

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

Entretien avec Edith Lejet

Entretien réalisé par Bruno Rattini, le 10 janvier 2017.

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 « *Ecriture : Musique du XXème siècle* », dont elle assurera la charge jusqu'en 2005. Depuis 2003, elle est professeure de composition à l'Ecole 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.

De quelle manière étaient conçues les classes d'écriture à l'époque où vous étiez étudiante ?

Elles constituaient une préparation à la classe de composition. C'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 directeur de conservatoire ou inspecteur du Ministère de la Culture, voire professeur 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 avions 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 !

Je sais, mais c'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 divers 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 plus avec des « sons » qu'avec des « notes », leurs oreilles sont sans doute conditionnées différemment.

Vous parlez de « pasticher » à propos du travail qu'on fait en classe d'écriture. C'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 de 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 ne se faisait pas dans tel ou tel style, mais malgré tout il y avait des styles, à nous de les détecter et de ne pas être à côté de ce que le texte demandait. Challan, très imprégné de musique française dans la lignée de Fauré, prenait par contre malgré lui des libertés quand il s'agissait par exemple de styles 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 » ? Vous soumettiez 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. Par rapport aux styles on 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 : en fait 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 fait la classe de contrepoint ?

Oui, mais je dois dire que Challan était tellement musicien, il était tellement attentif à tout, même à la qualité des contrepoints (nous faisions des basses fuguées), que les classes de contrepoint et de fugue je les ai faites avec une grande facilité. Je crois en effet que j'ai tout appris avec Challan. A l'époque nous faisions du 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 de 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 qu'on parle de la classe d'écriture XXème, puisque vous en êtes à l'origine. Qu'est-ce qui vous a poussée 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 XXème siècle j'ai fait savoir à Xavier Darasse que j'étais extrêmement intéressée par la chose. Depuis longtemps on pensait 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 en 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 qui serait de la première moitié du XXème 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 XXème siècle, dans la prolongation., Nous sommes partis de l'analyse d'un certain nombre d'œuvres typiques.

Vous pensez que cette classe a effectivement contribué à créer la connexion espérée ?

Quelque peu, oui. Le problème c'est que dans le cadre du cursus d'écriture on exige de faire d'abord la classe d'harmonie. Or il y a beaucoup de compositeurs qui ne seraient pas capables de réussir le concours d'entrée en classe d'harmonie. Ce sont quand même deux mondes bien différents... !

Quelle était la situation des classes de Composition à votre époque ?

Il y avait deux classes, il y avait 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 d'aller dans la classe de Jean Rivier où il y avait, me semblait-t-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, tant en ce qui concerne l'écoute intérieure 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 ? Etait-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. C'est vrai qu'il y avait une grande tradition du Prix de Rome, qui avait un prestige très spécial. Personnellement 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 représente 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 classe 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 soi-même les partitions des grands compositeurs, et se lancer. Lorsque j'ai été reçue pour faire les épreuves définitives du Concours 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 car 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 mette 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.