

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

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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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'approprier 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 « écrivuristes » 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 « écrivuristes » 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