DONIN, Nicolas, « L'auto-analyse, une alternative à la théorisation ? », DONIN, Nicolas et FENEYROU, Laurent (eds.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1629-1664.
- DONIN, Nicolas, « Vers une musicologie des processus créateurs », *Revue de musicologie* 98/1 (2012), p. 5-14.
- FERON, François-Xavier, « Gérard Grisey : première section de *Partiels* (1975) », *Genesis : Revue internationale de critique génétique*, 31 (2010), p. 77-97.
- FERON, François-Xavier, « The emergence of spectra in Gérard Grisey's compositional process: from *Dérives* (1973-74) to *Les espaces acoustiques* (1974-1985) », *Contemporary Music Review* 30/5, p. 343-375.
- GIBSON, Benoît, *The instrumental music of Iannis Xenakis : theory, practice, self-borrowing*, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2011.
- HERVE, Jean-Luc, *L'image sonore : regard sur la création musicale*, thèse de doctorat, Université de Lille-3, 1999.
- KINDERMAN, William, JONES, Joseph E. (eds.), *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, Rochester, University of Rochester Press, 2009.
- McADAMS, Stephen, « Problem-Solving Strategies in Music Composition: A Case Study », *Music Perception* 21/3 (2004), p. 391-429.
- MION, Philippe, NATTIEZ, Jean-Jacques et THOMAS, Jean-Christophe, *L'envers d'une œuvre. De natura sonorum de Bernard Parmegiani*, Paris, Buchet/Chastel, 1982.
- NUHN, Ralf, EAGLESTONE, Barry, FORD, Nigel et CLOWES, Mark, « Do Composition Systems Support Creativity?—An evaluation », *Proceedings of the International Computer Music Conference*, La Havane, ICMA, 2001, p. 22-25.
- PALAND, Ralph, « *Work in Progress* » und *Werkindividualität. Bernd Alois Zimmermanns Instrumentalwerke 1960-1965*, Mayence, Schott, 2006.
- SALLIS, Friedemann, « Fleurs recyclées. Sur les traces de relations souterraines dans l'*Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* opus 28 pour quatuor à cordes de György Kurtág », *Circuit : Musiques contemporaines*, 18/1 (2008).
- SALLIS, Friedemann, *Music Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- SLOBODA, John A., « Do psychologists have anything useful to say about composition? », *Analyse et création musicales, Actes du Troisième Congrès Européen d'Analyse Musicale, Montpellier, 1995*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 69-78.
- SLOBODA, John A., *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- SUCHMAN, Lucy, *Plans and Situated Actions. The Problem of Human-Machine Communication*, New York, Cambridge University Press, 1987.
- THEUREAU, Jacques, *Le cours d'action : méthode élémentaire*, Toulouse, Octares, 2004 ; *Le cours d'action : méthode développée*, Toulouse, Octares, 2006 ; *Le cours d'action : méthode réfléchie*, Toulouse, Octares, 2009 ; *Le cours d'action : l'enaction & l'expérience*, Toulouse, Octares, 2015.

TIFFON, Vincent et SPRENGER-OHANA, Noémie, « The Creative Process in *Traiettorìa*: An Account of the Genesis of Marco Stroppa's Musical Thought », *Contemporary Music Review* 30/5, p. 377-409.

NOTES

1. DELALANDE, François, « Éléments d'analyse de la stratégie de composition », in VECCHIONE, Bernard (ed.), *Structures musicales et assistance informatique, Actes du Colloque International de Marseille du 1^{er} au 4 juin 1988*, Marseille, M.I.M. [Laboratoire Musique et Informatique de Marseille], 1989, p. 51-65.

2. Le présent texte est une adaptation de DONIN, Nicolas, « Empirical and historical musicologies of compositional processes: towards a cross-fertilization », in COLLINS, David (ed.), *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 1-26 (copyright © 2012 – republié avec l'autorisation de l'éditeur). La réflexion qu'il présente correspond pour l'essentiel à des travaux individuels et collectifs réalisés au sein de l'équipe Analyse des pratiques musicales entre 2003 et 2011. Si je devais rédiger cet article aujourd'hui, il serait assez différent. Dans les dernières années, en effet, l'idée d'une musicologie des « processus créateurs » s'est à la fois concrétisée et transformée à travers de multiples travaux dont la conférence *Tracking the Creative Process in Music* donne un large aperçu tous les deux ans (voir les programmes des éditions 2011, 2013, 2015 et 2017). L'étude des processus de composition connaît un renouveau méthodologique, en même temps qu'elle perd son caractère hégémonique au profit de nombreuses autres pratiques créatives (interprétation, arrangement, ingénierie du son enregistré et informatique musicale, *songwriting*, etc.). Pour un point d'étape intermédiaire, voir DONIN, Nicolas, « Vers une musicologie des processus créateurs », *Revue de musicologie* 98/1 (2012), p. 5-14.

3. Pour une introduction à l'histoire et à l'épistémologie de ce domaine, voir SALLIS, Friedemann, *Music Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

4. DEPPMAN, Jed, FERRER, Daniel, GRODEN Michael (eds.), *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2004. Deux numéros de *Genesis: Revue Internationale de Critique Génétique* ont été consacrés à la musique : 4 (1993) et 31 (2010). Un rapprochement s'est amorcé récemment entre critique génétique et musicologie, voir notamment KINDERMAN, William, JONES, Joseph E. (eds.), *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*, Rochester, University of Rochester Press, 2009 ; et DONIN Nicolas, GRESILLON, Almuth, LEBRAVE, Jean-Louis (eds.), *Genèses musicales*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015.

5. Les traces du travail des compositeurs contemporains ont un statut délicat car : 1) ce sont des documents personnels, intimes et susceptibles d'être sollicités à nouveau lors de processus de création ultérieurs ; 2) une part de plus en plus grande du travail des compositeurs se produit en contexte informatique et numérique, changeant la nature et la pérennité de ces données ; 3) les compositeurs actuels sont plus que jamais conscients de l'existence d'un regard académique sur la façon dont ils créent.

6. SLOBODA, John A., *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1985, chap. 4 ; « Do psychologists have anything useful to say about composition? », *Analyse et création musicales, Actes du Troisième Congrès Européen d'Analyse Musicale, Montpellier, 1995*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 69-78.

7. COLLINS, Dave, « A synthesis process model of creative thinking in music composition », *Psychology of Music*, 33/2 (2005), p. 193-216.

8. MION, Philippe, NATTIEZ, Jean-Jacques et THOMAS, Jean-Christophe, *L'envers d'une œuvre. De natura sonorum de Bernard Parmegiani*, Paris, Buchet/Chastel, 1982.

9. DELALANDE, François, art. cit.

10. Voir par exemple NUHN, Ralf, EAGLESTONE, Barry, FORD, Nigel et CLOWES, Mark, « Do Composition Systems Support Creativity?—An evaluation », *Proceedings of the International Computer Music Conference*, La Havane, ICMA, 2001, p. 22-25.
11. McADAMS, Stephen, « Problem-Solving Strategies in Music Composition: A Case Study », *Music Perception* 21/3 (2004), p. 391-429.
12. Pour une discussion de ces différentes catégories, voir DONIN, Nicolas, « L'auto-analyse, une alternative à la théorisation ? », in DONIN, Nicolas et FENEYROU, Laurent (eds.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1629-1664.
13. DELIEGE, Irène et RICHELLE, Marc, « Prelude: The Spectrum of Musical Creativity », DELIEGE, Irène et WIGGINS, Geraint A. (eds.), *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, New York, Psychology Press, 2006, p. 2.
14. *Ibid.*
15. Chercheur au Centre National de la Recherche Scientifique (aujourd'hui retraité), principal introducteur de l'anthropologie cognitive dans sa discipline d'origine, l'ergonomie, Jacques Theureau a cofondé en 2003 l'équipe Analyse des pratiques musicales, où il a conçu et mené, en collaboration, plusieurs travaux de recherche sur les activités musicales contemporaines (voir <http://apm.ircam.fr/membre/JT/>).
16. Voir par exemple, DONIN, Nicolas et THEUREAU, Jacques, « L'activité de composition musicale comme exploitation/construction de situations. Une anthropologie cognitive du travail de Philippe Leroux », in *Intellectica* 48/1-2 (2008), p. 175-205 ; et DONIN, Nicolas, « Genetic Criticism and Cognitive Anthropology: A Reconstruction of Philippe Leroux's Compositional Process for *Voi(r)ex* », KINDERMAN et JONES (eds.), *op. cit.*, p. 192-215.
17. THEUREAU, Jacques, *Le cours d'action : méthode élémentaire*, Toulouse, Octares, 2004 ; *Le cours d'action: méthode développée*, Toulouse, Octares, 2006 ; *Le cours d'action : méthode réfléchie*, Toulouse, Octares, 2009 ; *Le cours d'action : l'enaction & l'expérience*, Toulouse, Octares, 2015.
18. Voir THEUREAU, *Le cours d'action : méthode développée*, *op. cit.*, chap. III-6.
19. DONIN, Nicolas et THEUREAU, Jacques, « La composition d'un mouvement de *Voi(r)ex*, de son idée formelle à sa structure », *L'inouï, revue de l'Ircam*, 2 (2006), p. 62-85 ; et l'animation multimédia Flash correspondante : <http://apm.ircam.fr/page/gigogne/>
20. BAHLE, Julius, *Eingebung und Tat im musikalischen Schaffen. Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze Schöpferischer Menschen*, Leipzig, Hirzel, 1939, p. 292-319.
21. SUCHMAN, Lucy, *Plans and Situated Actions. The Problem of Human-Machine Communication*, New York, Cambridge University Press, 1987, p. 27.
22. *Ibid.*, p. 52.
23. Voir celui de *Voi(r)ex* reproduit dans DONIN, « Genetic Criticism and Cognitive Anthropology... », art. cit., p. 200-201.
24. Voir par exemple FERON, François-Xavier, « Gérard Grisey : première section de *Partiels* (1975) », *Genesis : Revue internationale de critique génétique*, 31 (2010), p. 77-97.
25. Voir HERVE, Jean-Luc, *L'Image sonore : regard sur la création musicale*, thèse de doctorat, Université de Lille-3, 1999, p. 16-18 et 66.
26. Le projet MuTeC a été financé par une subvention de l'Agence Nationale de la Recherche de 2009 à 2011 (projet ANR-08-CREA066). Il réunissait un groupe de chercheurs de l'IRCAM (resp. Nicolas Donin), de l'Université de Lille-Nord de France (resp. Vincent Tiffon) et de l'Université de Technologie de Troyes (resp. Pascal Salembier), en collaboration avec la Haute École de Musique/Conservatoire de Genève (resp. Rémy Campos).
27. DONIN, Nicolas et THEUREAU, Jacques, « 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) », *Circuit : Musiques contemporaines* 18/1 (2008), p. 59-71.

28. DONIN, Nicolas et FERON, François-Xavier, « Tracking the composer's cognition in the course of a creative process: Stefano Gervasoni and the beginning of *Gramigna* », *Musicae Scientiae* 16/3 (2012), p. 262-285.
29. DONIN, Nicolas et FERON, François-Xavier, « Stefano Gervasoni's Cognition Through the Compositional Process of *Gramigna*. Methodology, Results Samples, Issues », *Proc. of the ICMPC-ESCOM Conference, Thessaloniki, 23.-28. July 2012*, p. 265-271.
30. FERON, François-Xavier, « The emergence of spectra in Gérard Grisey's compositional process: from *Dérives* (1973-74) to *Les espaces acoustiques* (1974-1985) », *Contemporary Music Review* 30/5, p. 343-375.
31. TIFFON, Vincent, SPRENGER-OHANA, Noémie, « The Creative Process in *Traiettoria*: An Account of the Genesis of Marco Stroppa's Musical Thought », *Contemporary Music Review* 30/5, p. 377-409.
32. La dualité peut bien sûr se retrouver à l'intérieur même d'un processus : alors qu'il existe pour la bande quadriphonique du *Requiem* de Zimmermann une série de documents préparatoires qui seront précisément suivis (découpe de citations dans les textes à lire et à enregistrer, millimétrage de la polyphonie d'interventions linguistiques), le contrepoint sériel des parties purement instrumentales semble avoir été réalisé sans formalisation précompositionnelle spécifique.
33. SALLIS, Friedemann, « Fleurs recyclées. Sur les traces de relations souterraines dans l'*Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* opus 28 pour quatuor à cordes de György Kurtág », *Circuit : Musiques contemporaines*, 18/1 (2008), p. 46.
34. *Ibid.*
35. GIBSON, Benoît, *The instrumental music of Iannis Xenakis : theory, practice, self-borrowing*, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2011.
36. DECROUPET, Pascal et LELEU, Jean-Louis, *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Genève, Contrechamps, 2006.
37. BALMER, Yves, LACOTE, Thomas et MURRAY, Christopher Brent, *Le Modèle et l'invention : Messiaen et la technique de l'emprunt*, Lyon, Symétrie, 2017.
38. On peut ajouter à cela des recherches nouvelles sur l'atelier de compositeurs déjà bien connus, quant à eux, pour leur travail sur l'emprunt et la citation, par exemple PALAND, Ralph, « *Work in Progress* » und *Werkindividualität. Bernd Alois Zimmermanns Instrumentalwerke 1960-1965*, Mayence, Schott, 2006.

RÉSUMÉS

Les sciences sociales de la musique ont eu bien raison de critiquer les soubassements normatifs de la culture musicale classique, au cœur desquels se trouve la figure du compositeur, autorité absolue au xx^e siècle. Mais il ne suffit pas d'identifier des objets nouveaux et de combattre l'invisibilisation académique des musiques jugées autrefois illégitimes pour être quitte de la sacralisation de la composition, il faut aussi comprendre ce que cette pratique a de spécifique, quels savoirs elle engage, quels modèles de ce qu'est la musique elle performe, bref changer de focale et aller au plus près de la composition comme pratique. En dépit de l'importance que la musicologie accorde traditionnellement aux compositeurs et aux œuvres, cette démarche est

restée rare et généralement limitée aux archives des compositeurs consacrés par le canon. Cet article propose un parcours épistémologique et méthodologique tout d'abord dans la littérature scientifique consacrée à l'analyse de la pratique compositionnelle, puis dans un ensemble de recherches menées par l'auteur et ses collaborateurs entre 2003 et 2011 : étude rétrospective du processus de composition de *Voi(r)ex* par Philippe Leroux, suivi longitudinal de la genèse d'*Apocalypsis* (même compositeur), étude croisée de plusieurs processus créateurs passés et présents des années 1930 à 2000 (projet 'Musicologie des techniques de composition contemporains' subventionné par l'Agence Nationale de la Recherche). Ces travaux ont contribué à faire émerger un domaine d'étude hybride entre musicologie, sciences sociales et études cognitives : l'analyse des processus de création musicale.

INDEX

Mots-clés : processus de création, pratique de création, composition, critique génétique, ethnographie, génétique musicale, sketch studies, action située, cognition située, musicologie empirique, psychologie de la créativité, anthropologie cognitive, analyse d'activité, re-enactment, réflexivité, validité écologique, équipe de recherche Analyse des Pratiques Musicales, Philippe Leroux, Stefano Gervasoni, Marco Stroppa, Gérard Grisey, Jacques Theureau, Lucy Suchman

AUTEUR

NICOLAS DONIN

Nicolas Donin est musicologue à l'Ircam, où il dirige l'équipe de recherche Analyse des pratiques musicales (laboratoire STMS, Ircam-CNRS-UPMC). Ses travaux abordent les musiques savantes des XX^e et XXI^e siècles en croisant histoire de la musique, analyse de l'action/cognition située et génétique textuelle. Ont récemment paru les collectifs *Genèses musicales* (avec Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave, Paris, PUPS, 2015) et *Tracking the Creative Process in Music: New Issues, New Methods* (avec Caroline Traube, *Musicae Scientiae*, Special Issue 2016).