

Entretien avec Xavier Gagnepain

Xavier Gagnepain, vous avez publié récemment un livre dont la quatrième de couverture indique que l'objectif fondamental est de fournir des pistes et des méthodes de travail pour permettre au musicien de mieux évaluer ses qualités et ses faiblesses et d'élaborer une véritable stratégie de progrès afin d'exprimer son potentiel artistique. Votre livre se décompose en huit chapitres consacrés respectivement au chant intérieur, au sens rythmique, au son, à l'intonation, au fonctionnement corporel, à l'expression, au style et au goût, à l'oreille du chambriste. Comment vous est venue l'idée de cette publication ?

En fait ce projet ne vient pas de moi. Tout est venu d'un concert-conférence consacré à la Sonate arpeggione, où je devais présenter la démarche d'un musicien qui va du manuscrit à l'interprétation. Il s'agissait de réfléchir sur la notion de fidélité aux sources et sa relativité. C'est à l'issue de cette séance, que Caroline Rosor m'a proposé de faire un livre sur l'enseignement du violoncelle dans la collection qu'elle dirigeait à la Cité de la musique. Après moult hésitations, j'ai accepté, à condition de pouvoir élargir le propos au fonctionnement des musiciens en général. Vous avez d'ailleurs sans doute remarqué que le dessin de couverture de ce livre -réalisé par Vincent Courtois, admirable violoncelliste de jazz, dont j'ai la fierté d'avoir été, un temps, le professeur -représente un pupitre et non un violoncelle.



Vous avez intitulé votre livre " Du musicien en général... au violoncelliste en particulier ", et non pas " de la musique en général... au violoncelle en particulier ". S'agit il dans votre esprit d'un ouvrage pédagogique, ou du témoignage d'un pédagogue ?

Tout d'abord, il y a, dans le titre, une référence implicite à ces titres archaïques que j'ai toujours aimés, commençant par " du " ou " de ". Je pense notamment au merveilleux traité du Jean-Louis Duport s'intitulant : " Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet " dont les têtes de chapitres commencent toutes ainsi (" De l'accord du violoncelle ", " De la manière de tenir l'archet " ou encore " Des vibrations et de la coalition des vibrations "). C'est au demeurant un document remarquable

qui mériterait de faire l'objet d'un article approfondi dans votre journal. Mais pour en revenir au fond de votre question, dans mon livre, je m'adresse plus prioritairement à deux catégories de personnes: le jeune professeur encore inexpérimenté, et le jeune musicien frustré de ne pas trouver la solution à tel ou tel de ses problèmes ; mon espoir est de leur faire gagner du temps, et d'aider l'un et l'autre à régler en quelques mois des questions qu'il m'a fallu dix ans à résoudre. Cela dit je compte bien être utile à tous ceux désireux de progresser, de l'amateur passionné aux professionnels que je côtoie quotidiennement . Il y a tellement de circonstances, dans la musique de chambre, où l'on aimerait pouvoir dire des choses à ses partenaires, et mettre en lumière certains problèmes de fond. Le plus souvent on doit se contenter de discuter en surface des questions de tempo, de couleurs sonores, d'équilibre. Comme si toutes ces questions ne reposaient que sur la subjectivité de chacun!

Vous mentionnez quelques uns de vos propres maîtres : Gendron, Sebok, Jean Brizard, Jean Hubeau... Souhaitez-vous dire quelques mots à propos de certains d'entre eux ?

Gendron était un professeur intuitif, et non pas quelqu'un qui se livre à des analyses. Plutôt qu'un pédagogue, c'était un maître, un artiste exigeant. Quand on lui posait une question d'ordre technique, il esquivait la réponse. Avec son humour dévastateur, si on loupait un trait, il nous disait d'un ton narquois : « ce n'est qu'une gamme en ré majeur ! ». Par ailleurs, il avait une curieuse méthode pédagogique : il avait l'habitude de nous couper la parole en jouant lui-même. Nous ne savions alors pas s'il proposait, de la sorte, une manière de faire, ou s'il nous imitait. Ainsi lui arrivait-il de faire une glissade sans commentaire ; ses élèves prenaient ça comme argent comptant et s'évertuaient à l'imiter avant de comprendre qu'il s'était livré à une caricature. Cela nous obligeait à décrypter ce qu'il voulait nous dire ; quelle meilleure façon d'éveiller notre sens critique ! Derrière une ironie un peu dure, Gendron était malgré tout finalement un guide extraordinaire.

Et Sebok ?

Je l'ai connu beaucoup plus tard, au Canada, où j'ai notamment travaillé avec lui pendant quinze jours. Il a été pour moi l'image exacte de ce que représente un professeur. Il ne cherchait pas à montrer qu'il savait. Il s'intéressait véritablement à chaque individu et son discours changeait du tout au tout selon la personne qu'il avait en face de lui. A la différence d'un Starker dont la brillance et la lucidité peuvent, par ricochet, faire progresser, Sebok faisait toujours preuve d'un incroyable respect pour ses élèves. Pour lui, progresser était à la portée de tous. J'adore sa formule – pleine de philosophie, derrière son apparente absurdité – selon laquelle « progresser c'est devenir plus doué ».

Autrement dit, en musique, l'acquis peut produire, (ou développer) de l'inné.

On peut dire ça. Sebok, en tous cas, refusait de dire de quiconque « Il n'est pas doué » ; selon lui, rien n'est inéluctable, on peut devenir doué. Et je suis en parfait accord avec cette conception. Le désir de progresser fait souvent des miracles. Pour un pédagogue confronté à des gens qui rêvent de faire de la musique, le vrai bonheur c'est de les aider à réaliser leur rêve.

Donc l'enseignement est une passion pour vous. Mais alors comment se croisent une carrière d'interprète et une carrière de professeur ?

Pour moi, l'enseignement est une passion absolue, sans doute héritée de Jean Brizard, mon premier véritable maître. Pendant des années, j'ai dit que, si je me trouvais acculé à choisir entre concerts et enseignement, je n'abandonnerais jamais l'enseignement. Longtemps, j'ai vécu comme une frustration le caractère éphémère du concert ; quant au disque, il m'apparaît souvent comme une mise en boîte de conserve.

Dans l'enseignement, on n'est pas figé dans le temps : on a la faculté de retour en arrière. On peut transmettre l'amour d'un texte tout en pouvant vérifier si la chose est bien transmise. Cela se double du défi de donner à son interlocuteur les moyens de l'exprimer lui-même. Pour moi, jouer le concerto de Schumann, cela veut dire partager tout ce que je suis capable d'aimer et de comprendre dans ce concerto. Mais, lors d'une exécution publique, rien ne me dit que j'ai réussi à le faire. Dans l'enseignement, il y a une interaction ; on peut même jouer une seconde fois un passage mal réalisé. Au concert, on n'a pas cette seconde chance. En fait, toutes ces pensées cachaient certainement une certaine angoisse et révélaient un manque d'humilité. Depuis six ou sept ans, j'ai passé un cap et j'ai retrouvé ce plaisir de jouer en public qui était le mien quand j'avais 18 ans. Alors aujourd'hui, je ne pourrais plus envisager d'abandonner les concerts.

Je sais, au demeurant, à quel point mes élèves bénéficient de mon expérience quotidienne de concertiste. Et je sais aussi les progrès instrumentaux que je dois à l'enseignement.

Pour en revenir à votre livre, vous consacrez votre premier chapitre au chant intérieur, qui constitue ensuite l'un de vos leitmotivs.

Pour moi, c'est la clef de voûte. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi d'en faire le point de départ de mon livre. Il s'agit en fait de savoir qui décide : les doigts ou l'oreille. Et de savoir si c'est l'oreille qui sert de modèle aux doigts ou l'inverse. Le résultat n'est pas du tout le même.

Dans mon livre, j'ai voulu épargner au lecteur les sempiternelles anecdotes, lui laissant à penser qu'on est un docteur-miracle. J'ai néanmoins vu des transformations spectaculaires s'opérer en intervenant exclusivement sur cette question.

Mais on pourrait en citer ici...

Des anecdotes ? Pourquoi pas ? En voici une qui est, à mon sens, très instructive : une de mes élèves, en stage d'été, avait un son particulièrement laid. Au bout d'un moment, j'ai suspecté chez elle une déficience, voire une absence, de chant intérieur. Afin de confirmer le diagnostic et de lui faire découvrir le problème, j'ai eu recours à mon exercice favori : je lui ai demandé de rejouer une phrase de mémoire, de l'interrompre, tout en la poursuivant mentalement, puis de la reprendre au vol. D'abord paniquée pendant les moments de silence elle est progressivement parvenue à mettre en place ce chant intérieur. Lorsqu'enfin elle a rejoué toute la phrase, il y avait une véritable amélioration. Je l'ai félicitée tout en lui signalant qu'à partir d'un certain ré b son chant intérieur s'était arrêté. Sa réaction fut un « comment vous savez ? » plein de stupéfaction. Elle venait de découvrir à quel point la façon de procéder se reflète dans le jeu, et qu'on ne peut rien cacher.

Autre anecdote qui m'a servi de révélateur, alors que j'étais un tout jeune professeur : un de mes jeunes élèves jouait très faux. Je lui ai demandé de chanter « Au clair de la lune ». Au lieu de chanter les intervalles de secondes ou de tierces, il m'a psalmodié les paroles de manière atone et monocorde. Ma première réaction fut celle de tout un chacun : que faire ? Lui conseiller de se mettre à la percussion ? Cependant, par intuition, me rappelant que nul ne reconnaît sa propre voix enregistrée, j'ai eu le réflexe de lui reproduire sur mon violoncelle ce qu'il m'avait chanté. Il m'a alors fait corriger chaque note. Ce jour là, j'ai compris la source du problème. Cet enfant est d'ailleurs devenu un excellent adulte amateur, à qui la pratique du violoncelle fournit beaucoup de bonheur.

Ceci pour dire qu'il ne faut jamais se laisser aller à penser, comme certains le disent parfois, qu'on a « une classe de bras cassés ». C'est aussi lamentable que si un médecin considérait qu'il n'a que des cas désespérés.

Comment concilier le chant intérieur, l'intuition, avec l'analyse de la technique, du geste, du fonctionnement du corps ?

Le chant intérieur ne consiste pas seulement à entendre des sons et des rythmes pour les jouer. Ces sons et ces rythmes ne sauraient être dénués de contenu. C'est là qu'interviennent l'intuition et la culture. Le chant intérieur est, d'autre part, susceptible de s'enrichir ; par exemple par la perception de l'harmonie et par la faculté d'entendre les différentes voix d'une partition et non sa seule mélodie propre.

Quant aux gestes et à la technique, ils ont vocation à être au service de la musique. C'est en cela qu'ils doivent être peaufinés et analysés pour ne pas interférer avec l'intention première. La conscience corporelle est nécessaire à qui veut améliorer sa technique. Mais, in fine, la vraie technique se fait oublier. C'est ce qu'on appelle la deuxième spontanéité. Le rôle du professeur, en la matière, est d'orienter la recherche de son élève précisément, vers les domaines où il n'irait pas spontanément, faute de conscience de ses insuffisances.

Et le sens du rythme, dont vous dites que c'est la sociabilité du musicien ? Cela veut-il dire qu'en musique de chambre, on ne s'accorde que si on se conforme à un rythme fixé a priori ?

Au contraire, si la seule exigence rythmique est l'exactitude ou le souci d'être ensemble, on ne prend plus de risque et on fait de la plomberie. Le rythme est une partie intrinsèque du discours et doit, sans cesse, faire l'objet de choix. Plus on comprend la subtilité du rythme, plus chaque figure rythmique se charge de sens. Quand au synchronisme, il ne doit être que le produit de l'interaction entre les rythmes des uns et des autres.

Loin de moi l'idée qu'il n'y aurait qu'une seule façon de dire les choses ou qu'un tempo juste. Quoi de plus merveilleux que d'entendre un pianiste amener de six façons différentes le deuxième thème du quintette de Schumann (qui revient six fois entre exposition, reprise et réexposition). La pensée musicale peut demeurer la même et s'exprimer chaque fois différemment.

Peut-on parler d'un sens du son ? Peut-on parler d'un son personnel ?

Une des tristesses de notre époque, c'est la perte de la diversité des sons. Autrefois, dès les premières notes d'un enregistrement, on reconnaissait Fournier, Tortelier, Lodéon, Gendron, Piatigorski, etc. Alors qu'aujourd'hui, les sons se ressemblent de plus en plus, peut-être est-ce tout simplement parce qu'ils sont de plus en plus irréprochables. Malheureusement cette recherche de la beauté entraîne paradoxalement une sorte de pasteurisation des sonorités. Mais ne rentrons-nous pas là dans un débat sur la mondialisation et l'internationalisation de la pensée...

Vous consacrez un important chapitre au corps, à l'ergonomie. Est-ce que la kinésiologie figure aujourd'hui dans les programmes de formation des professeurs de musique ?

La formation des professeurs ? Pendant longtemps, elle s'est limitée au terrain. Depuis la création des préparations au C.A. et l'ouverture de la classe de pédagogie du CNSMP et des CefeDem, elle s'est heureusement structurée et on commence à prendre conscience qu'un professeur devrait au moins connaître quelques rudiments en matière de kinésiologie. J'ai moi-même développé sérieusement mes connaissances sur le sujet et mesure à quel point mon efficacité s'en est accrue, tant vis-à-vis de mes élèves que pour mon propre jeu. Nous avons, de plus, une tâche cruciale de prévention pour éviter à nos élèves les pathologies dont souffrent tant de musiciens aujourd'hui. Dans mon livre, je me limite à donner quelques pistes de réflexion et quelques repères physiologiques. J'espère ainsi contribuer à éveiller l'intérêt des pédagogues et des instrumentistes pour ces questions.

Dans la partie consacrée à l'interprétation, vous établissez une comparaison avec le dilemme posé au traducteur. Mais je n'ai pas tout à

fait compris si vous défendiez coûte que coûte le retour et l'adhésion totale aux sources.

Bien sûr que c'est là mon credo. Mais je dis simplement que l'Urtext n'est pas toujours parole d'évangile. C'est souvent la moins mauvaise source disponible, qu'il faut cependant savoir interroger et interpréter.

Ce qui m'amène à vous demander si vous êtes un adepte incondicional du baroque.

Ma démarche est toujours allée vers le respect des styles. Avec mon père musicologue, j'ai été très tôt bercé de musique ancienne, et, j'ai très tôt spontanément adhéré à l'interprétation " baroque " des Suites de Bach. J'ai d'ailleurs transmis cette conception à mes élèves. Ophélie Gaillard, par exemple, joue Bach dans un très style baroque sobre, dénué de tout maniérisme inutile. Jérôme Pernoo fait preuve d'une grande imagination tout en conservant une esthétique baroque. Je crois avoir eu une influence sur ces deux lectures.

Si je ne crois pas qu'il y ait un moule unique, je pense qu'il est néanmoins de mon devoir de m'assurer que mes élèves sont réellement aptes à choisir. Et pour cela, je dois d'abord leur apprendre à connaître les idiomes baroques. Souvent, ce sont d'ailleurs les plus réfractaires, au départ, qui se montrent les plus convaincus, par la suite. Cela dit, quand je vais au concert, je suis plus tolérant avec mes collègues qu'avec mes élèves ou moi-même. Du moment qu'une interprétation est riche de contenu, je peux la trouver très belle, même si je n'y adhère pas personnellement. Je ne suis pas de ceux qui rejettent l'interprétation d'un Maïski, parce qu'elle répond à une autre esthétique que la mienne. J'ai surtout tendance à me dire : " Mon Dieu, ce que ça peut être beau, Bach "

*Propos recueillis par **Michel Oriano***