

# **Regards sur l'histoire de l'enseignement de la composition et de l'écriture en France :**

## **Entretiens avec Malo Courbaron, Édith Lejet, Stefano Gervasoni**

### **Entretien avec Malo Courbaron**

Malo Courbaron, ancien étudiant en Histoire de la musique et en Esthétique musicale au CNSMDP, a mené des recherches sur l'enseignement de la composition au Conservatoire de Paris entre 1945 et 1992. Ce travail a fait l'objet d'un mémoire de Master à l'EHESS.

#### **Quel était à l'origine le rôle des classes d'écriture (qui au départ ne s'appelaient pas ainsi) ?**

Après la Seconde Guerre mondiale, tout élève-compositeur devait « faire ses classes », celles que l'on nomme aujourd'hui les classes d'écriture, réunissant l'harmonie, le contrepoint et la fugue. Les futurs compositeurs passaient le plus souvent par ces classes pour acquérir tout un savoir-faire « artisanal » en vue d'entrer dans la classe de composition. C'est dans cette dernière classe, au bout du parcours, qu'ils préparaient enfin le prix de Rome.

#### **Qu'est-ce que le prix de Rome et pourquoi était-il aussi important ?**

Le prix de Rome pour la composition musicale, mis en place en 1803 par l'Institut de France, était au départ un prix qui récompensait un compositeur en lui permettant de partir en résidence à la Villa Médicis à Rome. C'était une promotion importante, censée apporter une reconnaissance notable dans le milieu musical, et ce jusqu'à l'après-guerre. Édith Lejet (prix de Rome en 1968) témoigne par exemple qu'obtenir un prix de Rome, c'était un peu comme intégrer Polytechnique : c'était *a priori* un gage de réussite sociale. C'est d'ailleurs un rapprochement qui a été employé par de nombreux compositeurs que j'ai rencontrés. Obtenir le prix de Rome était censé vous propulser sur la scène et vous apporter des commandes. L'exercice de la cantate était d'ailleurs orienté vers le grand opéra, genre musical par excellence en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Le prix de Rome fut sans doute un bon exemple de promotion sociale « à la française », reposant sur le système du concours : tout était conçu en fonction des institutions. Il n'est alors pas étonnant de retrouver d'anciens prix de Rome à l'Académie Française, après une sorte de parcours idéal censé mener à la reconnaissance et au succès.

Pour mieux comprendre l'importance revêtue par le prix de Rome, prenons l'exemple de Debussy. Même s'il aimait à dire (sans doute pour des raisons esthétiques) que le prix de Rome ne l'intéressait pas vraiment, et que l'exercice de la cantate lui semblait académique, il l'a tout de

même tenté (et obtenu) ! Il était très probablement conscient du fait qu'il était difficile de résister au système en place : le prix de Rome, c'était l'assurance d'obtenir une bourse et de partir travailler confortablement à la Villa Médicis, ce qui n'était pas négligeable pour un jeune compositeur. Debussy espérait aussi être reconnu par ses pairs comme compositeur ; or, en France, il fallait pour cela passer par le prix de Rome. À la Villa Médicis, il semble s'être relativement ennuyé. Dès lors qu'il a remporté le prix tant convoité, il s'est de plus en plus affirmé contre les compositeurs dits « académiques » (ceux-là même qui l'avaient formé). Cette histoire peut nous apprendre que certes, on nous raconte souvent que Debussy était un personnage révolté, avant-gardiste et solitaire, mais c'est en partie une construction *a posteriori*. Debussy fut d'abord un bon élève au Conservatoire de Paris, qui avait fait toutes ses classes, celles d'écriture, puis celle de composition.

Il faut toutefois se méfier des simplifications : une grande majorité des prix de Rome sont tombés dans l'oubli, et pour beaucoup d'entre eux il était en réalité difficile de s'affirmer en tant que compositeur au retour de la Villa Médicis. Du reste, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les futurs compositeurs étaient de moins en moins nombreux à passer le prix de Rome. Nombre d'entre eux ne faisaient plus toutes les classes d'écriture.

### **On perçoit bien cette hiérarchie prédéterminée...**

En tout cas, jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la classe de composition était principalement associée au prix de Rome et il fallait nécessairement avoir « fait ses classes ». J'ai observé qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle on répertorie uniquement trois cas d'élèves qui ne sont pas passés par la classe de composition et qui se sont directement présentés au prix de Rome : la classe de composition demeurait donc dans l'ensemble un passage obligé après les classes d'écriture, même si certains élèves arrivaient à se présenter au concours avec pour seul bagage (déjà solide) les techniques apprises en harmonie, contrepoint et fugue. Alain Louvier, que j'ai rencontré récemment, m'a expliqué qu'après la Seconde Guerre Mondiale le fonctionnement de la classe de composition était déjà en train de changer. Contrairement à ce que l'on pensait, le prix de Rome n'était plus du tout une priorité absolue pour les élèves. En 1968, le concours du prix de Rome tel qu'il existait dans ses modalités anciennes (avec la redoutable mise en loge de la cantate à Fontainebleau) est finalement aboli. Malgré tout, cette logique du prix va se perpétuer, puisque nombre de compositeurs vont continuer à séjourner à la Villa Médicis, selon des modalités de sélection différentes. Après les réformes de 1968, il n'y avait en effet plus de concours, plus de mise en loge, mais seulement une sélection sur dossier (avec quelques œuvres considérées comme majeures).

**Les classes d'écriture étaient donc elles aussi en lien avec le Prix de Rome !**

On peut en effet considérer que l'apprentissage de la composition et la préparation au prix de Rome qui sanctionnait cette formation débutaient dès les classes d'écriture. La classe de composition a été d'ailleurs instaurée en même temps que le prix de Rome, c'est-à-dire au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour se rendre compte de l'importance accordée à ce prix, il est en outre intéressant de remarquer que dans les anciens palmarès du conservatoire, les classes de composition et d'écriture étaient en tête. D'abord, la liste des lauréats du prix de Rome était dressée, puis celle des prix de composition. Enfin, les prix des classes d'écriture étaient mentionnés. Il est intéressant de recenser, parmi les élèves des classes de composition, quels sont ceux qui passaient encore par les classes d'écriture après 1945 (et plus particulièrement après les réformes qui suivirent mai 1968). Il faudrait cependant étendre l'étude à l'ensemble des élèves des classes d'écriture. Pour ma part, je me suis concentré sur les élèves étant passés par une classe de composition au conservatoire de Paris, mais il ne faut pas oublier que certains élèves tels que Michel Legrand ou même Pierre Boulez ne sont jamais passés par une classe de composition au sein de l'institution. Il faudrait alors se demander : où se formaient-ils ? Il y avait par exemple les cours privés de Nadia Boulanger à son domicile, rue Ballu, ou ceux de René Leibowitz, mais aussi l'École Normale de Musique, la Schola Cantorum...

**Comment accédait-on aux classes d'écriture auparavant ? Était-il possible d'entrer directement en classe d'harmonie, par exemple ?**

Les élèves entraient souvent parallèlement en classe d'instrument ou alors ils accédaient aux classes d'écriture après la classe de solfège spécialisé. Beaucoup de compositeurs ont commencé par la classe de solfège sans passer par une classe d'instrument au sein du conservatoire : c'est le cas de Philippe Hersant par exemple. Cette classe de solfège était par ailleurs réputée pour être redoutable sur le plan technique (lecture dans les sept clefs, déchiffrage à vue de partitions complexes...).

**Pourrait-on mettre en évidence des phases historiques dans tout cela ?**

Avant 1945, la formation du compositeur repose sur la logique du prix de Rome (la préparation à un concours dont les modalités étaient déconnectées de la réalité musicale dans le contexte des années post-guerre). Ensuite, après 1945, on observe l'apparition de nouvelles classes, comme celle d'électroacoustique (la classe de Pierre Schaeffer), mais aussi celles d'orchestration, d'analyse, et plus tard des nouvelles technologies. On commence à voir apparaître dans les registres de classe l'appellation « écriture » qui, rappelons-le, regroupe des classes qui existaient déjà. À partir de 1968, de nombreuses réformes ont lieu : le prix de Rome est aboli et une frontière s'installe peu à peu entre les classes de composition et celles d'écriture, devenues deux mondes

hermétiques l'un à l'autre. Pour finir, à la fin des années 1980, on assiste à la mise en place d'un nouveau cursus visant à réinstaurer un lien entre les différentes classes.

### **Et la classe d'analyse ?**

Cette classe est très importante notamment dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, car les élèves en composition y découvraient des œuvres qui leur étaient jusqu'alors inconnues et apprenaient à en percer quelques secrets. Cela faisait de cette classe un véritable laboratoire de compositeurs. La classe d'analyse, à l'origine, a été créée pour Messiaen qui n'avait pas obtenu le poste de professeur de composition (on peut consulter à ce sujet le livre de Jean Boivin, *La classe de Messiaen*). Claude Delvincourt, alors directeur du conservatoire, avait trouvé cette alternative pour combler en un sens « l'injustice » faite à Messiaen. Messiaen avait auparavant été professeur d'harmonie. Ce n'est qu'à la fin de sa carrière, en 1966, qu'il sera enfin nommé professeur de composition.

**L'écriture, telle que je l'ai pratiquée en conservatoire, consiste en grande partie en la pratique des styles. Au CNSMDP, différentes classes ont été développées pour aborder des époques-clés : je pense notamment aux classes de contrepoint de la Renaissance, à la classe d'écriture XX<sup>e</sup> siècle...**

Contrepoint de la Renaissance, harmonie d'après des corpus classiques ou romantiques, toutes ces classes ont peut-être contribué à figer l'écriture dans une conception historicisante, coupée du contexte contemporain. Les classes d'écriture résumeraient en quelque sorte la pratique « ancestrale » de la composition, un ensemble de techniques que tout compositeur d'aujourd'hui devrait cultiver, ou du moins connaître (de même, en quelque sorte, qu'un écrivain devrait avoir une intime connaissance des « classiques »). Pourtant, à partir des années 1970, nombre d'élèves-compositeurs ne passaient plus du tout par les classes d'écriture, allant parfois même, pour certains d'entre eux, jusqu'à juger ces classes entièrement caduques. Il faut bien reconnaître cependant que dans cette deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le conservatoire de Paris n'était plus l'unique institution à dispenser des cours d'écriture : les conservatoires se sont progressivement multipliés et nombre d'étudiants avaient déjà pratiqué l'écriture avant d'intégrer le CNSMDP. Ou bien ils avaient suivi des cours privés en vue de préparer le concours d'entrée. Il n'en demeure pas moins que les classes d'écriture ont été associées à l'idée d'un patrimoine musical, une culture commune vis-à-vis de laquelle on devait se positionner (dans le cas extrême, en faisant *table-rase*). L'apparition de la classe d'écriture du XX<sup>e</sup> siècle témoigne sans doute d'une volonté de réhabiliter (s'il était

nécessaire) les classes d'écriture et de les ancrer à nouveau dans le temps présent. Le but de cette classe était de composer en employant les langages les plus récents. C'est Edith Lejet (actuellement professeur de composition à l'École Normale de Musique) qui est à l'origine de cette classe. À son sens, ce qui manquait dans les classes d'écriture et de composition lorsqu'elle était étudiante dans les années 1960, c'est que l'on n'y étudiait pas le « son » et les nouvelles techniques de l'époque contemporaine. C'était un manque rédhibitoire pour beaucoup d'élèves. Édith Lejet a remplacé Marcel Bitsch dans la classe de fugue en 1988, avant d'ouvrir cette classe d'écriture du XX<sup>e</sup> siècle dès octobre 1992 (classe créée par le directeur alors en poste, Xavier Darasse). Cette conception de l'écriture est à mon sens différente par rapport aux autres classes d'écriture puisqu'elle est *a priori* une initiation à la composition dans un langage plus contemporain (c'est-à-dire utilisant les techniques les plus récentes).

**J'ai pourtant l'impression que même la classe d'écriture XX<sup>e</sup> siècle est désormais assimilable aux autres classes dans son mode de fonctionnement : le recours à des exercices de caractère « scolaire ».**

Cela se fige peut-être à nouveau... Après tout, nous sommes à présent au XXI<sup>e</sup> siècle. Mais à propos du côté scolaire de l'écriture, il faut encore une fois faire très attention à ne pas tomber dans des simplifications. J'ai mené l'année dernière plusieurs entretiens avec des compositeurs, anciens élèves des classes de composition et aussi d'écriture, et j'avais plein d'idées reçues à ce sujet. L'idée du devoir fait en classe d'harmonie, extrêmement cadré, fait de formules stéréotypées, par exemple. Mais en réalité, beaucoup de compositeurs m'ont avoué qu'ils n'avaient jamais autant appris qu'en classe d'écriture et que ce sont certainement les classes d'écriture qui les ont le plus formés. C'est par exemple ce qu'affirme Graciane Finzi.

**Dans ses *Vingt Leçons d'Harmonie* (publiées en 1939 !), Messiaen introduit le travail sur les styles tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, avec par ailleurs des mélanges très amusants. Un des exercices est intitulé : « style très hybride, un peu Schumann, un peu Fauré, un peu Albéniz »...**

C'est probablement aussi pour stimuler l'imaginaire de l'élève. Pour voir comment il s'approprie un style, ce qu'il en retient, ce qu'il va en faire, comment il l'associe avec un autre style... Mais il s'agit d'une fiction car le style mi-Schumann mi-Fauré mi-Albéniz n'existe pas, évidemment ! Ce qui est passionnant chez Messiaen, c'est qu'en analysant ses œuvres on se rend compte qu'il transforme des extraits d'œuvres du répertoire repris à la lettre (un bout de la 13<sup>e</sup> sonate de Mozart par exemple, un zeste du *Sacre*...). Il y a à ce sujet un ouvrage qui s'annonce tout

à fait passionnant et qui devrait paraître prochainement : *Le modèle et l'invention : Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt* par Yves Balmer, Thomas Lacôte et Christopher Brent Murray. Les exercices de style de Messiaen reflètent donc en quelque sorte sa propre technique compositionnelle, le but ultime étant de s'appropriier un style, des techniques, et de les dépasser par la suite. Il essayait peut-être, plus ou moins consciemment, de transmettre aux élèves sa propre manière de composer.

**Nous sommes en présence, j'ai l'impression, d'un processus courant qui fait qu'une idée, initialement conçue dans un contexte précis et avec des buts précis, devient progressivement sclérosée et perd son élan originaire. J'ai l'impression que cette pratique des styles montre actuellement ses limites. Par exemple, l'élève se limite souvent à constituer un réservoir de formules toutes prêtes pour un « copier-coller » dans l'exercice.**

On peut dire que dans les classes d'écriture le but est de se former à l'artisanat de la composition musicale, tandis que dans les classes de composition il est question de se forger un style plus personnel : on apprend à devenir un créateur à part entière, avec sa singularité.

**Mon ancien professeur de contrepoint, Pierre Pincemaille, disait souvent, en parlant des classes d'écriture : « avant de devenir des artistes, essayez de devenir de bons artisans ».**

C'est une manière de concevoir l'enseignement de ces classes qui est assez répandue. Catherine Brière, professeure au CNSMDP, m'expliquait récemment que cette notion de style poussée à l'extrême a contribué à figer la pratique de l'écriture. Graciane Finzi, élève dans les années 1960, raconte que c'était le contraire du temps d'Henri Challan, qui faisait écrire certes dans un mélange de styles, mais de façon entièrement libre. Ce fut pour elle un vrai bonheur, les prémices d'une liberté créatrice. Il y a tout de même certains professeurs qui essaient de s'émanciper de cette « dictature » des styles, je pense notamment à Thierry Escaich qui propose aux élèves de composer des formes sonates sans pour autant imposer de contrainte stylistique excessive. Il semble que ce travail stylistique risque, s'il est mené sans contextualisation ni problématisation, de s'avérer dangereux : de nombreux compositeurs ont notamment évoqué la difficulté à quitter certains « réflexes » appris dans les classes d'écriture.

**Quel rapport entretiennent aujourd'hui les classes d'écriture et celles de composition ?**

Il n'est plus obligatoire aujourd'hui de passer par les classes d'écriture avant d'accéder à la classe de composition. Cela a commencé dans les années 1960. Lors d'un entretien, Nicolas Bacri m'a raconté qu'il était entré au conservatoire directement en composition sans passer par les classes

d'écriture du CNSMDP. Or, pour entrer en composition, il fallait d'abord se soumettre à une épreuve d'écriture, et il fallait bien que les élèves s'y soient préparés quelque part. Nicolas Bacri s'était préparé dans le cadre de cours privés. Pour la période que j'ai étudiée, de 1945 à 1992, le règlement des études, même s'il a sensiblement évolué, mentionne systématiquement une épreuve d'écriture (chant donné et basse donnée) avant celle de composition. Cette épreuve d'écriture entérinerait en quelque sorte le rôle préparatoire des classes d'écriture dans la formation du compositeur. En tout cas, cette fracture entre deux pratiques à l'origine conçues comme complémentaires a sans doute conduit à l'émergence de deux profils de compositeurs : le profil des compositeurs « contemporains » (ou qui du moins se revendiquent comme tels), qui écrivent avec les techniques et les technologies d'aujourd'hui, avec le son de leur temps (dans une logique avant-gardiste) ; et le profil des compositeurs « conservateurs », parfois appelés aussi « néo », voire même « écrivains » dans le jargon des élèves de conservatoire (de façon clairement péjorative). Ces derniers ne fréquentent que les classes d'écriture et semblent même éviter les classes de composition du CNSMDP, parce qu'ils ne s'y retrouvent pas, stylistiquement parlant. Les uns et les autres tiennent parfois des discours hostiles vis-à-vis de la pratique de l'autre, jusqu'à provoquer parfois de véritables querelles esthétiques telles qu'on a pu en connaître par le passé (les Anciens et les Modernes...). Ce sont comme deux mondes hermétiques l'un à l'autre, alors qu'historiquement, ils étaient intimement liés : les classes d'écriture *étaient* déjà des classes de composition.

Ces querelles véhiculent une vision stéréotypée de la musique et il me semble que les générations présentes sont fort heureusement en train de dépasser ces conflits. Mais cette opposition entre « écrivains » et « compositeurs » est encore présente à bien des égards, comme si celui qui attacherait moins d'importance à écrire dans un langage à la pointe des dernières avancées ne serait pas digne d'être lui-même considéré comme compositeur de son temps. C'est le fruit d'une histoire longue de plus de deux siècles.

Entretien réalisé par Bruno Rattini, le 9 décembre 2017

## **Entretien avec Édith Lejet**

Edith Lejet, compositrice et pédagogue née en 1941, étudie au CNSM de Paris. En composition elle est élève de Jean Rivier, André Jolivet et Henri Dutilleux. Dernière avec Alain Louvier à remporter le Prix de Rome en 1968, elle est nommée professeure d'écriture en 1988, tout d'abord chargée d'enseigner la fugue, avant qu'on ne lui confie en 1992 la création de la classe « écriture : musique du XX<sup>e</sup> siècle », dont elle assurera la charge jusqu'en 2005. Depuis 2003, elle est professeure de composition à l'École Normale de Musique de Paris. Les œuvres d'Edith Lejet, soient-elles vocales ou instrumentales, reposent souvent sur une trame dramaturgique. Les aspects mélodique et harmonique, ainsi que la couleur des timbres, sont privilégiés. Très frappée par ce qu'un acteur, au théâtre, peut mettre en œuvre afin d'extérioriser le contenu expressif d'un texte (intonations, appuis, diction, respirations, débit etc.), elle a forgé depuis longtemps son style sur ces valeurs.

### **Comment étaient conçues les classes d'écriture à l'époque où vous étiez étudiante ?**

Elles constituaient une préparation à la classe de composition. Il était normal de faire les classes d'écriture et d'aboutir ensuite en classe de composition. Le public n'était pas celui d'aujourd'hui. À l'époque il y avait un quota pour les étudiants étrangers : ils étaient peu nombreux, les élèves étaient très majoritairement des Français. Je pense aussi qu'aujourd'hui beaucoup d'étudiants en classe de composition espèrent vivre de leurs commandes et de leurs droits d'auteur ; ils placent la composition au centre de leur vie artistique. Or, quand j'étais étudiante dans ces classes, on considérait comme irréaliste le rêve de vivre de sa composition ; beaucoup d'élèves envisageaient un emploi stable, comme directeurs de conservatoire ou inspecteurs du Ministère de la Culture, voire professeurs d'écriture, la composition venant en complément.

Aujourd'hui l'admission des étudiants en classe de composition est très exigeante : il faut que les candidats aient déjà écrit des œuvres et que ces œuvres aient déjà été jouées. De mon temps nous entrions en composition en sortant des classes d'écriture ; par conséquent nous n'avions pas écrit beaucoup d'œuvres de notre propre imagination. Notre oreille mélodique et polyphonique était peut-être plus développée, nous disposions d'excellents moyens liés à l'écriture, mais en contrepartie nous avons beaucoup moins d'expérience de la composition en soi. Il fallait être capable de prendre du recul vis-à-vis de ce qui avait été fait en classe d'écriture pour trouver son propre style, et parfois ce qui avait été fait auparavant constituait un frein.

### **Aujourd'hui au contraire on peut constater que beaucoup, voire la plupart des compositeurs ne passent pas par les classes d'écriture !**

Il est vrai aussi qu'actuellement, en classe de composition, on travaille le plus souvent sur une esthétique qui ne comporte plus de mélodie ni d'harmonie. Il est davantage question d'étudier les timbres et les modes de jeu des instruments, ainsi que la manière de créer des processus. A mon avis



le travail en classe d'écriture pour l'obtention d'un DNSPM a pris une ampleur qui va trop loin pour un compositeur : ce n'est pas la peine de chercher à pasticher les styles à ce point. Pratiquer l'écriture, j'estime qu'il le faut, car personnellement cela me dérange que certains compositeurs n'entendent pas intérieurement ce qu'ils écrivent. Or l'écriture, tout comme la formation musicale, développe l'oreille polyphonique. Quel que soit le style de musique dans lequel il s'exprime, il me semble important qu'un compositeur ait une bonne oreille ! Cependant, les compositeurs d'aujourd'hui s'expriment davantage avec des « sons » qu'avec des « notes », leurs oreilles sont sans doute conditionnées différemment.

**Vous parlez de « pasticher » à propos du travail réalisé en classe d'écriture. Il est vrai qu'aujourd'hui l'appellation « écriture » est un peu synonyme d'« étude des styles »...**

Oui, sans doute. Auparavant les études d'écriture amenaient vers la composition, dans une certaine continuité avec la tradition de la musique française. Beaucoup de choses se sont « cassées » avec mai '68. C'est à ce moment qu'il y a eu une remise en question du rôle des classes d'écriture et de ce qu'on y faisait. Personnellement j'ai eu la chance d'avoir comme professeur d'écriture celui qui était le plus coté à l'époque, Henri Challan. Ensuite, après '68, beaucoup de mal a été dit de ce professeur, mais à tort. Il a été un grand formateur, et j'ai le sentiment de lui devoir des bases très solides, même pour la composition, parce qu'il savait développer chez ses élèves l'oreille intérieure d'une façon extraordinaire, et qu'il savait donner le sens de l'unité de style. Effectivement le travail dans les styles n'était pas aussi rigoureux qu'il ne l'est aujourd'hui. Challan, très imprégné de musique française dans la lignée de Fauré, prenait des libertés quand il s'agissait par exemple des langages romantiques : son point de vue n'était pas de faire un pastiche.

J'ai vu ensuite en tant que professeure ce qui se passait dans les classes : il s'agissait souvent d'apprendre intellectuellement des formules qu'utilisaient les auteurs pour les cadences et les demi-cadences par exemple, afin de les recaser à bon escient dans des textes appropriés. Le propos me semble complètement différent : on y développe une habileté, peut-être celle de connaître les styles plus profondément, mais le processus ne conduit pas forcément à la composition ; c'est autre chose. L'inventivité n'est pas développée. Il y a une limite dans cet exercice de style ; trop c'est trop et à mon avis aujourd'hui ce type de travail est un peu trop poussé au conservatoire.

Un autre élément que j'avais beaucoup apprécié dans l'enseignement d'Henri Challan, c'est l'attention qu'il portait au sens des proportions. J'ai appris avec lui comment être attentive à passer d'une section à une autre, comment faire une transition, et un tas d'autres réflexes qu'un bon

compositeur doit prendre en compte quel que soit le style dans lequel il a envie d'écrire. Cela me paraît très important pour la composition.

**Comment se passait un cours d'écriture ordinaire ? Soumettiez-vous des travaux à chaque cours ?**

Oui, tout à fait. Ce qui s'est peut-être amélioré aujourd'hui, c'est qu'à l'époque nous écrivions toujours à quatre parties. Il y avait une « dictature » de l'écriture à quatre parties ; en règle générale on écrivait pour quatuor vocal en clé d'*ut* 1, *ut* 3, *ut* 4 et clé de *fa*. Concernant les styles, cela allait jusqu'à Ravel. C'était toujours pensé pour se situer dans les tessitures théoriques des voix. Mais même en respectant ces tessitures, nous n'étions pas vraiment attentifs à ce que ce soit de la belle écriture vocale : nos travaux n'étaient pas faits pour être chantés mais pour être réduits au piano. Il s'agissait de développer notre maîtrise des enchaînements harmoniques, et l'oreille en général... Au bout du compte, je n'ai jamais entendu un devoir d'harmonie chanté par une chorale !

**Vous avez ensuite fréquenté la classe de contrepoint ?**

Oui, mais je dois dire que Challan était tellement musicien, était tellement attentif à tout, même à la qualité des contrepoints (nous faisons des basses fuguées), que j'ai fréquenté les classes de contrepoint et de fugue avec une grande facilité. Je crois en effet que j'ai tout appris avec Challan. À l'époque nous étudions le contrepoint rigoureux, pratique maintenant supprimée. A mon avis, c'est navrant : c'est un exercice que je peux mettre en application dans ma propre composition, lors de passages en contrepoint entre deux instruments où des règles vont se créer. Il s'agit de trouver une solution là où il semble ne pas y en avoir. L'étude du contrepoint assouplissait beaucoup la plume ; je trouve que c'était un très bon exercice. Il n'est évidemment pas nécessaire d'en faire pendant des années, mais l'exercice vaut la peine.

**J'aimerais que nous parlions de la classe d'écriture XX<sup>e</sup>, puisque vous en êtes à l'origine. Qu'est-ce qui vous a poussé à mettre en place cette classe ?**

J'ai été à l'origine de la création de cette classe, mais c'est une idée qui existait dans l'air depuis un certain temps et que Xavier Darasse, qui était directeur du conservatoire à cette époque, souhaitait concrétiser. Au conservatoire de Paris j'ai été d'abord nommée professeure d'écriture (on m'avait confié la classe de fugue de Marcel Bitsch). Puis, quand il a été question de mettre en place cette classe de musique du XX<sup>e</sup> siècle, j'ai fait savoir à Xavier Darasse que j'étais extrêmement intéressée. Depuis longtemps on pensait à refaire le lien entre les classes d'écriture et de composition : tout le monde était d'accord qu'il fallait une connexion plus étroite. Ce qui manquait

(nous étions après '68, dans les années '80) c'était un enseignement qui, au sein des classes d'écriture, s'intéresse à l'éclatement de la tonalité. Comme vous le savez, aux alentours de 1910 des œuvres qui ont marqué leur époque (Stravinsky, Berg, Schoenberg, Bartók, ...) ont ouvert des horizons esthétiques nouveaux. Les règles de l'harmonie fonctionnelle ont été écartées au profit d'autres contraintes qui ont pris le relais. Il était donc intéressant de comprendre comment ces nouvelles règles s'étaient mises en place et comment elles avaient été mises en pratique par les compositeurs dans leur musique. Très vite nous avons réalisé qu'il serait judicieux de se limiter lors d'une année universitaire à un travail approfondi sur l'œuvre de deux compositeurs, l'un issu de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (à choisir parmi ceux qui ont commencé à écrire de la musique sans résoudre les notes qui demandaient une résolution dans la musique tonale), l'autre appartenant à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

### **Quelle était la situation des classes de composition à votre époque ?**

Il y avait deux classes : d'abord la classe de Tony Aubin qui était très académique. Il prenait les élèves sur la base de ce qu'ils écrivaient en sortant des classes d'écriture. Une fois rentrés dans sa classe, ils continuaient généralement à écrire de la même manière : la principale différence était qu'ils n'écrivaient plus uniquement pour quatre parties, mais aussi pour piano, pour orchestre etc. Personnellement j'ai choisi de fréquenter la classe de Jean Rivier où il y avait, me semblait-il, plus de liberté, plus d'ouverture, plus de possibilités d'aller vers la musique « contemporaine ». Très attirée par la modernité, j'ai souhaité trouver mon propre style. Tout en bénéficiant de l'apport des classes d'écriture, en ce qui concerne l'écoute intérieure aussi bien que la gestion des lignes et de la forme, j'ai souhaité sortir de la tonalité et écrire une musique plus inventive, plus personnelle.

### **Vous faites partie avec Alain Louvier des derniers compositeurs à avoir été récompensés par le prix de Rome. Pourriez-vous me parler de ce prix ? Était-il toujours important à votre époque ?**

Le prix de Rome a fonctionné jusqu'en 1968 : les événements de mai '68 l'ont détruit et ont également remis en question les classes d'écriture. Il est vrai qu'il existait une grande tradition du prix de Rome, qui avait un prestige très spécial. Je ne viens pas d'une famille de musiciens : j'étais passionnée de musique, et à l'origine j'étais assez ignorante de ce que représentait le prix de Rome. J'ai eu la chance de réaliser mon rêve d'études musicales, très soutenue par des personnalités comme Henri Challan qui avaient remarqué en moi un don particulier. J'en suis donc venue à me présenter au concours de Rome, mais je voyais que parmi mes camarades ce prix avait une autre valeur que celle qu'il avait pour moi. En général cette récompense inscrivait dans une tradition bien

française, dans la « convention » en quelque sorte. Ce qui est assez incroyable, c'est qu'à l'époque il n'y avait pas de classes d'orchestration, et de ce fait il y avait de grandes lacunes chez les compositeurs. Dans les classes où je suis allée, avec Rivier et Jolivet, il n'a jamais été question de s'essayer à l'orchestration. J'ai donc pensé que la meilleure manière d'apprendre était l'expérience : étudier par moi-même les partitions des grands compositeurs, et me lancer. Lorsque j'ai été reçue pour soutenir les épreuves définitives du prix de Rome (nous étions enfermés au château de Fontainebleau pendant cinq semaines), j'ai dû écrire une cantate pour chant et orchestre sans la moindre expérience de l'écriture d'orchestre. C'était une magnifique opportunité de tenter des alliages de timbres, et de tirer ses propres conclusions ; les partitions étaient jouées un mois plus tard. Je reconnais que j'ai beaucoup appris de cette manière. Mais avais-je vraiment envie qu'on me colle l'étiquette académique de « prix de Rome » ? Je suis dubitative.

### **Comment envisagez-vous l'écriture dans l'avenir ? Avez-vous des idées à ce sujet ?**

Si vous entendez par écriture la discipline telle qu'on la pratique aujourd'hui, voilà ce qui me semble important : travailler tout ce qui relève de la composition à travers l'écriture. L'unité de style, la structure, la manière de dérouler un discours sans longueurs... Il y a une branche particulièrement intéressante dans l'écriture, c'est la fugue. On part d'un petit élément caractéristique, et il faut, à partir de cela, donner naissance à une longue pièce, en soutenant constamment son intérêt, et faisant en sorte qu'il y ait toujours une tension sous-jacente. Il y a beaucoup à apprendre de cet exercice : on y acquiert des compétences qui sont parfaitement adaptables à une composition libre quel qu'en soit le style. Travailler la fugue est un excellent exercice.

Entretien réalisé par Bruno Rattini, le 10 janvier 2017

## **Entretien avec Stefano Gervasoni**

Stefano Gervasoni est né à Bergame en 1962. Il étudie la composition au conservatoire Giuseppe Verdi de Milan avec Luca Lombardi, Niccolò Castiglioni et Azio Corghi. Il étudiera plus tard ponctuellement avec György Kurtág en Hongrie en 1990, puis à l'Ircam en 1992. Ses rencontres avec Brian Ferneyhough, Peter Eötvös et Helmut Lachenmann – il travaillera avec ce dernier durant un mois à Vienne – ont été essentielles dans son parcours. Installé à Paris durant trois ans, de 1992 à 1995, Stefano Gervasoni reçoit plusieurs commandes et obtient la bourse de l'Académie de France à Rome, où il réside en 1995-1996. En 2006 il est nommé professeur de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Son catalogue comprend une soixantaine de pièces allant du solo à l'effectif orchestral, et de nombreuses œuvres vocales.

**Alors qu'auparavant les classes d'écriture constituaient une sorte de préparation à la classe de composition, aujourd'hui de nombreux compositeurs n'étudient ni l'harmonie ni le contrepoint. Qu'en pensez-vous ?**

Je pense que c'est dommage. J'ai été formé en Italie et j'ai étudié l'harmonie et le contrepoint. Je trouve que dans le travail d'élèves qui n'ont pas fait d'études harmoniques ou contrapuntiques ressortent souvent des lacunes. Ces lacunes sont ensuite camouflées par des choix stylistiques (la volonté de travailler uniquement sur le timbre, sur le mode de jeu, par exemple). Aussi, il faut faire attention à la facilité d'utilisation des outils informatiques car, si des bases solides manquent, il est facile de se perdre. Les logiciels induisent en effet des réponses préfabriquées, de mauvaises habitudes qui peuvent favoriser une certaine paresse. C'est très dur de tenir pendant des semaines et des semaines devant une partition qui avance bien plus lentement que le flux de musique qu'elle contient une fois qu'elle est jouée ! S'ils allègent les tâches basiques (matérielles) de l'écriture, les logiciels peuvent aussi comporter une inertie intellectuelle et je pense qu'il faut en être conscient.

Pour revenir à l'étude harmonique et contrapuntique, une bonne partie de ce qui relevait de l'écriture (le choral par exemple) a été progressivement supprimée dans le concours d'entrée en classe de composition au CNSMDP. Je pense qu'il faudrait remettre en place des épreuves permettant d'apprécier ces compétences chez les candidats.

**Je m'interroge sur cette cloison qui s'est creusée entre les classes d'écriture et celle de composition. Comment définiriez-vous les deux disciplines ? Y a-t-il une véritable cloison à votre avis ?**

C'est vrai qu'il y a beaucoup de préjugés des deux côtés. Pour moi la grande différence est que dans la classe de composition on vise la réalisation d'un objet d'art. Alors qu'en classe d'écriture, dans la

mesure où le style est celui d'un autre compositeur et n'est donc pas personnel, il s'agit d'études et non pas d'objets d'art. Je trouve qu'il faudrait rétablir une continuité entre ces deux mondes, car la connaissance des règles de la musique tonale et de la conduite des voix s'avère très utile quand il s'agit de composer dans son propre style. En plus, connaître nos prédécesseurs est fondamental et très enrichissant ! Très souvent, les compositeurs apportent des réponses personnelles à des problématiques communes. La musique est une matière à façonner en accord avec des règles naturelles, culturelles, sociales et avec le vécu personnel de l'artiste.

### **Quel est pour vous le rôle d'un professeur de composition ?**

Personnellement, j'essaie d'encourager chaque élève et de l'aider à trouver une cohérence dans sa manière de composer. Je n'aime pas le dogmatisme et je suis à l'écoute de l'élève ; je fais en sorte qu'il puisse lui-même trouver des solutions aux obstacles qu'il rencontre. Essentiel est le rôle de guide du professeur pour la découverte et la connaissance des œuvres marquantes du passé et de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle.

### **Peut-on enseigner la composition ?**

Dans les termes que j'ai essayé de décrire, oui, il est possible d'enseigner la composition. Développement la motivation, la prise de conscience de l'importance du travail artisanal et intellectuel des compositeurs du passé lointain et récent (ils sont tous nos contemporains !), la prise de conscience de ses propres limites et de ses propres « vertus » artistiques, la connaissance analytique des partitions et des techniques instrumentales individuelles et collectives, la découverte et la maîtrise d'une voix personnelle. Voici une partie des compétences que l'on peut développer en fréquentant une classe de composition !

Entretien réalisé par Bruno Rattini, le 12 février 2018