

François Delecluse^{*1}

* Université Jean-Monnet, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine et Institut de Recherche en Musicologie, France

¹ francois.delecluse@univ-st-etienne.fr

Qu'est-ce qu'une technique de composition ?

RÉSUMÉ

La notion de technique de composition est apparue au milieu du XX^e siècle : si l'on en trouve déjà l'usage analytique du mot « technique » dans le *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy (d'Indy 1899), la notion de « technique compositionnelle » apparaît notamment dans les écrits de René Leibowitz consacrés à la musique dodécaphonique (Leibowitz 1948, 12) et, surtout, chez Olivier Messiaen avec son ouvrage *Techniques de mon langage musical* (Messiaen 1944). La notion de technique de composition est à mettre en relation avec l'apparition de l'analyse musicale et le développement sans précédent de la veine théorique chez les compositeurs à partir du milieu du XX^e siècle. Une analyse musicale est fondamentalement liée à une théorie de la composition souvent exprimée par les compositeurs au XX^e siècle, beaucoup moins fréquemment auparavant. L'analyse permet d'acquérir des connaissances sur le mode d'organisation d'une œuvre particulière, tandis que la théorie de la composition consiste en une perspective sur ces modes d'organisation et sur les techniques d'écriture. Dans l'introduction de leur ouvrage sur les *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, Nicolas Donin et Laurent Feneyrou expliquent ainsi :

Les théories de la composition apparaissent [...] comme résultant d'une activité de création de concepts et de techniques d'écriture, en relation avec l'élaboration d'œuvres musicales. (Donin et Feneyrou 2013, 14.)

Cette constatation établit un rapport temporel et causal entre d'une part la création de techniques de composition par un compositeur et d'autre part un effort de théorisation. Par exemple, Pierre Boulez forge le concept de « multiplication d'accords », qu'il expose dans ses *Relevés d'apprenti* (Boulez 1966), après en avoir fait usage dans *Le marteau sans maître* pour générer du matériau harmonique. Le discours théorique des compositeurs sur leur musique imite souvent la relation entre science et technique, dans un contexte rationaliste.

Le rapport triangulaire qui s'établit entre technique de composition, théorie de la composition et analyse musicale paraît alors plutôt évident. Toutefois, s'agissant de la musique antérieure au milieu du XX^e siècle, il n'y a pas toujours de discours théorique qui définisse *a priori* un ensemble de techniques compositionnelles. Le discours sur l'art a plutôt eu tendance à nier toute dimension théorique. Émile Durkheim affirme par exemple que l'art se définit en tant que « pratique pure sans théorie » (Durkheim 1995, 79), ce qui exclut de définir la pratique artistique en fonction de « techniques », qui sont liées à une théorie dans une perspective rationaliste. Or, une telle idée fait de l'artiste un agent inconscient de son action. Les différentes théories de l'action utilisées pour expliquer les processus de création artistiques ont une tendance binaire, qui consiste soit à nier l'intention de l'artiste, soit à

lui en attribuer sans preuves suffisantes. Plutôt que de confirmer le discours véhiculé par le compositeur, l'analyse s'attache à définir les techniques d'écriture utilisées et à en tirer des conclusions, à partir desquelles est édifiée une théorie de la composition, c'est-à-dire une représentation abstraite d'une pratique compositionnelle. L'analyste, en proposant une interprétation de l'œuvre, détermine un ensemble de présupposés théoriques qui sont censés servir de soutien à l'œuvre. Si cette activité critique et herméneutique est nécessaire afin de produire un savoir à partir de données empiriques sur une œuvre, elle n'en pose pas moins certains problèmes épistémologiques : telle qu'elle s'est constituée en Europe et aux États-Unis, l'analyse musicale a tendance à abstraire l'œuvre de son contexte et à ne pas la considérer comme un objet historique pris dans un tissu d'autres problèmes. Cette abstraction esthétique — nécessaire et fondamentale pour faire d'un objet une œuvre et par conséquent un objet de plaisir esthétique — conduit rapidement à une confusion sur l'activité analytique. Les grilles de lecture variées qu'on applique à ce qu'on peut alors appeler un « texte musical » conduisent à une méprise sur la nature même de ces objets.

Par exemple, le rapport de Claude Debussy à la notion de tonalité a été commenté de plusieurs manières contradictoires. Dans plusieurs de ses articles, Matthew Brown montre, en s'appuyant sur la théorie schenkérienne, que les très nombreuses échelles dont Debussy fait usage peuvent être rattachées à une pensée fondamentalement tonale (Brown 1993, 2003 et 2004). Au contraire, les analyses que propose Jean-Louis Leleu ont tendance à faire de la musique de Debussy le lieu d'un affranchissement du ton par l'utilisation d'échelles alternatives aux gammes majeures et mineures, ce qui lui a posé de nouveaux problèmes de composition, comme il l'explique dans son article sur « Sirènes » des *Nocturnes* pour orchestre :

L'unité de la composition n'était plus assurée par l'exploitation des ressources d'un système unique et, en même temps, étant mise en péril par la multiplicité et la diversité des échelles employées, un rôle déterminant se trouve dévolu chez Debussy, en deçà des échelles elles-mêmes, à des structures d'intervalles communes à deux ou plusieurs d'entre elles, et susceptibles, par là, d'unifier le discours musical. (Leleu 2004, 194 ; voir aussi Leleu 1997 et Leleu et Dal Molin 2011.)

On bute sur deux théories de la composition opposées qui ont des incidences politiques, au sens où elles sont orientées vis-à-vis des musiques du XX^e siècle (voir Borio 2009). Les théories de la composition produites par les analystes sont en quelque sorte des « théories implicites » (Donin et Feneyrou 2013, 13), mais qui ne puisent leurs justifications que dans un objet isolé ou dans une mise en réseau d'objets abstraits. Parler de « technique de composition » au cours d'une analyse a donc toujours une implication forte, car cette technique ne définit non pas tant un élément et son fonctionnement dans

l'économie générale d'une œuvre qu'elle décrit le processus créateur et une méthode de composition.

Une technique de composition n'est donc pas un trait stylistique, mais bien une méthode pour produire de la musique, un outil forgé par le compositeur pour arriver à ses fins.

Mots-clés

Technique de composition ; théorie musicale ; épistémologie de l'analyse musicale.

RÉFÉRENCES

- BORIO (Gianmario), 2009, « La réception de l'œuvre de Debussy par les compositeurs sériels : discours analytique et construction collective d'une image du passé », dans DONIN (N.) et CAMPOS (R.), dir., *L'analyse musicale : une pratique et son histoire*. Genève, Droz, Haute École de Musique de Genève, p. 197-222.
- BOULEZ (Pierre), 1966, *Relevés d'apprenti*. Paris, Éditions du Seuil.
- BROWN (Matthew), 1993, « Tonality and Form in Debussy's *Prélude à l'Après-midi d'un faune* », *Music Theory Spectrum*, 15, n° 2, p. 127-143.
- , 2003, *Debussy's « Ibéria »*. Oxford et New York, Oxford University Press.
- , 2004, « Composing with Prototypes : Charting Debussy's *L'Isle Joyeuse* », *Intégral*, 18, p. 151-188.
- DONIN (Nicolas) et FENEYROU (Laurent), dir., 2013, *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*. Lyon, Symétrie.
- DURKHEIM (Émile), 1995, *Éducation et sociologie*. Dir. M. Debesse et P. Fauconnet. Paris, Presses Universitaires de France. 1^{re} éd. 1922.
- INDY (D') (Vincent), 1899-1900, *Cours de composition musicale*, Dir. A. Séréyx. Paris, Durand.
- LEIBOWITZ (René), 1948, *Qu'est-ce que la musique de douze sons ? Le concerto pour neuf instruments, op. 24, d'Anton Webern*. Liège, Dynamo et P. Aelberts.
- LELEU (Jean-Louis), 1997, « Le modèle mis en défaut (à propos de l'analyse par Fred Lerdahl du *Prélude* de Debussy "La Terrasse des audiences du clair de lune") », dans GRABÓCZ (M.), dir., *Les modèles dans l'art*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 83-92.
- , 2004, « Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy », dans JOOS (M.), dir., *Claude Debussy : jeux de formes*. Paris, Éditions Rue d'Ulm, p. 89-219.
- LELEU (Jean-Louis) et DAL MOLIN (Paolo), 2011, « Comment composait Debussy : les leçons d'un carnet de travail (à propos de *Soupir* et d'*Éventail*) », *Cahiers Debussy*, 35, p. 9-82.
- MESSIAEN (Olivier), 1944, *Technique de mon langage musical*. Paris, Alphonse Leduc.