



MICHEL DEBOST

Les Etats-Unis sont un peu la "deuxième patrie" de Michel Debost. Né en 1934 d'une mère californienne, marié à une flûtiste américaine, et jouissant outre-Atlantique d'une grande popularité, il a choisi voilà maintenant 7 ans d'aller travailler et vivre dans l'Ohio, où il enseigne à l'Université d'Oberlin. On remarquera qu'il n'est pas le premier flûtiste français à avoir ainsi "émigré" aux Etats-Unis : Georges Laurent et Georges Barrère, au début du siècle, puis Marcel et Louis Moysé, en avaient fait autant.

Mais Michel Debost avait, lui, déjà accompli une longue et magnifique carrière en France. Après avoir remporté son Premier Prix au Conservatoire de Paris dans la classe de Gaston Crunelle en 1954, il part faire son service militaire mais la guerre d'Algérie le retiendra sous les drapeaux bien plus longtemps que prévu. Cette interruption ne lui fait rien perdre de son talent, et à partir de 1957, ses récompenses dans les grands concours internationaux ont de quoi laisser pantois : 1er Prix et Médaille à Moscou (1957), 1er Prix au Concours du "Printemps de Prague" (1959), 2ème Prix à Munich (1960) et enfin 1er Prix à l'unanimité au célèbre Concours de Genève (1961) - sans oublier le "Trofeo Primavera de la RAI" (1962)... Flûte solo de la Société des Concerts du Conservatoire, il conserve ce poste lors de la formation de l'Orchestre de Paris. De 1981 à 1990, il enseigne aux côtés d'Alain Marion au CNSM de Paris.

La musique de chambre est l'un des genres qu'affectionne le plus Michel Debost, qu'il s'agisse de duos pour deux flûtes avec son épouse Kathleen Chastain, ou du tandem qu'il forme depuis plus de 30 ans avec le pianiste Christian Ivaldi. Sa discographie montre une extraordinaire versatilité - on y trouve Couperin, Bach et Vivaldi, mais aussi Schönberg, Bério ou Boulez - et un enthousiasme jamais démenti. Enfin, la musique française est un domaine qui lui tient à cœur : les 4 disques "Flûte Panorama" produits par Salvatore Faulisi et qui sont aujourd'hui disponibles dans le commerce sous le label Skarbo constituent à cet égard un témoignage unique en son genre.

Traversières/Magazine : Il va sortir à l'occasion de la Convention Française de la Flûte un livre dont vous êtes l'auteur et qui s'intitule "Une simple flûte"¹. D'où vous est venue l'envie de réaliser ce livre ? Avez-vous repris dans cet ouvrage divers articles antérieurs ?

Michel DEBOST : Je crois qu'en fait, j'ai toujours eu dans l'idée de faire un livre. Les premiers éléments que j'ai retrouvés pour cela dans mes papiers remontent à des leçons prises avec Marcel Moysé dans les années 1963/64. J'avais pour Moysé beaucoup d'estime et d'admiration, mais je trouvais qu'en tant que professeur, il était comme beaucoup, c'est-à-dire qu'il demandait et même exigeait - "faites-moi cela PP, jouez ici mP..." - mais il ne disait jamais *comment* véritablement y parvenir. Et cela, personne ne l'expliquait. Alors je me suis mis à sérieusement y penser. Et vous savez comment vont les choses : c'est un cheminement lent, progressif, et qui dépend aussi de rencontres ou d'occasions diverses.

J'ai donc commencé à écrire, puis, au cours de master-classes, on me demandait parfois aussi des textes... et petit à petit, cela a pris tournure. Effectivement, comme vous le soulignez, tout ce que j'ai mis là noir sur blanc est repris d'articles que j'avais réalisés pour le mensuel américain "Flute Talk", avec lequel je collabore depuis maintenant 8 ans. Mais il y a aussi d'autres textes, mon expérience de musicien d'orchestre et de soliste, et puis enfin un certain goût d'écrire. Après tout pourquoi pas ? Il paraît que même en anglais, je ne me débrouille pas trop mal... Je suis à présent en année sabbatique, et ce livre était tout simplement mon projet pour cette période libre. Je voudrais ajouter que j'ai été aidé dans ce travail par ma fille, Jeanne Debost-Roth. Elle est - elle aussi ! - mariée avec un flûtiste, et a fait des dessins que je trouve très bien, beaucoup mieux que des photos, qui vieillissent toujours beaucoup.

Tr. : Est-ce un livre essentiellement pédagogique, ou se rapporte-t-il plus généralement à l'histoire, à votre expérience ?

M. D. : Je crois qu'il est quand même surtout pédagogique, dans la mesure où tout se rapporte à ce que l'on a envie de faire. Il n'y a pas de solution musicale sans un projet instrumental. On ne peut pas dire : "je vais travailler ma technique, sans m'occuper de musique", mais on ne peut pas dire l'inverse non plus... Pour un bon travail technique, il faut un

projet musical, et celui-ci n'est bien servi que si l'on a un bon jeu instrumental. En fait, c'est bien là l'essentiel, je ne parle pas de technique mais de *jeu instrumental*. Là aussi, on ne peut pas faire de séparation abusive : "aujourd'hui, je travaille ma sonorité, demain mon staccato, après-demain le vibrato..." Pour moi, tout cela doit se compléter. Ce livre est pédagogique en ce sens que j'essaie d'y montrer une globalité. Un art est quelque chose de total. Il implique des aspects physiques, sensoriels, esthétiques, mentaux, profondément artistiques...

Tr. : Ce livre s'adresse-t-il davantage aux pédagogues ou aux étudiants ?

M. D. : Je ne pense pas qu'il ira jusqu'à se vendre en kiosque, mais je pense que cela peut intéresser tous ceux que la flûte passionne, quel que soit leur âge ou leur niveau... Il y a peut-être des choses qui les surprendront ou qui choqueront, mais ce sont mes opinions. Après tout, j'ai 63 ans, et je me défends encore sur la flûte ! Et surtout, je crois que mon expérience peut servir car je n'ai jamais eu de courbature de lèvres, de tendinite ou de problèmes de ce genre, et ce n'est pas par hasard. Aujourd'hui, les gens sont raides à un point incroyable. Très souvent, ce n'est pas de l'enseignement qu'il faut faire, c'est de la thérapeutique !

C'est bien beau de dire aux gens "relaxez-vous, détendez-vous..." mais encore faut-il leur dire comment... Ca n'est pas évident. C'est cela qui m'intéresse. Pourquoi souffrir en jouant ? On peut très bien jouer sans souffrir, en étant parfaitement à l'aise... Si l'on résume - un peu abusivement, je l'avoue - il faut étudier pour ne pas avoir à étudier. Toute la réflexion que l'on peut mener sur son jeu est quelque chose qui sert énormément.

Tr. : Il s'agit donc du reflet de l'expérience d'un soliste et d'un pédagogue, à l'usage des gens qui aiment la flûte, qu'ils l'apprennent ou qu'ils l'enseignent.

M. D. : Tout à fait.

Tr. : Comment avez-vous structuré l'ouvrage ?

M. D. : J'ai choisi l'ordre alphabétique. J'ai regardé toute une série de bouquins très intéressants, qui sont faits d'une façon logique, comme un Traité. Mais la plupart des gens ne sont pas toujours guidés par une telle structure, aussi rationnelle, dans leurs objectifs d'amélioration ou dans leurs centres d'intérêt. Par conséquent, si l'on fait un chapitre sur la sonorité sans parler de la justesse, ou sur la justesse sans parler des attaques ou du vibrato, on va passer à côté de beaucoup de choses primordiales. Là, on trouvera, par ordre alphabétique, les accents, l'accord, l'acoustique... Un peu comme un dictionnaire. Une "encyclopédie". Mais sans prétention... Il y a aussi quelques exercices, mais, à part quelques-uns qui me sont propres, ils existent déjà - je pense par exemple à ceux de Reichert ou de Taffanel & Gaubert. Je ne les reprends pas, je me contente d'en donner les références.

J'en reviens toujours à ce point, mais cela me paraît le plus important : l'essentiel n'est pas ce que les flûtistes doivent travailler, mais comment ils doivent travailler. Ainsi, les sons filés et le phrasé, à mon sens, se travaillent aussi avec les mains, et pas seulement avec le soi-disant diaphragme. On parle beaucoup du diaphragme, mais on ne peut pas changer grand-chose à ce niveau-là. Quand on dit "vibrez avec le diaphragme", c'est un contre-sens rien qu'avec les termes utilisés : le diaphragme ne vibre pas. On peut appuyer sur les muscles abdominaux et développer un son plus riche, mais ça c'est autre chose.

"Mon idée pédagogique repose sur le fait de faire des choses simples et parfaites. Et le seul endroit où l'on n'a pas le droit de se tromper, cela n'est pas au Concours ou sur scène, mais chez soi."

Tr. : Ce livre contient-il aussi des exemples musicaux ?

M. D. : Il en contient sans cesse ! Il faut toujours associer pédagogie et musique. Il y a par exemple un chapitre sur le tempo, qui fait référence à l'interprétation. De même qu'un article sur l'interprétation, qui se réfère au phrasé avec les mains, au style, à la pulsation de l'accompagnement.

Tr. : Beaucoup travaillent aujourd'hui de manière très "dogmatique" suivant tels ou tels ouvrages - il y a les inconditionnels de Moÿse et des 480 exercices ou Gammes et arpèges - bien précis et des conceptions - embouchure relâchée ou pas... - parfois à la limite du sectarisme...

M. D. : Et c'est bien à mon sens ce qu'il faut éviter. Vous mentionniez par exemple les 480 exercices de Moÿse... J'ai connu Moÿse longtemps après qu'il ait quitté le Conservatoire. Il était déjà parti quand j'ai commencé la flûte. Aurèle Nicolet m'avait convaincu, dans les années 1961 ou 62, d'aller le voir. J'y suis allé, mais Moÿse ne disait pas du tout comment faire les choses. Il disait juste "je veux ci, je veux ça..." C'était un type formidable, mais il était aussi assez cynique. Il m'a dit que ce qu'il avait fait de mieux, c'était les "*24 Petites Etudes Mélodiques*" - et ce cahier date des

alentours de 1923, parmi ses tout premiers - et le début de "De la sonorité". Je lui ai dit que j'étais très heureux de travailler avec lui mais que je n'arrivais pas à étudier ses exercices techniques, que cela me stressait, me coinçait. Et il m'a répondu : "mais il ne faut jamais travailler ces trucs-là ! Vous savez pourquoi je les ai écrits ? Parce que je voulais m'acheter une Harley Davidson avec side-car et il me fallait 1200 Francs..."

Tr. : A partir d'un certain stade, on a l'impression que les divers volumes de Moïse sont un véritable travail d'ordinateur, proposant toutes les combinaisons de notes possibles et imaginables...

M. D. : Il y a un peu de cela. Alors que justement, ce qu'il a fait de plus simple, comme les 24 Petites Etudes Mélodiques, représente quelque chose de génial. Avec leur structure par 4, 8, 16 mesures, on peut construire une phrase. Il y a matière à passer une heure sur chaque. Et c'est passionnant pour travailler le vibrato, la justesse... bref tout ! A l'inverse, certains exercices de Moïse sont complètement déments et il ne me paraît pas indispensable de passer deux pages toutes noires à faire des mouvements de petit doigt...

Mon idée pédagogique repose au contraire sur le fait de faire des choses *simples*. Des choses simples et parfaites. Si l'on fait des choses très difficiles mal, on ne fait aucun progrès. On doit prendre des morceaux ou des passages où l'on peut travailler l'égalité des doigts, la justesse, le confort, le placement des épaules, etc.. C'est cela qui va donner une bonne technique. Et c'est pour cela que je dis qu'il faut travailler des gammes, car elles ne nécessitent pas une intense réflexion musicale, ne provoquent pas un stress nerveux. A la limite, on peut même lire un magazine pendant qu'on fait ses gammes !

Je ne parle que très peu de la musique contemporaine. D'autres que moi l'ont fait et le font très bien. Par contre, j'essaye de dire qu'il est toujours nécessaires de travailler des pièces tonales. Il faut travailler la gamme de la tonalité dans laquelle on se trouve, faire relation à ce qu'on entend du point de vue de la chaîne des harmoniques, etc... Mais encore une fois, faites des choses simples et parfaites. Le seul endroit où l'on n'a pas le droit de se tromper, cela n'est pas au Concours ou sur scène, mais *chez soi*. Car si on se trompe à ce moment-là, on se trompera deux fois plus ensuite. Et la perception que l'on a de ses fautes durant une exécution est considérablement augmentée. Elle nous stresse terriblement... A la maison, il faut travailler de manière confortable et au meilleur état de sa concentration.

Gaston Crunelle nous disait à la classe : "Pour jouer le Chant de Linos, il faut des heures et des heures. Pour jouer Bach ou Mozart, il faut des années et des années"

Tr. : Il y a pourtant des choses difficiles à travailler ?

M. D. : Oui, mais si l'on veut pouvoir les faire, il faut consolider sa technique et tous ses moyens avec des choses simples, chez soi. Je demande aux gens de faire des intervalles qui sont tous à l'intérieur de l'octave. Beaucoup exigent de réaliser des sauts de puce un peu partout, de passer à toute vitesse du do grave au contre-ut... Mais jamais on ne se sert de cela dans la musique ! Prenez des morceaux parmi les plus difficiles, comme le Concerto de Jacques Ibert, qui est un peu l'"étalon de mesure" du flûtiste moderne. Dans le premier mouvement, on trouve deux intervalles qui vont au-delà de l'octave. Dans le Finale, il y en a 14, dont 12 liés, je crois. Alors que l'on fasse une petite gymnastique en particulier pour acquérir cette souplesse, très bien. Mais je ne pense pas que ce soit nécessaire pour autant de s'épuiser et de se ruiner les lèvres et l'esprit à travailler cela constamment. Pas la peine d'utiliser 99% de son temps pour travailler ce dont l'on se servira que dans peut-être 1% des cas...

Tr. : Pensez-vous que l'accent est trop mis aujourd'hui sur le fait d'acquérir une grande virtuosité - elle est nécessaire, notamment en musique contemporaine - au détriment du véritable lien qui doit exister entre la musique et les moyens techniques de l'exécutant ?

M. D. : Je ne pense pas, non. Les attitudes évoluent quelque peu au cours du temps, mais il y a toujours eu, à chaque époque, une certaine proportion de gens très forts techniquement et d'autres qui avaient moins de choses à dire musicalement. Je ne pense pas que le problème se situe vraiment là. D'autre part, même si l'on compte aujourd'hui davantage de grands virtuoses et de jeunes flûtistes qui ont des moyens illimités, je ne crois pas que l'on puisse dire que le niveau général ait monté...

A mon sens, il faut analyser les choses différemment. Définissons ce qui est difficile. Est-ce dur de jouer beaucoup de notes ? non... Ce qui est dur, c'est le souffle et d'arriver à mettre quelque chose dans la musique. Je trouve qu'il y a des jeunes qui ont beaucoup de qualités musicales, qu'un grand nombre de flûtistes savent remuer les doigts très vite, mais que peu ont vraiment pensé à l'ensemble de leur jeu instrumental.

Pour répondre à votre question sur la musique contemporaine, je me souviens que Gaston Crunelle disait des choses très intéressantes. Il disait : Pour moi, Bach et Mozart sont très difficiles. On n'a pas le temps d'entrer dans le vif du sujet. A l'époque, le "*Chant de Linos*" de Jolivet était considéré comme le summum de la difficulté. Et il nous répétait : "Pour jouer le Chant de Linos, il faut des heures et des heures. Pour jouer Bach ou Mozart, il faut des années et des années". Et c'est vrai. Un type qui joue "à peu près", arrivera quand même à bien jouer tel ou tel morceau difficile. Pour

cela, Crunelle était fantastique, et au Concours, les gars arrivaient à leur maximum. D'autre part, si on place les choses aujourd'hui, un morceau contemporain montre vos qualités. Bach, Mozart ou Schubert dévoilent vos défauts.

Tr. : Quel parallèle feriez-vous entre l'enseignement que vous dispensiez autrefois chez vous, puis dans votre classe au CNSM de Paris et enfin aujourd'hui à Oberlin ?

M. D. : Pour moi, l'étalon de mesure, c'est le Conservatoire de Paris. Il y a toujours des gens qui disent "de mon temps..." et qui prétendent qu'aujourd'hui plus personne ne sait jouer, plus rien n'est musical... Mais ce n'est pas vrai. Au Conservatoire, les gens sont quand même très forts. Ils ont une grande technique, et personnellement je ne suis pas contre d'être fort au point de vue technique. La technique, c'est comme l'argent : cela ne fait problème que si l'on n'en a pas. Ce n'est pas le fait d'avoir une immense virtuosité qui va vous donner l'évangile de l'interprétation, mais quand on n'a pas de technique, on est vraiment mal... A Paris, j'essayais d'enseigner un ensemble de notions techniques puis d'appliquer cela dans le répertoire, mais en insistant plus sur le répertoire que sur le jeu instrumental. Avant le Conservatoire, je faisais un énorme effort sur le plan instrumental car c'était là que les gens avaient le plus de progrès à faire. Aux Etats-Unis, le problème est complètement différent car il n'y a pas de niveau. J'ai instauré un genre de recrutement d'après un niveau comme nous en avons ici. Pour les gens qui sont "majors", c'est-à-dire qui se consacrent à la carrière de flûtiste, j'exige d'eux un niveau. Ceux qui ont la musique comme seconde matière vont dans un autre niveau. Mais s'ils viennent travailler dans ma classe, ils doivent s'efforcer de faire ce que font les autres. Et ils le font. Au début, donc, je formais les élèves au niveau technique. Au CNSM, j'essayais de les intéresser et au jeu instrumental et au répertoire. En Amérique, il faut tout leur apprendre ! Ils ne savent pas ce que c'est que jouer de la flûte, à quelques exceptions près. Mais le niveau est d'une grande faiblesse. Ils se prennent un peu pour le nombril du monde, mais ils ne savent pas grand-chose. Dans les anciens, il y en avait un qui était très fort, c'était Julius Baker. Mais l'enseignement n'était pas franchement son domaine.

Tr. : Ils n'ont donc pas vraiment de niveau dans leur cursus ?

M. D. : En fait, aux Etats-Unis, il y a quelques écoles "super-spécialisées" comme le sont les conservatoires en France. Les plus connues sont le Curtis Institute et la Julliard School of Music. Evidemment, il y a quelques flûtistes qui jouent convenablement. Mais si on compare avec la pléiade de jeunes solistes que nous avons, ne serait-ce qu'en France, on est loin du compte !! Le drame, en France, c'est qu'il n'y a pas d'orchestres. A l'inverse, les orchestres américains - avec qui les chefs avouent volontiers que c'est là qu'ils peuvent le mieux travailler - ne sont pas toujours composés de musiciens exceptionnels, mais qui ont une certaine façon de sentir la musique. Ils ont parfois plus d'enthousiasme, mais surtout toujours un professionnalisme à toute épreuve. L'ensemble, la justesse, etc. sont toujours parfaits.

Tr. : Chez les jeunes flûtistes, vous êtes très connu comme pédagogue, comme soliste et comme soliste d'orchestre, mais on ne connaît pas trop votre parcours...

M. D. : Je suis d'un milieu plutôt bourgeois. Je n'y peux rien et je l'assume. J'ai fait du piano et ma mère, qui était américaine, chantait. C'est elle qui m'a amené à la musique. Mon père aimait bien écouter, mais n'en faisait pas du tout. Il avait un ami, très sympathique et qui venait chez nous de temps en temps en Bourgogne pendant la guerre. C'était Jan Merry (Merry Cohu de son vrai nom). Il était ingénieur, professeur à l'Ecole Supérieure d'électricité, et passionné de flûte. Il avait fait une petite carrière de flûtiste, avant et pendant la guerre, en découvrant notamment des gens assez importants, comme André Jolivet ou Charles Koechlin. Ce dernier avait par exemple écrit les "*Chants de Nectaire*", 96 pièces pour flûte seule. C'était sa toute dernière œuvre, et je me souviens avoir vu le recueil copié de la main de Jan Merry².

Il m'a donc appris la flûte, puis un autre ami de mes parents, le célèbre violoncelliste Maurice Maréchal, m'a entendu jouer et m'a incité à aller à Paris. Il m'a présenté à Gaston Crunelle, qui m'a fait travailler pendant 3 ou 4 ans. Je me suis ensuite présenté au Conservatoire de Paris mais j'ai échoué, de même qu'au baccalauréat - la même année. L'année d'après, en 1952, j'ai réussi les deux.

Tr. : En quelle année avez-vous eu votre Prix ?

M. D. : J'ai eu mon Premier Prix en 1954, et je suis parti pour le service militaire le 1^{er} Novembre de cette année-là. Pas de chance, c'est aussi ce jour-là qu'a débuté la guerre d'Algérie. J'étais parti pour faire 15 mois, j'en ai fait 31... Au début, j'avais quand même ma flûte, puisque j'étais dans la musique du "Train des équipages". Mais un beau jour de juillet, on nous a rassemblés dans la cour, et alors que nous pensions partir en permission, on nous envoyait tout droit en Afrique du Nord avec les chasseurs alpins. Là c'était une autre histoire.

Tr. : Vous avez donc commencé votre carrière immédiatement après la guerre d'Algérie ?

M. D. : Oui, mais il s'en est fallu de peu pour que le destin en décide autrement... En effet, en 1955 ou 56, j'étais radio à la compagnie - on m'avait dit : "vous êtes musicien ? Bon, alors vous vous occuperez de la radio"... - et un jour je reçois

un message comme quoi on recherchait des volontaires pour passer un brevet de traducteur/interprète. Parlant à peu près anglais, j'ai pu y aller. J'étais le seul homme de troupe à le passer et j'ai réussi le brevet en question. Deux semaines après, j'ai été acheminé sur Sétif, sur le plateau de Grande Kabylie, affecté comme traducteur (pour des civils anglais et américains) à un groupe d'hélicoptères. Quand j'ai été libéré, le représentant de la compagnie Boeing, qui s'occupait de ces engins, m'a demandé de diriger le bureau qu'il voulait monter à Paris. De mon côté, je n'étais pas sûr de continuer dans la musique, mais je voulais quand même essayer. Les américains ont été compréhensifs et m'ont laissé six mois de délai avant de prendre ma décision.

"un professeur est bon si les moins bons de ses élèves sont bons..."

Tr. : Comment se sont passés vos débuts ?

M. D. : En 1957, donc, j'ai commencé à travailler, en faisant des remplacements ici et là, la saison au Casino d'Enghien, des cachets au TNP, des tournées JMF... Et puis tout de suite, j'ai fait quelques concours. Le premier a été celui de Moscou, toujours en 1957, et j'ai eu la Médaille d'or. Je me souviens que Roger Bourdin était au jury. On avait fait la fête ensemble, c'était quelqu'un que j'aimais beaucoup. Il y a même un disque avec nous deux qui était sorti à la suite d'une émission pour la Radio de Moscou. Nous l'avions fait en quatuor de flûtes, avec Bourdin, Bourillon, Le Trocquer et moi-même. Par la suite, j'ai pu retourner en Russie et faire quelques concerts.

Tr. : Vous avez en effet beaucoup travaillé par la suite avec Rudolf Barshai et son Orchestre de chambre de Moscou...

M. D. : Oui, mais nous nous sommes rencontrés un peu plus tard. En fait, les choses se sont enchaînées. C'est pour cela que j'encourage beaucoup les jeunes à faire tous les concours. Même s'ils ne les gagnent pas, cela ouvre des portes et procure des contacts, etc. Et le fruit de tout cela peut venir parfois très longtemps après. Ensuite, en 1958, j'étais à Vichy, puis à Cannes. Là-bas, à l'orchestre du Casino, j'étais très ami avec mon frère d'armes Michel Plasson, qui était alors percussionniste. En 1959, je suis allé à Prague.

Tr. : Vous y avez également remporté le 1er Prix ?

M. D. : J'ai eu en effet un 1^{er} Prix, mais c'est un Tchèque, Zdenek Bruderhans, qui a remporté le 1^{er} Prix "Supérieur". Cette même année 1959, je suis rentré à la Société des Concerts. La première flûte était alors Lebon, un excellent flûtiste, issu de l'école de Philippe Gaubert. Mais quelque temps après mon arrivée, il a démissionné (il est mort peu après) et je me suis donc retrouvé 1^{ère} flûte. Le chef de l'époque était André Cluytens. Et les tournées et concerts ont commencé à se succéder. En 1960 et en 1964, je me suis présenté au Concours de Munich, et les deux fois, j'ai eu un 2ème Prix. La première fois, en 1960, c'est Paul Meisen qui a eu le 1^{er} Prix, la seconde fois, j'ai été 2^{ème} Prix ex-aequo avec Paula Robison. En 1961, j'ai eu le Grand Prix de Genève à l'unanimité. En 1967, j'étais donc à la Société des Concerts, et l'Orchestre de Paris a été créé. Quand je suis parti, le titre de l'orchestre était encore "Société des Concerts du Conservatoire - Orchestre de Paris".

Tr. : Regrettez-vous d'avoir quitté Paris ?

M. D. : Non, je suis très content. Evidemment, dans un sens, je regrette un peu l'orchestre, car la musique que l'on y fait me manque. Jouer les symphonies de Bruckner, les grands Stravinsky, Beethoven, par exemple, c'est une merveille ! Mais l'atmosphère de l'orchestre, par contre, ne me manque pas du tout ! Oberlin est une ville très centrale. En deux heures, on est à Chicago, Washington ou New-York... C'est très commode.

"Dans le style et dans le phrasé, il y a une syntaxe musicale à laquelle on ne peut échapper. Il faut la saisir pour que puisse s'exprimer l'intuition artistique."

Tr. : Quand avez-vous été nommé au Conservatoire de Paris ?

M. D. : En 1981, quand Rampal a démissionné. Et puis, arrivé à 55 ans, en 1989, j'ai eu un pépin de santé. J'en faisais trop et le stress commençait à s'accumuler. J'ai demandé une année de congé pour convenance personnelle en 1989 et ai démissionné pour de bon en 1990.

Tr. : Vous aviez la réputation d'être très précis et très exigeant...

M. D. : Je crois qu'il faut savoir enseigner à tous. Mon opinion est qu'un professeur est bon si les moins bons de ses élèves sont bons... Dans une classe, si quelqu'un qui n'est pas trop doué arrive quand même à un résultat et joue bien, alors c'est que le professeur est bon.

Je sais que beaucoup ne s'en soucient pas et préfèrent s'attacher seulement aux meilleurs, mais je ne pense pas du tout comme ça. Et, encore une fois, c'était l'une des grandes qualités de Gaston Crunelle que d'arriver à tirer le meilleur de chacun, et de parvenir à les faire *tous* bien jouer. Tous arrivaient au Concours de fin d'année à leur maximum, gonflés à bloc. Je trouve cela remarquable de sa part, et il me paraît important d'essayer de suivre cette voie et de ne pas uniquement favoriser les éléments brillants.

J'estime - et cela rejoint mon bouquin - que l'on ne peut pas faire un grand artiste à partir de n'importe quelle souche, mais par contre, on peut apprendre les bases - et à un haut niveau - à n'importe qui. Ça n'est pas si difficile. L'essentiel vient après, pour l'interprétation, l'expression. Mais je trouve que notre devoir, en tant qu'enseignants, c'est d'apprendre à bien jouer et à bien comprendre la musique. Il y a un certain nombre de gens qui ne sont peut-être pas très forts, mais qui sont prêts pour ça. Et il y en a d'autres qui, eux, sont exceptionnellement forts, mais qui n'y sont pas prêts du tout.

Tr. : Dans cette optique complète d'un "jeu instrumental", comment apprenez-vous aux élèves les notions de style, de musique, de phrasé ?

M. D. : Dans le style et dans le phrasé, il y a plusieurs notions. On trouve déjà, en quelque sorte une approche "grammaticale". Par exemple, un accent ou une désinence se font comme ceci ou comme cela, quelle que soit la musique, qu'il s'agisse de Brahms, Bach ou Debussy. On pourrait presque dire que ce sont des notions de syntaxe, comme celles que l'on rencontre lorsqu'on apprend à parler une langue. Après cela, on apprend à phraser convenablement instrumentalement parlant, et ensuite, c'est votre intuition qui joue. Et là bien sûr, il y a tout un tas de choses - c'est l'aspect le plus passionnant - qui rentrent en ligne de compte pour savoir ce qui vous motive vraiment dans telle ou telle musique : le caractère, les couleurs, l'époque, la poésie, les saisons, que sais-je ? Mais cette intuition ne peut s'exprimer qu'à partir de la grammaire musicale et de ces données objectives, auxquelles on ne peut échapper. On peut toujours les enfreindre, mais il faut d'abord les saisir, sinon, de but en blanc, on risque de faire le contraire...

En Amérique, je rencontre quantité de gens qui, par exemple, jouent les levées plus fort que le temps fort suivant. C'est un non-sens ! Quand une telle faute revient de manière systématique, cela prouve bien une ignorance des principes qui régissent la musique. Quand elle est faite de façon unique, pour insister sur tel ou tel point, c'est différent. On peut avoir connaissance des règles et les enfreindre sciemment, c'est autre chose. De même, très souvent, les gens n'ont aucune idée de la façon dont ils doivent utiliser leur vibrato. Voilà encore quelque chose qui commence par s'apprendre, qui s'explique. Le vibrato se situe au point culminant d'une phrase et à sa désinence, pas avant. Pas avant un accent, par exemple. Pas sur accord de septième de dominante, sinon il perd de son intensité.

Pour reprendre un autre cas significatif, je parlais à l'instant des couleurs. Celles-ci dépendent souvent de la tonalité, et on ne les trouvera que si l'on sait travailler les diverses tonalités et les explorer convenablement dans son jeu. Ce sont des bases et des conditions indispensables. De la même manière que l'on dit, "la culture, c'est ce qui reste quand on a tout oublié", on peut adapter cette phrase à la musique en disant : "l'interprétation, c'est ce qui reste quand on a tout oublié". Mais il faut d'abord avoir tout appris pour tout oublier... •

Propos recueillis par Denis Verroust et Gérard Bourgogne.
Paris, mai 1996.

NOTES ET RENVOIS

1. Michel Debost / "Une simple Flûte...", Editions Van de Velde, coll. "Les Maîtres de Musique". 2 volumes : Livre et Cahier de Travail.

2. Pour ce qui concerne Jan Merry et l'œuvre d'André Jolivet, cf Traversières/Magazine n° 16/50.

Stabilité et souplesse

A l'écoute de beaucoup de jeunes flûtistes, je m'aperçois que les questions de la technique de base du jeu de la flûte les préoccupent beaucoup plus que nous jadis, et je m'en réjouis, car la réflexion n'est jamais inutile, et ce n'est pas en cherchant à se connaître que l'on risque de perdre sa spontanéité.

J'entends déjà les réactions: "Ça ne sert à rien d'essayer d'analyser des phénomènes naturels", "Il ne faut pas trop se poser de questions, on aboutit à la névrose" et "Ça marchait très bien l'autre jour chez moi, dans mes pantoufles, alors... pourquoi changer?".

Mais pour un "qui joue comme il respire", que de travail et de réflexion pour aboutir à l'aisance, au bonheur de jouer, à la souplesse.

Le voilà, ce mot que l'on entend si souvent: la souplesse. "Jouez souple"... entend-on par ici. "Il faut avoir les lèvres souples", professe-t-on par là.

Tout cela est bel et bon, mais comment? Facile à dire et difficile à faire.

Pour moi, le problème se résume à ceci:

Il n'y a pas de souplesse viable sans stabilité.

Imagine-t-on un pianiste jouant en souplesse, mais sur un piano bancal ou flottant?

Il faut pour nous une flûte stable, c'est-à-dire une embouchure qui ne tremble pas au moindre mouvement de doigts ou de langue.

Regardez-vous jouer dans la glace: si votre embouchure se déplace sous l'effet du mouvement de vos doigts, il vous est difficile de lier, d'articuler, de timbrer le son, de contrôler l'intonation, de maîtriser l'aigu *piano* et le grave *forte*. Quant aux nuances et à la justesse, quelle angoisse! Et je te découvre, et je te couvre, et je te pousse le menton, et je te tords le col, tout une gymnastique harassante, tout ça au nom de la souplesse.

Mais cette stabilité, condition de la souplesse, comment l'obtenir?

La plaque d'embouchure doit être quasi-solidaire du menton: c'est donc la première phalange de l'index gauche qui sert de point d'appui. Comme par hasard, c'est le centre de gravité de la flûte, même pour les traversières d'autrefois!

Faisant contre-poids, si j'ose dire, à cet ancrage du bras gauche: le pouce droit et la plaque d'embouchure. Ce sont les trois points qui ne bougent jamais. Même le petit doigt, s'il sert d'appoint, ne devrait pas être un point d'appui, car il doit se lever, si difficilement parfois...

A partir de cette stabilité, quelques conseils:

- Liez et phrasez avec les doigts, ne les claquez pas.
- Fixez la flûte avec les points qui ne bougent pas; ne la tenez pas avec les doigts qui font les notes.
- Pas trop de gymnastique de lèvres; jouez "en face".
- La position d'embouchure que vous avez pour un beau ré médium, c'est, à peu de choses près, celle qui vous convient dans tous les registres, si vous avez la stabilité.
- C'est la gorge qui doit être ouverte, pas l'embouchure.
- Jouez *piano* concentré ; et *forte* détendu.
- Fournissez l'énergie du jeu surtout avec les muscles forts: abdominaux et bras, moins avec les muscles faibles: lèvres et doigts.

La stabilité de la flûte, condition nécessaire de la souplesse, procède aussi d'un équilibre corporel et mental, mais, comme on dit, ceci est une autre histoire.

® Copyright Michel Debost