

# Auto-analyse et composition musicale : une tradition méconnue, un enjeu actuel

Nicolas Donin

► **To cite this version:**

Nicolas Donin. Auto-analyse et composition musicale : une tradition méconnue, un enjeu actuel. Nicolas DONIN. Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale. Anthologie d'écrits auto-analytiques de Janáček à nos jours, Droz; Haute Ecole de Musique de Genève, pp.13-21, 2019, 978-2-600-05995-4. halshs-02480330

**HAL Id: halshs-02480330**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02480330>**

Submitted on 3 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

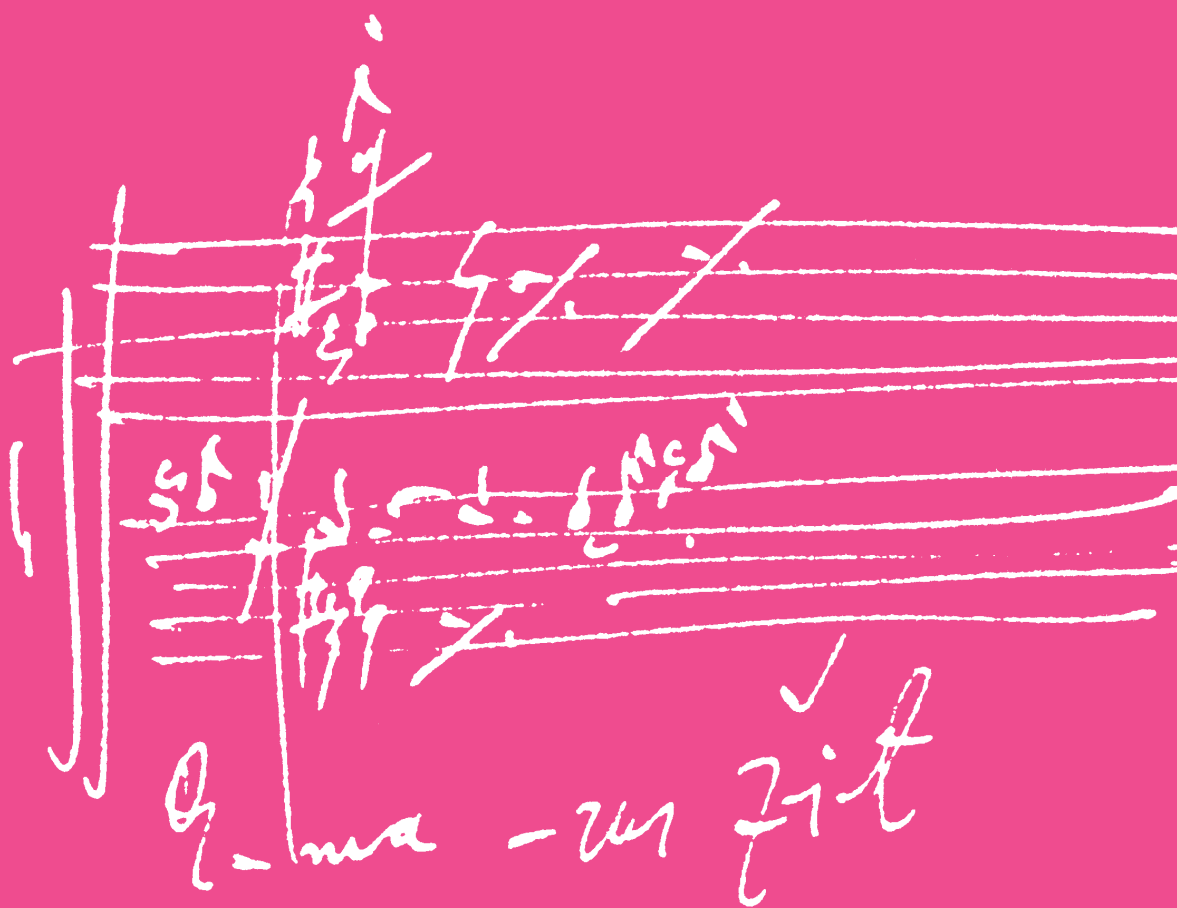
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nicolas Donin

éditeur

# Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale

Anthologie d'auto-analyses,  
de Janáček à nos jours



Droz

HEM – Haute école de musique de Genève

## **Auto-analyse et composition musicale : une tradition méconnue, un enjeu actuel**

Nicolas Donin

AU DÉBUT DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE, nombre d'écoles d'art se sont engagées, avec l'ensemble des institutions universitaires européennes, dans l'harmonisation des cursus d'études supérieures en application du processus dit « de Bologne » signé en 1999 par vingt-neuf pays. Près de vingt années plus tard, un nombre croissant de jeunes musiciens et musiciennes se lancent dans la voie du doctorat en art, impliquant généralement la double production d'un projet artistique (nouvelles œuvres, récital inédit ou encore disque) et d'une thèse où ce projet se trouve contextualisé, commenté, justifié, afin de permettre son appropriation par d'autres artistes et chercheurs. La demande faite aux jeunes artistes est donc, au moins implicitement, d'exceller tout à la fois dans le registre du faire et dans celui de la critique – et plus particulièrement de l'auto-observation.

On souligne souvent la difficulté, pour les artistes comme pour n'importe qui d'autre, d'une démarche qui implique d'occuper en alternance deux positions si différentes. C'est un défi, non seulement théorique, mais très concret, puisqu'il engage le cœur de leur pratique la plus quotidienne. Mais, à supposer que cette difficulté-là soit levée, il en est encore une autre, non moins redoutable, à laquelle les aspirants docteurs en arts sont peut-être encore moins préparés : l'absence d'une tradition de recherche bien établie, qui permettrait de formuler les tenants et aboutissants de leur démarche réflexive et d'en légitimer le protocole sous le regard de pairs. En effet, les modèles à leur disposition procèdent d'une tout autre veine que celle de la recherche en art : une thèse dans ce nouveau domaine devrait-elle nécessairement s'appuyer sur les protocoles académiques déjà établis par l'histoire de l'art, la théorie littéraire ou la musicologie ? Ou bien, tout au contraire, sur les discours publics usuels des artistes (manifestes, arts poétiques, interviews), dont l'objectif principal n'est généralement pas d'établir ou de vulgariser des connaissances, mais plutôt de promouvoir des valeurs, des concepts et des percepts caractéristiques de leur univers esthétique ? Difficile pour l'artiste réflexif de s'inspirer trop fortement de l'un de ces deux types de modèles sans risque de tomber, au choix, dans l'imitation des convenances d'une discipline (le substrat épistémologique en moins) ou bien dans le redéploiement des « notes d'intention » d'œuvres passées (prêtant le flanc à l'accusation d'enfermement narcissique). Les modalités de recherche en art qui se sont développées au Canada et aux États-Unis

à la fin du siècle dernier (à travers des thèses, des projets sur appel à subvention, des chaires universitaires) offrent désormais des options supplémentaires<sup>1</sup>, tout comme les activités de l'Orpheus Institute à Gand. Aiguillée par ces différents travaux, la recherche en art européenne est en quête de modèles propres pour pouvoir construire, pas à pas, un champ collectif et cohérent.

Le présent ouvrage propose, pour le domaine de la composition musicale, de mettre en lumière une tradition méconnue dans laquelle il est possible de puiser de tels modèles – ou au moins des fragments de modèles. Il s'agit des écrits auto-analytiques produits par divers compositeurs depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Contrairement à nombre de traités théoriques et d'essais esthétiques, ces textes ont été produits par leurs auteurs le plus souvent dans l'ignorance les uns des autres et obéissaient à des nécessités souvent toutes personnelles, en tout cas autres que celles de la légitimité académique. Cela explique que leur influence dans l'histoire de la musique et de la musicologie ait été marginale – ce qui n'enlève rien à leur intérêt intrinsèque et pourra même ajouter au plaisir de les redécouvrir dans une époque où cet intérêt paraît plus évident.

\* \* \*

J'AI AVANCÉ LA CATÉGORIE d'«écrit auto-analytique» dans deux textes parus respectivement en 2013 et 2015<sup>2</sup> afin de rendre visible la démarche méconnue, chez divers compositeurs réticents aux prétentions universalisantes des théories musicales, consistant à développer à la fois «une réflexivité à l'égard de [leur] activité créatrice et un travail d'analyse musicale de [leurs] propres œuvres<sup>3</sup>». Ma définition minimale de l'auto-analyse des compositeurs était la suivante : «une réflexion ancrée dans leur propre expérience compositionnelle (relative à une œuvre ou un groupe d'œuvres), sur laquelle ils jettent un regard critique, analytique, rétrospectif, sans se fixer pour objectif principal d'en tirer une théorie générale<sup>4</sup>». Cette démarche peut être engagée dans l'après coup d'une œuvre, mais aussi en accompagnant la conception. Elle peut être destinée à l'enseignement, ou à un lectorat défini, mais aussi rester dans la sphère privée. Elle peut viser à juger de la valeur de l'œuvre ou bien, au contraire, à en extraire des phénomènes remarquables indépendamment de sa qualité artistique. Elle peut être directement intégrée dans un processus créateur qui nécessite de puiser dans les réalisations pas-

1 Voir par exemple Timothy U. NEWMAN, *The Creative Process of Music Composition: A Qualitative Study*, thèse de doctorat, Steinhart School of Culture, Education, and Human Development, New York, 2008 ; et Marie-Hélène BREAUULT, *Du rôle de l'interprète-chercheur en création et re-création musicale: théories, modèles et réalisations d'après les cas de Kathinkas Gesang (1983-1984), de Karlheinz Stockhausen et La Machi (2007-2011) d'Analiá Llugdar*, thèse de doctorat, Faculté des études supérieures, Université de Montréal, 2013. Pour un tour d'horizon récent dans le monde anglophone : Robert BURKE et Andrys ONSMAN, dir., *Perspectives on Artistic Research in Music*, Lanham, Lexington Books, 2017.

2 Nicolas DONIN, «L'auto-analyse, une alternative à la théorisation?», Nicolas DONIN et Laurent FENEYROU, dir., *Théories de la composition musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1629-1664 ; Nicolas DONIN, «Artistic Research and the Creative Process: The Joys and Perils of Self-Analysis», dans Gerhard NIERHAUS, dir., *Patterns of Intuition. Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, Berlin, Springer, 2015, p. 349-357. Le premier article a également paru en portugais (traduction de Michelle Agnes Magalhães) : «A autoanálise, uma alternativa à teorização?», *OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, vol. 21, n° 2, 2015, p. 149-200.

3 Nicolas DONIN, «L'auto-analyse, une alternative à la théorisation?», *op. cit.*, p. 1631.

4 *Ibid.*, p. 1630.

sées, ou bien être détachée des travaux en cours. On rencontre de telles auto-analyses au xx<sup>e</sup> siècle chez des compositeurs aussi différents qu'Arnold Schoenberg, Pierre Schaeffer ou Luciano Berio, souvent à la marge de corpus d'écrits mieux connus pour leur ambition théorique<sup>5</sup>. En comparaison de ces derniers, l'influence des auto-analyses est restée limitée; mais leur existence même atteste le goût de ces compositeurs pour le type de réflexivité expérimentale et inductive qui est au cœur de l'auto-analyse (un terme en lui-même rarement employé tant ces textes s'éloignaient des catégories usuelles d'écrits de compositeurs<sup>6</sup>), dessinant une alternative aux logiques constructivistes et assertives des traités théoriques qui les ont rendus célèbres.

Le mot «analyse» est porteur de multiples connotations qui donnent sa richesse à la catégorie d'«écrit auto-analytique». On peut l'entendre d'abord au sens de l'analyse musicale. L'histoire de la composition musicale et celle de son enseignement sont, au xx<sup>e</sup> siècle, intimement liées au développement de l'analyse musicale en tant que discipline d'appropriation technique des partitions<sup>7</sup>. Les compositeurs ont scruté le répertoire en lui appliquant un mode de lecture personnel informé par leurs préoccupations théoriques et esthétiques et en ont abstrait toutes sortes d'idées, notions, outils, susceptibles d'aiguillonner ou de légitimer leur pratique créatrice. L'analyse musicale, en tant que recherche de la singularité des œuvres, a donc pris le relais des disciplines traditionnelles telles que l'harmonie et le contrepoint, ou encore de la description critique d'après concert. Rien d'étonnant à ce que des compositeurs se soient livrés à l'analyse de leur propre production, que ce soit en essayant de considérer une partition comme si c'était celle d'un autre, ou bien au contraire en s'appuyant sur leur savoir intime de ce qu'avaient été son projet et son processus de fabrication, afin de mesurer le résultat final à l'aune de ces derniers. L'auto-analyse est simplement, en ce sens, l'analyse musicale d'une œuvre que l'on a soi-même écrite. Le degré zéro de cette auto-analyse serait la prise de notes au cours d'un travail de composition – remarques pour soi, immédiates et lacunaires, sur la façon dont se réalise un dessein dans l'écriture – et son degré maximal serait l'analyse approfondie d'une œuvre ancienne suivant la perspective actuelle du créateur, débouchant sur de nouvelles notions analytiques et de nouvelles idées compositionnelles. En revanche, on ne considèrera pas comme véritablement auto-analytique le catalogage des composants d'une œuvre en application d'une théorie préexistante à la fois à l'œuvre et à l'analyse – catéchisme descriptif, sans effort de mise à distance ni de remise en jeu, que l'on rencontre dans les préfaces et notices d'œuvres de compositeurs soucieux de codifier leur langage musical à la façon d'une doctrine, de la Schola Cantorum à Karlheinz Stockhausen. L'auto-analyse travaille un écart au sein de l'œuvre – entre conception et perception, première écoute et écoute ultérieure, ou entre plusieurs grilles de lectures analytiques, tout cela du point de vue d'un même compositeur devenant analyste dans l'après coup.

5 Ces textes, et d'autres, sont commentés dans: Nicolas DONIN, «L'auto-analyse, une alternative à la théorisation?», *op. cit.*

6 Michel DUCHESNEAU, Valérie DUFOUR et Marie-Hélène BENOIT-OTIS, dir., *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Vrin, 2013.

7 Rémy CAMPOS et Nicolas DONIN, dir., *L'Analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Haute école de musique/Droz, 2009; voir en particulier les chapitres de Gianmario Borio (sur les façons d'analyser Debussy à Darmstadt) et de Rémy Campos (sur l'histoire de la discipline en France, notamment en relation avec Messiaen et Leibowitz).

La portée du terme « analyse » dépasse toutefois le cadre de l'analyse musicale. Il se rapporte en général à toute démarche de séparation d'un tout en parties dont on veut comprendre les relations – à l'inverse de la synthèse, consistant à tenir ensemble des éléments de façon à les intégrer dans un tout, et qui serait donc le nom plus général de la composition. On pourrait alors comprendre l'auto-analyse des compositeurs comme une façon de prendre à revers, ou à rebours, l'échafaudage de leur pratique créatrice, au-delà des singularités repérables par l'analyse musicale d'une œuvre particulière. Cette auto-analyse peut prendre diverses voies.

Au niveau le plus général se tient l'autobiographie, lorsqu'elle est sensible aux facteurs psychologiques et sociaux des évolutions de l'esthétique ou de l'artisanat du compositeur. L'« autoportrait » rédigé par Ernst Krenek (1900-1991) après la Seconde Guerre mondiale<sup>8</sup> en fournit un bon exemple. Le compositeur précise dès l'introduction : « Ce livre n'est pas une autobiographie mais une tentative d'auto-analyse » (p. 5). Si les chapitres correspondent à autant de moments de sa carrière (« Études avec Franz Schreker », « Berlin 1920 », « *Jonny spielt auf* »...), l'accent est mis à chaque fois sur l'identification des causes géographiques, amicales, économiques, etc., de ses multiples ruptures stylistiques, qu'il cherche ainsi à justifier en en faisant le produit d'un jeu de forces contradictoires présent tout au long de sa trajectoire. À l'autre extrémité du spectre auto-analytique se tient la plongée du compositeur dans le détail de sa propre pratique, observée systématiquement suivant un cadre psychophénoménologique<sup>9</sup>, autoethnographique<sup>10</sup>, ethnométhodologique<sup>11</sup> ou encore inspiré par l'analyse d'activité<sup>12</sup> – autant d'approches dont l'immense potentiel pour la connaissance musicale est encore à peine exploré. Un compositeur flamand, Hans Roels (né en 1971), a récemment donné l'un des exemples les plus radicaux de ce type de démarche dans le cadre de son doctorat en art<sup>13</sup> : à la suite d'une minutieuse étude pilote comparant les processus créateurs de huit compositeurs auxquels il avait passé commande d'une brève pièce polyphonique, Roels s'est engagé dans l'auto-analyse approfondie de sa pratique créatrice, documentée par un recueil de données systématique et informée par les résultats de son observation d'autrui. La thèse se conclut par une partie réflexive qui récapitule les idées musicales nouvelles apparues, les prises de conscience quant à sa propre pratique, les transformations subséquentes de cette dernière et la façon dont ce long processus de recherche a changé la vision qu'a l'auteur de la composition.

Enfin, « analyse » peut s'entendre au sens psychanalytique. Les tentatives de ce genre, s'il en existe sous forme publiée, ont échappé à ma vigilance. Mais on peut se faire une idée des questions que soulèverait semblable auto-analyse compositionnelle grâce aux réflexions de certains psychanalystes sur la notion d'auto-analyse, parfois

8 Ernst KRENEK, *Selbstdarstellung*, Zurich, Atlantis, 1948.

9 FRANCISCO J. VARELA et JONATHAN SHEAR, dir., *The View From Within. First-Person Approaches to the Study of Consciousness*, numéro spécial du *Journal of Consciousness Studies*, vol. 6, n<sup>os</sup> 2-3, 1999.

10 DAVID HAYANO, « Auto-ethnography: Paradigms, problems, and prospects », *Human Organization*, vol. 38, 1979, p. 99-104.

11 L'un des ouvrages fondateurs de l'ethnométhodologie est l'auto-observation par un amateur de jazz de son apprentissage du piano : DAVID SUDNOW, *Ways of the Hand. A Rewritten Account*, Cambridge, MIT Press, 2001.

12 JEAN-MARIE BARBIER et MARC DURAND, dir., *Encyclopédie d'analyse des activités*, Paris, Presses universitaires de France, 2017.

13 HANS ROELS, *The Creative Process in Contemporary Polyphonic Music. A Study and Reflection on the Main Activities and Processes in the Act of Composition*, Gand, Université et Conservatoire de Gand, thèse de doctorat en musique, 2014.

directement en lien avec la création artistique<sup>14</sup>. Pour Didier Anzieu, une auto-analyse réussie (il étudie tout particulièrement celles de Freud et de Beckett) est « consécutiv[e] à une cure psychanalytique personnelle » et a « une visée à la fois thérapeutique et créatrice<sup>15</sup> ». Tout comme la psychanalyse, dont elle a accompagné historiquement la naissance (Freud a élaboré sa méthode sur fond d'une pratique d'interprétation de ses propres rêves en regard de ceux de ces patients), l'auto-analyse peut prendre pour matériau des rêves, des souvenirs d'enfance, des mots d'esprit, et plus généralement des constructions symboliques – notamment des œuvres d'art. L'auto-analyse suppose elle aussi une règle, une méthode, un dispositif qui « requiert au moins deux personnes, dont l'une est imaginaire<sup>16</sup> », sans quoi elle resterait une occupation solitaire sans effets féconds sur celui qui s'y adonne. Mais Anzieu pointe une différence importante : « La cure psychanalytique est orale [...]. L'auto-analyse requiert l'écriture<sup>17</sup>. » C'est « une activité narrative », et à ce titre, elle peut facilement se dérober à l'exercice de vérité auquel elle prétend contribuer – soit en cédant au « risque de fascination du contenu du récit par un fantasme inconscient », soit en mettant des « effets de style au service de mécanismes de défense du moi et de la résistance à la prise de conscience<sup>18</sup> ». Cette mise en garde, mais aussi la promesse de prises de conscience irremplaçables soulignée par Anzieu, entrent de façon évidente en résonance avec les enjeux de l'auto-analyse musicale au sens strict, même si je ne connais pas d'exemple d'auto-(psych)analyse de compositeur en ce sens-là.

\* \* \*

LES PAGES PRÉCÉDENTES ont montré la relative cohérence de la catégorie d'« écrit auto-analytique de compositeur ». Tous les textes cités ont en commun un ancrage dans la pratique créatrice et dans la singularité des œuvres, une démarche heuristique voire expérimentale adhérent à un minimum de règles explicites, et ils sont tous le lieu d'un effort de réflexivité susceptible d'enrichir ou d'infléchir la démarche artistique. Toutefois, ces traits caractéristiques ne sauraient masquer l'inévitable hétérogénéité des écrits susceptibles d'être rangés sous cette rubrique : diversité de statut (de l'écrit privé, voire intime, jusqu'au texte mettant en scène le travail créateur pour un public généraliste, en passant par le compte rendu technique produit pour un lectorat expert) ; diversité de format (de la notule au pavé) ; diversité de méthode (du dispositif d'auto-observation quasi scientifique à l'essai rétrospectif) ; diversité de ton et de type (du récit à la première personne à l'exposé didactique en passant par l'entretien journalistique ou encore le journal de bord). L'auto-analyse est tout sauf un genre constitué, doté de règles, d'usages, de textes de référence. Rares sont d'ailleurs les compositeurs qui, à l'orée d'un projet auto-analytique, se réfèrent à des textes préexistants qui les auraient inspirés ; au contraire, nombre d'entre eux ont pu avoir l'impression – à tort

14 Voir James W. BARRON, dir., *Self-Analysis. Critical Inquiries, Personal Visions*, Hillsdale, Analytic Press, 1993.

15 Didier ANZIEU, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 2012, p. 157.

16 *Ibid.*, p. 155.

17 *Ibid.*, p. 155-156.

18 *Ibid.*, p. 156.

ou à raison – d’être les premiers à se lancer dans une telle démarche, tant les exemples comparables étaient méconnus.

L’ambition de la présente anthologie est précisément d’explorer la diversité de ces réflexivités auto-analytiques. Plutôt que de prétendre fixer un corpus normatif qui viendrait illustrer une définition littérale de ce type d’écrits, nous présentons un éventail de textes ou d’extraits de textes qui nous ont parus intéressants à lire (ou à relire) sous l’angle auto-analytique. Ainsi les lecteurs pourront-ils déterminer par eux-mêmes l’extension qu’ils jugent raisonnable de donner à ce concept. Ils se poseront sans doute les mêmes questions que moi lors que j’ai découvert chacun de ces textes : qu’apprenons ici que l’on ne trouve pas dans d’autres prises de parole du même auteur ? Pourquoi telle œuvre, plutôt qu’une autre, l’a-t-elle mené à une auto-analyse ? Quelle vérité s’y laisse deviner, sinon vérifier ? Comment situer ce discours par rapport à ce que l’on sait par ailleurs de la poétique du compositeur et de sa technique de composition ? Dans quelle mesure ce texte est-il singulier par rapport à l’époque et aux propos d’autres artistes sur la création ? Mais ce ne sont là, bien entendu, que quelques-uns des nombreux questionnements possibles auxquels ces textes peuvent être soumis. Que les lecteurs de cette anthologie y lisent cela ou tout autre chose, qu’ils trouvent ou non leur compte dans les textes retenus, je forme en tout cas le vœu que ce matériau nourrisse un moment de leur propre réflexion et contribue à l’orienter vers d’autres textes méconnus.

Il convient, à ce point, d’explicitier la façon dont ces textes ont été réunis, travaillés et présentés. Le projet de cette anthologie trouve son origine dans des recherches musicologiques sur les techniques de composition que j’ai menées, tantôt seul, tantôt collectivement, essentiellement entre 2003 et 2013, et dont l’une des particularités était de solliciter la mémoire que peuvent avoir des compositeurs contemporains de leurs actions créatrices, de préférence à propos d’œuvres très récentes ou en cours de composition. La méthodologie d’« entretien de remise en situation de composition » que Jacques Theureau et moi avons développée permet au musicien de réactiver des gestes, des pensées, des émotions, parfois avec un tel degré de précision que de vastes pans de son activité créatrice peuvent être reconstitués et faire, par la suite, l’objet d’analyses musicologiques... ou d’auto-analyses de la part du compositeur<sup>19</sup>. C’est en travaillant ces données et en cherchant à les rapprocher de propos de compositeurs du passé que j’ai commencé à identifier une veine auto-analytique chez certains auteurs tels Schoenberg ou Schaeffer.

Le programme de recherche « Musicologie des techniques de composition contemporaines » (financé en France par l’Agence nationale de la recherche de 2009 à 2011) et son vis-à-vis suisse, « Génétique de la composition musicale : analyser l’acte créatif » (projet soutenu par la HES-SO et coordonné par Rémy Campos et Michaël Jarrell, avec la collaboration de Raphaël Brunner)<sup>20</sup>, ont amplifié ce mouvement, d’abord par les comparaisons qu’ils suscitaient entre des processus de création de

19 Sur la méthodologie employée, voir par exemple : Nicolas DONIN et Jacques THEUREAU, « L’activité de composition comme exploitation/construction de situations. Anthropologie cognitive de la composition d’une œuvre musicale par Philippe Leroux », *Intellectica*, vol. 48, n<sup>os</sup> 1-2, 2008, p. 175-205. Le compositeur s’est livré à un bilan auto-analytique de notre collaboration dans : Philippe LEROUX, « Questions de faire », *Genesis. Revue internationale de critique génétique*, n<sup>o</sup> 31, 2010, p. 55-62.

20 Voir : Nicolas DONIN, « La musicologie des processus de composition. Entre histoire et cognition », *Transposition. Musique et sciences sociales*, hors-série 1, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1689> (consultée le 3 septembre 2018).



plusieurs époques, ensuite par l'ouverture d'un chantier de recherche bibliographique. Initialement focalisé sur les précédents épistémologiques à nos analyses de processus compositionnels (le travail de Julius Bahle introduit dans cette anthologie en aura été à la fois le plus ancien et le plus notable), ce chantier a aussi mis en évidence l'intérêt de certains textes comme sources primaires sur l'action créatrice chez les compositeurs contemporains – par exemple, le rapport de Pousseur à la WDR également introduit ici-même. Au terme de ces efforts collectifs, il est apparu souhaitable de mieux faire connaître ces textes dispersés, souvent pas ou peu diffusés, et riches de leurs divergences avec la tradition de la théorisation compositionnelle si bien établie au xx<sup>e</sup> siècle.

Le cœur de cette anthologie est donc un corpus de travail constitué au fil des recherches, sans prétention aucune à l'exhaustivité ni à la représentativité, mais bien plutôt sujet aux prolongements et aux enrichissements que pourraient leur apporter les lecteurs intéressés par les portes ainsi entrouvertes. Cela explique aussi que nous n'ayons pas hésité à publier des textes incomplets, sous forme d'extraits : certains, comme le mémoire de Pousseur précédemment mentionné, étaient trop longs pour figurer ici dans leur intégralité (et mériteraient une édition séparée en volume) ; d'autres ne comportaient qu'une section véritablement auto-analytique, qu'il convenait d'isoler et mettre en valeur. Je rejoins ici, comme sous beaucoup d'autres aspects, Gisèle Besson et Jean-Claude Schmitt, les éditeurs scientifiques d'une récente anthologie de récits oniriques médiévaux qui ont sélectionné, au sein d'une myriade de sources à travers plusieurs siècles, ce qu'ils nomment des « rêves autobiographiques » par opposition aux « visions éveillées » nettement plus abondantes et légitimes pour les individus qui les rapportaient par écrit<sup>21</sup>. Les éditeurs reconnaissent s'être intéressés à ces prises de parole singulières, marginales en leur temps, à la lumière des formes modernes et contemporaines de l'intériorité du sujet et de son investigation par une « science des rêves » psychiatrique puis psychanalytique. Le mot « rêve » lui-même, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, n'a remplacé « songe » qu'à partir du xvii<sup>e</sup> siècle. L'anthologie résultante présente donc le plus souvent des extraits choisis dont la lecture suppose une contextualisation préalable et l'explicitation des motifs de sa sélection. Le choix d'une présentation chronologique a été retenu. L'ouvrage prétend moins esquisser une histoire intellectuelle de la reconnaissance des rêves que stimuler la réflexion de lecteurs curieux de leurs rêves et de leurs récits.

Dans le cas du corpus d'auto-analyses de compositeurs qui nous intéresse ici, une fois son intérêt intrinsèque reconnu par les chercheurs avec lesquels je travaillais, il restait à transformer un recueil informel de textes en un volume publiable. En accord avec les responsables de la collection « Musique & Recherche », j'ai ciblé des textes difficiles d'accès – parce que n'ayant jamais été traduits en langue française, ou ayant paru en des temps et des lieux éloignés des nôtres, ou encore tout simplement inédits. C'est donc à dessein que ce livre ne contient aucun des écrits auto-analytiques de Boulez, Nono ou Lachenmann, dont le lecteur pourrait se sentir déjà familier. Cette sélection par la rareté évite une énième réédition de textes bien connus et permet de faire apparaître des voix et des points de vue complémentaires de ces derniers. Au final, les textes retenus affichent une certaine diversité d'auteurs, de langues, de périodes, d'ambition et de ton – une hétérogénéité selon moi bénéfique. Néanmoins,

21 Gisèle BESSON et Jean-Claude SCHMITT, « Introduction », dans Gisèle BESSON et Jean-Claude SCHMITT, dir., *Rêver de soi. Les songes autobiographiques au Moyen Âge*, Toulouse, Anacharsis, 2017, p. 41.

on ne saurait prétendre que cette cartographie de l'auto-analyse soit radicalement différente de celle des jalons théoriques et esthétiques bien connus des historiographies habituelles: s'ils ne recouvrent pas le panthéon habituel des musiques d'avant-garde du siècle écoulé (Friedrich Goldmann y côtoie Brian Ferneyhough, Leonid Sabaneïev voisine avec Henry Cowell), ces textes en reflètent immanquablement certaines caractéristiques majeures: l'ancrage en Europe de l'Ouest et aux États-Unis, l'écrasante domination masculine, le poids du vocabulaire technique hérité de la théorie et de l'analyse musicales.

Chaque texte ou groupe de textes fait l'objet d'une introduction qui en indique les conditions d'écriture et de parution (lorsqu'elles sont connues), explicite les choix d'édition scientifique effectués (lorsqu'ils sont spécifiques) et suggère des pistes de lecture au prisme de la réflexivité et de l'auto-analyse. Les textes ont été ordonnés de façon chronologique. On a fait figurer la date de rédaction lorsqu'elle est connue, sinon la date de publication. Une attention particulièrement a été portée à la forme originelle des textes, dont on a restitué autant que possible les caractéristiques significatives de mise en page et de typographie.

Au bout du compte, si elle est probablement unique en son genre, cette anthologie n'est pas la seule ni la première publication à constituer en catégorie les réflexions auto-analytiques de compositeurs. Elle ne fait que refléter une tendance de fond au sein de la musique dite contemporaine, où certains créateurs sont de plus en plus intégrés au monde académique, tout en cherchant à se distancer des manières habituelles de théoriser leur art – l'auto-analyse représentant dès lors une voie médiane possible pour la recherche et la pédagogie. Sur une échelle de temps plus longue, la catégorie « auto-analyse » n'est pas nécessairement pertinente mais la notion d'auto-commentaire, ou de discours sur soi et ses œuvres, peut l'être: le musicologue autrichien Wolfgang Gratzer a étudié en détail la façon dont ont évolué au fil des siècles les modes de prise de parole des compositeurs sur leur propre art, en déclinant un sens « large » de la notion de commentaire (incluant jusqu'au titre et à la dédicace d'une œuvre) et un sens « restreint » (les dits et écrits relatifs aux œuvres)<sup>22</sup>.

Plus spécifiquement, il faut mentionner deux publications importantes sur lesquelles notre propre travail s'est appuyé. Il ne s'agissait pas d'anthologies basées sur l'identification de textes préexistants, mais du recueil de textes originaux auprès des contemporains. Dans les années 1960, un chef de chœur nord-américain, Robert Stephan Hines, avait suscité toute une série d'auto-analyses<sup>23</sup> en sollicitant des compositeurs sur le mode de l'enquête: les textes de Carter et Tippett que nous présentons proviennent de ces anthologies. D'autre part, Wolfgang Gratzer, parallèlement à sa recherche historique précédemment mentionnée, s'est pris au jeu de susciter lui-même, à son tour, des « commentaires », en croisant autour d'œuvres contemporaines la parole du compositeur et celle d'un musicologue: en témoignent les deux recueils qu'il a fait paraître dans les années 1990, dont nous avons tiré les auto-analyses de Ferneyhough

22 Wolfgang GRATZER, *Komponistenkommentare: Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*, Vienne, Böhlau, 2003, notamment p. 67-92.

23 Robert S. HINES, dir., *The Composer's Point of View. Essays on Twentieth-Century Choral Music by Those Who Wrote It*, Norman, University of Oklahoma Press, 1963. Robert S. HINES, dir., *The Orchestral Composer's Point of View. Essays on Twentieth-Century Music by Those Who Wrote It*, Norman, University of Oklahoma Press, 1970.

et Goldmann présentées ici même<sup>24</sup>. Tous ces volumes comportent des textes passionnants dont certains ont déjà connu une deuxième vie en étant repris au sein des éditions de référence des écrits des compositeurs concernés. Nous avons, ici encore, privilégié des inédits en français.

\* \* \*

J'adresse mes remerciements les plus chaleureux à tous ceux et celles qui ont accepté de participer à ce chantier collectif par des conseils ou des vérifications, des recherches et des lectures, des traductions et des commentaires introductifs.

La contribution de Martin Kaltenecker dans l'identification, la sélection et la traduction de plusieurs textes allemands a été essentielle. De même celles de Laurent Feneyrou pour l'italien et de Lenka et Václav Stransky pour le tchèque. Celles encore de Philippe Albèra, Gaël Navard, Miren Cales, ainsi que des traducteurs Dominique Leveillé, Blandine Longre, Gilles Rico et Elsa Rieu. Merci à Valérie Dufour (qui nous a donné accès à la version originale du texte de Sabaneïev), Anne-Sylvie Barthel-Calvet, Pascal Decroupet, Janette Friedrich, Philippe Lalitte, Stephan Schaub, ainsi qu'aux compositeurs Georges Aperghis, Gérard Pesson et Luis Naón, qui ont accepté de livrer des textes inédits.

L'équipe éditoriale de la Haute école de musique de Genève a accompagné la conception, l'identification des ayant-droit, la fabrication : merci à Anthony Chenevard, Jessica Mischler, Olivier Umecker. Par-dessus tout, l'amitié et la patience de Rémy Campos et Aurélien Poidevin ont plus d'une fois sauvé des eaux ce projet, qui leur doit donc son existence – mais pas ses défauts.

24 Wolfgang GRATZER, dir., *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart*, Hofheim, Wolke, 1996-1997, 2 vol. On consultera aussi avec profit la série d'ouvrages collectifs « New Music and Aesthetics in the 21st Century » (9 volumes parus depuis 2002) dirigée par Claus-Steffen Mahnkopf, Frank Cox et Wolfram Schurig aux éditions Wolke, qui comprend de nombreuses réflexions à teneur auto-analytique.