
ANTOINE BONNET, FRANÇOIS NICOLAS: Franco Donatoni, une figure	p.63
ALAIN POIRIER: Trajectoires	p.69
ROBERT PIENCIKOWSKI: Sauf-conduit	p.75
FRANCO DONATONI: On compose pour se composer	p.87
FRANCO DONATONI: Processus et figure	p.95
DOCUMENTATION	p.100

FRANCO DONATONI: UNE FIGURE

*Antoine BONNET
François NICOLAS*

Il y a en Donatoni quelque chose qui le rend, pour la musique contemporaine, à la fois inévitable et difficile à cerner. Il y a chez lui cette particularité d'une trajectoire constamment ascendante au lieu de ces paraboles habituelles qui retombent d'autant plus vite qu'elles se sont vigoureusement amorcées; il y a chez lui un sens de l'histoire de la musique, de l'historicité de la situation musicale qui fait qu'on ne peut concevoir d'écrire de la même façon dans telle ou telle décennie, sauf à abdiquer de toute ambition. Il ne s'agit pas là d'opportunisme, d'habileté à détecter le sens du vent pour le déguiser en sens de l'histoire mais de cette sensibilité à ce qui fait le propre de notre musique occidentale depuis dix siècles: sa capacité à se mouvoir, à évoluer dans une mobilité lui permettant à la fois de capter les grands courants de la pensée et de les impulser.

Donatoni est, depuis très longtemps, professeur, de cette espèce aujourd'hui rarissime qui enseigne la composition. Tâche impossible (comme il le reconnaît lui-même) mais entreprise d'autant plus significative qu'elle est menée - c'est le moins qu'on puisse demander - de main de maître. Attitude qui le rend sans doute plus qu'aucun autre sensible à ce qui fait l'évolution des idées et des formes.

Donatoni est un intellectuel, autodidacte car le milieu musical n'est pas toujours le lieu rêvé pour se cultiver, s'instruire, comme il le fait et aime encore à le faire, de littérature, de philosophie, de psychanalyse...

Il ne s'agit pas, dans ce prélude au dossier que nous avons rassemblé, de panégyrique ou de louanges de circonstance. Mais il y a chez Donatoni cette forme - rare - de générosité et en même temps de précarité qui appelle ce sentiment non moins rare: la bienveillance.

Ce n'est pas pour souffler le froid après le chaud qu'il faut cependant relever son extrême perméabilité à des courants qui nous apparaissent aujourd'hui singulièrement inconsistants.

Sans anticiper sur l'article d'Alain Poirier qui rappelle les principaux avatars de la trajectoire de Donatoni, on peut distinguer différents moments de son histoire. Dans un premier temps, Donatoni copie, peut-on dire, la manière des principaux compositeurs de sa génération: Maderna, Boulez, Stockhausen... Mais il ne s'agit pas là d'épigonesme stupide, tel celui de qui veut à tout prix produire une œuvre et voir son patronyme imprimé sur la couverture d'une maison d'édition. Il est vrai que certains compositeurs trouvent tout de suite leur manière quand d'autres combattent longtemps avant d'arriver à maturité. L'avantage, si l'on peut dire, de la douloureuse gestation est qu'elle fournit un sillage, une trace à la fois trouble et émouvante; quand Donatoni copie les maîtres (comme le faisaient les apprentis-peintres jusqu'à Matisse), il y a là un trait qui lui est déjà personnel: le souci d'une indifférence du matériau.

Nous n'avons pas ici en tête une conception principalement sonore du matériau. Donatoni s'inscrit dans cette voie de la musique occidentale pour laquelle le matériau musical est fait d'écriture plutôt que de sons, de signes plutôt que de matière audible. Mais ce matériau scriptural que manipule Donatoni (portées, notes, clés, graphismes...) est conçu par lui dès l'origine comme une sorte de matière inerte, indifférente. Il y a là une constante de son attitude de compositeur, que l'on trouvera - sous différentes formes - dans toutes ses "manières". Ce n'est pas que le matériau soit neutre: c'est en effet là le propre de toute conception de la composition fondée sur l'écriture et non sur la transcription de climats sonores. C'est surtout qu'il y a chez lui dissociation radicale entre nature du matériau et nature des opérations qui agissent sur ce matériau. Ceci se dessine très nettement dès ce premier temps du travail de composition de Donatoni, temps qu'il n'a d'ailleurs pas exactement renié -c'est sa grandeur que d'assumer son histoire - mais plutôt critiqué; en effet, il opère alors sur la matière des œuvres des autres compositeurs de son temps, façon radicale de se déposséder du matériau.

Dès cette époque liminaire se dessine un second trait, tout

aussi caractéristique de son périple et corrélé à son détachement à l'égard du matériau: sa prise de distance par rapport à la notion d'œuvre. L'œuvre ne peut plus être pour lui cette sorte d'apothéose du *moi* qu'elle est pour beaucoup; il en infère une mise en crise de la notion d'œuvre que l'on peut formuler à travers cette question qui le taraudera tout au long de son aventure de compositeur: comment peut-on faire une œuvre quand on a le souci de se retirer de ce qu'on entreprend, quand on ne croit pas à la toute puissance de l'ego, à la transparence des volontés et bien sûr, corolairement, comment éviter de faire une œuvre quand on a le désir incontournable et inaliénable de composer?

Donatoni répond à cela dans un premier temps par cette pratique d'imitation à la fois attentive et inventive qui lui garantit - croit-il - d'être protégé de son *moi* et du pathos de "l'Oeuvre". Dans un second temps, au début des années 60, Donatoni se tourne vers Cage en un curieux contre-temps historique puisqu'il s'attache à ce compositeur après que Boulez puis Stockhausen, dont il avait partagé la conception serielle, s'en sont détournés. On retrouve facilement en cet attachement temporaire à Cage le refus du matériau et de l'œuvre.

Cependant, s'il n'y avait dans cette époque de son entreprise que du Cage et même, si cela était concevable, de l'infra-Cage, il n'y aurait rien à y relever qui puisse intéresser la musique; on ne serait ici que dans le domaine des curiosités naïves, au sens où l'on parle d'un art naïf, et, comme le dit H. James dans sa nouvelle "La leçon du maître", "la naïveté en art est comme un zéro dans un nombre: son importance dépend du chiffre auquel il est accolé"; nul chiffre musical, ou, plutôt, chiffre nul malheureusement, dans la production de Cage.

Que Donatoni s'y intéresse au début des années 60 n'est pour autant ni absurde ou insensé, ni infantile ou régressif. Comment le comprendre? Il y a d'abord cette haine du *moi* qui, depuis Pascal, fait la force des sujets, mais surtout cette volonté de brimer le matériau, de l'effacer, de le dissocier radicalement des opérations compositionnelles. Cette violence qu'imprime Donatoni au matériau est à l'évidence une violence qu'il se fait à lui-même et qui le conduira au plus près du péril extrême. Donatoni a en effet le courage de prendre cette violence au sérieux et de s'y tenir.

Bientôt, en un retournement saisissant, Donatoni se détourne de l'attitude "libertaire" de Cage (cette anarchisme réactionnaire qui consiste à tenter de faire payer aux autres ce qu'on ne sait faire soi-même) pour passer à ce qu'on pourrait appeler sa manière structuraliste dont

“Etwas ruhiger im Ausdruck”, ici analysé par Robert Pienckowski, fournit un bon exemple. Ce n'est pas par pure convention qu'on nomme ici structuralisme cette attitude compositionnelle. Il y a bien là en effet ce trait tout à fait caractéristique qui consiste à séparer entièrement objets et structures (ici matériau et procédures), cette idée d'une invariance a-historique des opérations combinatoires, indifférentes aux objets auxquels elles s'appliquent. Une mouture particulière du sérialisme généralisé relève à l'évidence de cette approche dont il suffit d'énoncer le principe pour en saisir toute la pauvreté. Donatoni, en ce point de sa recherche, cumule ce qu'il y a de refus de toute subjectivité derrière son refus du *moi* - et le structuralisme ne fut-il pas claironné comme la mort du sujet - et son refus de l'œuvre, prise comme événement unique, puisque l'œuvre devient ici, en ce propos structuraliste, une matrice d'œuvres, tel un mythe aux infinies variantes.

Une fois encore Donatoni épouse une cause quand d'autres s'en détournent. Il y a là un contre-temps spécifique à Donatoni, qui est son mode propre d'être à l'histoire (il est sur ce point, comme en bien d'autres, l'envers d'un Berio) mais qu'il sait manier ainsi qu'un levier. Derrière cette façade structuraliste, Donatoni se trouve alors porteur de questions musicales essentielles qui font que ses œuvres de cette période ne peuvent être remisées au placard des vieilleries médiatiques telle la plate combinatoire structuraliste.

En effet, commence à se faire jour chez Donatoni ce qui va devenir dix ans plus tard l'atout majeur de sa dialectique musicale: un jeu entre procédures d'écriture et contours sonores. Donatoni a toujours eu une préférence pour l'écriture et surtout pour sa dimension procédurière; il s'y est parfois livré avec frénésie, avec cette audace qui n'hésite pas à tendre l'angoisse à la limite du supportable, quitte à cotoyer le délire et la dislocation. Donatoni parle très ouvertement, dans l'entretien se trouvant dans ce dossier, de ces moments d'agraphie qu'il a connus, de ces troubles extrêmes où il se décomposait de ne plus savoir composer.

Il y a, dans l'algèbre de son écriture, un parti-pris explicite de construire un inconscient, qui enchaîne et règle mécaniquement les phénomènes présentés à l'audition; il y a là un goût du mécanique et de l'automatique qui - quelque soient les différences que Donatoni propose de ces deux termes (voir l'entretien: *on compose pour se composer*) - relève d'un désir d'asujettissement du matériau à des contraintes inexorables.

S'il n'y avait que cela, on pourrait éventuellement s'en tenir à quelque diagnostic de névrose; cela ne nous passionnerait

guère. Mais Donatoni s'affronte là à une question fondamentale de l'écriture contemporaine: comment celle-ci prend-elle en charge l'édification d'un ordre, d'une structure qui soit à la fois régulée et dialectisable, c'est-à-dire dont les enchainements soient opératoires dans les profondeurs de l'œuvre mais ne s'y enferment pas?

Donatoni ne trouvera pas immédiatement sa problématique de composition mais à partir de ce milieu des années 60 une fidélité s'installe à ce travail réglé de l'écriture qui le conduira, via des années 70 qui furent pour lui singulièrement douloureuses - et là aussi comment ne pas comprendre sa sensibilité à une histoire qui reflue, laissant la place aux retours frelatés de quelques cultes anciens - , à ses œuvres majeures des années 80 servies par sa problématique neuve de la figure.

Sa dialectique, aujourd'hui, s'expose dans ce rapport entre “processus et figure” (cf. son article de 1981, traduit dans ce dossier et qui livre son approche de la figure, notion prenant ces dernières années une grande importance pour de nombreux compositeurs). Derrière cette notion de figure se cherche en fait une problématique neuve de la perception, alternative à celle qui prévalut avec le thème dans le monde tonal. Elle vise une façon nouvelle de composer un temps pour l'oreille qui soit à la fois directement perceptible et en rapport oblique à la procédure scripturale (oblique parce que relié à l'écriture qui en reste le fondement et en même temps déplacé, inaligné sur la chaîne écrite).

La figure pour Donatoni, comme pour Ferneyhough à qui nous consacrerons notre prochain dossier, n'est pas une “chose”, une “substance” mais a besoin du temps pour exister; il y a donc nécessité de la présence sonore pour la suivre et la dévisager: elle sollicite l'oreille quand l'œil ne la saisit pas toujours. Chez Donatoni, la figure est fragmentée; en ce sens, elle est comme la forme de ses œuvres: en panneaux successifs, en commutation perpétuelle entre plusieurs niveaux.

Comme ses formes, ses figures sont automatiques (au sens cette fois, où l'on parle, en littérature, d'écriture automatique): Donatoni laisse place à ce que la plume élit dans la nervosité de l'instant et qui chez lui se désigne en ces figures immédiates, le plus souvent sans destinée, en ces étincelles fulgurantes et sans traces. Grâce à ce sens qu'il donne à la figure, Donatoni échappe définitivement au structuralisme des années 60.

Désormais Donatoni, tout en demeurant fidèle à son désir d'enchainement implacable du matériau, de refus de l'œuvre où le compositeur se complait en la figure du “créateur”, construit une œuvre étrange et trouble.

Par son acceptation instinctive, d'écriture d'une part Donatoni joue maintenant de l'accident pour "ouvrir" son œuvre, pour casser l'œuvre-objet et l'exposer à l'éphémère, à ce que Boucourechliev nomme son "passage dans les consciences", mais aussi au hasard et à la contingence, cette grande dimension que la dialectique moderne explore. On retrouve là cette contemporanéité de Donatoni, incessamment tenue depuis trente ans, non au gré d'une versatilité ou d'un éclectisme mais d'une fidélité à ses désirs et d'une ouverture à une histoire, bien chaotique, qui s'imposait à lui.

Dans la génération à laquelle il appartient des compositeurs de soixante ans, Donatoni est un des très rares à présenter une trajectoire ascendante, sans doute est-il moins maître que d'autres de l'histoire musicale mais il est, sûrement plus que bien d'autres, créateur aujourd'hui d'œuvres dotées d'un véritable sens et qui emportent l'adhésion.

TRAJECTOIRES

Alain POIRIER

L'ensemble de l'œuvre de Donatoni, un catalogue d'environ 60 partitions depuis 1958, peut être réparti très généralement en quatre étapes déterminables aussi bien par des choix esthétiques que par le rapport du compositeur à l'histoire: les trajectoires compositionnelles de Donatoni sont moins caractérisées par une réflexion *à partir* d'un matériau que par la remise en question de la situation du compositeur *vis-à-vis* d'un matériau déjà historique. D'où une production très éclatée qui témoigne d'une évolution irrégulière et très diversifiée: "mon histoire personnelle de compositeur est une alternance de séparations et d'unifications"⁽¹⁾.

I/1952-56: Oeuvres "de jeunesse". Comme beaucoup de compositeurs italiens au début des années 50, Donatoni a été confronté aux deux courants dominants qu'illustrent Stravinsky et Bartok. La découverte progressive de l'Ecole de Vienne le conduit d'abord à tenter des synthèses entre Bartok et Webern (*Composizione* pour piano, 1955). La démarche d'un Ligeti, qui dans son 1^{er} quatuor (1954) reste fortement marqué par Bartok, est comparable en ce sens qu'elle se traduit par une volonté d'assumer l'héritage d'une génération antérieure, jusqu'à la rupture par le biais de la musique électronique que consacrera *Artikulation* (1957). C'est cette même année à Darmstadt, et après la rencontre avec Maderna, que Donatoni accomplira le pas en avant, le conduisant à renier rétrospectivement toute cette période.

(1) Donatoni, *Une halte subjective in Musique en Jeu* n°20, p. 15