

Jean-Marie Londeix

Propos recueillis par Laurent Matheron en 2005
pour Les Cahiers du Saxophone n°16 et 17 (11/2005 et 02/2006)

Pouvez-vous nous parler de vos débuts musicaux ? et comment choisit-on le saxophone dans les années 40 ?

Mon père était gymnaste émérite et violoniste amateur. Quand il a mis, mes frères et sœurs et moi à la musique, il nous a astreint à une discipline d'étude comparable à celle des sportifs : régulière, rigoureuse, méthodique. Quoique sévère, cet apprentissage était riche d'exercices pratiques gratifiants.

Vers l'âge de cinq ans, mon père nous a tous fait étudier le piano, puis, quelques années après, appréciant à sa façon les dispositions de chacun, il a choisi pour nous un autre instrument. C'est ainsi qu'il a pu former dès 1942, un " orchestre " familial composé d'un piano, de deux violons, d'un saxophone et d'un violoncelle. Plus tard, mon frère cadet, de dix ans plus jeune que moi, apprendra la trompette et la percussion. Nous faisons " de l'orchestre " plusieurs soirs par semaine, jouant des arrangements d'œuvres classiques célèbres.

Durant la guerre et dans l'immédiat après-guerre, nous nous sommes souvent bénévolement produits en public, pour notamment accompagner des chanteurs, au cours de " galas de bienfaisance " destinés à récolter de l'argent permettant de confectionner et d'expédier des colis aux prisonniers de guerre. Après la Libération, c'est tout naturellement que nous avons fait des bals, sans cesser les concerts (plus d'une centaine en six ans). Nous jouions fréquemment les arrangements Salabert. De plus, je jouais en solo, accompagné au piano par ma sœur aînée les pièces concertantes existant alors. À vingt ans, étudiant au Conservatoire de Paris, j'avais joué en public la plupart des œuvres du répertoire.

C'est donc mon père qui a choisi pour moi le saxophone. Pourquoi le saxophone et non pas l'alto à cordes par exemple, qui aurait complété le quintette traditionnel ? Je l'ignore. Mais je dois reconnaître qu'à défaut d'avoir " une voix ", le choix de mon père m'a parfaitement convenu. En effet, grâce au saxophone, j'ai pu à la fois " chanter ", et, en tant que soliste, évoluer dans le présent de la musique.

Vous rentrez au CNSM en 1951. Quels souvenirs gardez vous de ces années à la classe ?

Je sortais de trois années d'internat sévère en province. J'arrivais dans Paris, pour étudier pleinement la musique, ce qui avait été jusque-là impossible à réaliser. Pion au pair dans un collège de Neuilly, j'avais une chambre pour moi seul, et j'étais libre de mes activités. C'est-à-dire qu'en dehors des trente heures de surveillance que j'avais à assurer au collège contre le logement et la nourriture, je pouvais aller à ma guise sans attendre l'accord de personne. Je pouvais préparer tout mon saoul les cours du conservatoire, aller au concert, dans les musées, suivre certains cours publics d'histoire de l'Art à la Sorbonne, refaire le monde avec mes camarades pions, étudiants en médecine, en droit, en mathématique, aux beaux-arts. Je trouvais partout matière à me nourrir, à épanouir un choix de vie. Enfin ! Je me sentais libre d'être ce qui me faisait rêver depuis toujours : être musicien. Les deux années passées ainsi à Paris, fructueuses et heureuses, m'ont littéralement transformé et lancé dans un mouvement que je ne crois pas, encore aujourd'hui, avoir jamais infléchi.

Vous êtes nommé professeur à Dijon. Et déjà vous accueillez de nombreux saxophonistes qui feront ensuite carrière.

On ne choisit pas ses élèves.

À ceux qui m'ont été confiés, puis qui sont venus à moi, j'ai appris à maîtriser le saxophone et à aimer ce que j'en faisais. Je ne saurais dire, ni à quoi tient qu'un fort pourcentage d'entre eux se soit lancés dans la carrière, ni qu'il y ait parmi eux nombre de leaders.

À cette époque, vous enregistrez un disque, avec A. Ameller, dans lequel se trouve une version impressionnante du " Lièvre et la Tortue " de P-M. Dubois. Je crois qu'il vous avait d'abord écrit cette pièce sur une carte postale ?

La firme Vendôme m'avait engagé pour réaliser un disque consacré, sur une face à deux oeuvres avec piano et sur l'autre face à la version orchestrale (alors inconnue) du célèbre *Scaramouche* de MILHAUD. André AMELLER dirigeait l'orchestre. Nous rendant compte au fil des répétitions qu'il resterait quatre à cinq minutes sur la face avec orchestre, j'ai immédiatement demandé à l'ami Pierre-Max DUBOIS d'écrire très vite une pièce virtuose pour moi, mais qui puisse se monter rapidement avec l'orchestre. Deux jours plus tard, je recevais la partition schématisée sur une carte postale, l'auteur disant avec l'humour bien connu que nous lui connaissons, qu'il avait si rapidement écrit la

pièce, que ma demande ne lui était pas encore parvenue ! C'était l'improvisé " *Le Lièvre et la Tortue* ". Quarante huit heures plus tard, les parties d'orchestre écrites à la hâte par deux copistes, l'enregistrement était réalisé. Il contient quelques fausses notes de transcription fort regrettables.

Comment êtes-vous passé du style néo-classique à une esthétique plus contemporaine?

Sans effort particulier. Adolescent, je préférais Milhaud à Beethoven que je trouvais par trop redondant, Prokofiev à Brahms, un peu plus tard, Debussy à Ravel. Les études de toutes sortes et les concerts ont fait le reste. Jouer Pierre-Max Dubois ne m'empêchait pas de jouer aussi, dans ces années-là, Henri Martelli, Alfred Moeschinger, Conrad Beck, Jacques Murgier et autres. Les compositeurs sont pour moi des guides. Et je suis trop indépendant de nature pour m'attacher exclusivement à l'un plutôt qu'à l'autre. C'est eux et non pas leurs interprètes, qui font que la musique est ce qu'elle est ; c'est eux qui forment le langage d'une époque et qui aujourd'hui forgent le " style " dominant exprimant notre histoire. Je ne fais que les suivre, avec, si possible un maximum de clairvoyance et de sympathie pour leur vision de l'art.

Me considérant depuis toujours, en tant qu'interprète, à leur service, ce sont eux, les compositeurs qui sont les chemins à suivre. Mon goût personnel n'intervient guère, si ce n'est le goût de faire bien, c'est-à-dire de répondre le plus parfaitement possible à leurs exigences particulières et de les comprendre.

L'esprit de création, pour un interprète est vraiment autre que celui d'un compositeur. Il consiste à s'adapter, à comprendre, à aimer le leur, pour faire naître la musique de notre souffle, de nos doigts, de notre chair, dans l'authenticité de la création véritable. Je crois n'avoir pas agi autrement avec Denisov, François Rossé, Christian Lauba et autres.

Je suis " classique " d'éducation et de culture. Cela ne signifie pas, en tant que saxophoniste interprète que je ne puisse aimer que la musique " néo classique ". Ma nature me conduit bien souvent ailleurs. Je garde en tout le plaisir de bien faire ce que j'ai choisi de réaliser, qui n'est pas forcément toujours ce qui me plaît de prime abord. Mais, j'ai pratiquement toujours aimé (au moins un temps) ce que j'ai appris à connaître, ayant alors l'impression de grandir, de m'enrichir. Dans les années cinquante (j'avais vingt ans), je suis allé chez André Jolivet pour lui demander "une œuvre". Maladroit et naïf, je n'ai pas su, ni dire au maître ma profonde admiration, ni que je désirais sa collaboration, sinon son parrainage. Je regrette, pour le saxophone que nous ne nous soyons pas compris.

Dès cette époque, j'aurais pu m'occuper de " musique contemporaine " comme je l'ai fait plus tard en particulier à Moscou avec Denisov et ses disciples, ou en rencontrant à Bordeaux François Rossé, plus tard Christian Lauba. Déjà à la classe, j'avais le goût de la modernité de la musique savante, ce qui étonnait Mule et me différenciait de la plupart de mes camarades pour qui la modernité était caractérisée par le jazz.

Pourquoi m'étais-je adressé à Jolivet ? À ce moment-là, je ne voyais pas d'autre compositeur "moderne" à Paris qui aimât comme lui le saxophone. J'étais jeune. Seul, inexpérimenté et avec une pauvre culture.

Comment avez-vous réussi à intéresser ces compositeurs d'abord au saxophone puis à des préoccupations pédagogiques ?

En leur montrant tout ce que je pouvais faire avec un saxophone. Non pas au travers d'œuvres achevées ou de langage élaboré (les unes et les autres paralysantes), mais sous forme d' "exemples" bruts et neutres.

Pour ce faire, j'ai enregistré sur bande magnétique des dizaines de propositions allant des possibilités usuelles de l'instrument aux sons multiples, en passant par les sons produits uniquement avec le bec ou le bocal, ainsi qu'aux jeux de timbre, des micro-intervalles, des trilles et batteries. Bref ! en offrant -dirait-on aujourd'hui- un panel de matériaux, de possibilités à activer.

Il n'est pas sans intérêt de voir, au passage, ce qu'ont retenu des mêmes données, des compositeurs aussi divers que Denisov et ses étudiants, Rossé, Marius Constant, Betsy Jolas, etc. Chacun puisant là des éléments ignorés des autres.

En 1971, vous êtes nommé à Bordeaux où votre classe a eu un rayonnement international. Comment vous y êtes vous pris ?

Le "rayonnement" international dont vous faites état est simplement dû à la présence des étudiants étrangers : 135 en vingt-cinq ans, dont 45 Américains !

Comment je m'y suis pris ? Sans calcul, en laissant les choses évoluer d'elles-mêmes, en les nourrissant du meilleur de moi-même pour les rendre de qualité, et en conjuguant deux vieilles habitudes : demander aux élèves de "servir" le plus généreusement possible le compositeur joué en

faisant aimer sa musique, et fréquenter les étudiants de la classe de composition en s'intéressant intensément à ce qui s'y produisait.

J'ai habitué les étudiants de ces deux classes à se fréquenter et à se servir mutuellement, ce qu'ils ont réciproquement fait, les uns en proposant, les autres en servant. Cela a abouti à une authentique et féconde collaboration. Désormais, plusieurs dizaines de compositeurs issus de la classe de Michel Fusté-Lambezat (si ce n'est Michel Fusté-Lambezat lui-même) connaissent bien le saxophone et le servent assidûment depuis des lustres ; parmi les plus connus : Lauba, Alla, Havel, Jakubowski, Bosse etc. mais aussi Rossé, Rolin ; des interprètes vivent tout naturellement dans le présent, très au fait de la création musicale actuelle.

Il va sans dire que l'accueil dans ma classe des étudiants étrangers n'a été possible que grâce à l'ouverture d'esprit du directeur du conservatoire, Jacques Pernoo et du maire de la ville, Jacques Chaban-Delmas. C'est finalement grâce à eux que le nom de Bordeaux a l'honneur d'être cité dans les livres consacrés au saxophone.

Ajouter à cela, la création en 1977 de l'Ensemble International de Saxophones qui a non seulement bousculé les priorités pédagogiques de mon enseignement (notamment concernant la justesse d'intonation et la clarté de l'articulation musicale), mais a ouvert et entretenu un chantier vivant de recherches, grâce aux échanges permanents réalisés entre les divers compositeurs et l'Ensemble. Je regrette que Marie-Bernadette Charrier qui a pris ma succession au Conservatoire n'ait pas poursuivi l'usage de cet outil magnifique qui a permis notamment la pratique collective et pragmatique de la musique.

Les douze élèves de la classe supérieure ont pu régulièrement travailler de concert, chaque semaine ensemble, en apprenant à obéir aux injonctions du chef d'orchestre, en pénétrant des oeuvres souvent fort engagées dans la modernité, ainsi qu'à se situer musicalement par rapport aux autres musiciens, à maîtriser les techniques spécifiques d'orchestre fort différentes du solo et de la musique de chambre.

Pourriez-vous nous parler de votre travail éditorial (du Répertoire à votre collection chez Fuzeau en passant par les gammes d'après Bartok) ?

Mon père avait constitué pour chacun de ses enfants un répertoire individuel des œuvres que nous possédions à la maison. J'ai tout simplement continué, puis logiquement étendu mon intérêt au répertoire universel.

À cela s'est ajouté le fait de n'avoir pas un répertoire aussi bien fourni que celui de mes frères et sœurs pianiste, violoniste, violoncelliste. Par ailleurs, devenu saxophoniste professionnel, cela m'irritait d'entendre des gens " cultivés " assurer que le saxophone n'avait pas de musique. C'était vrai, mais pas autant qu'ils le croyaient ! Le succès du livre notamment de la dernière édition- a fait le reste. Aujourd'hui, j'entends plus justement dire que nous n'avons pas beaucoup de "bonne musique". Même sur ce point, c'est à voir ! Si le pourcentage des "bonnes" partitions est de 1 ou 2 %, les saxophonistes n'ont pas moins de trois à quatre cents partitions à faire connaître sur les 20.000 et quelques dûment répertoriées, qui sont écrites pour l'instrument !!! Ce n'est pas négligeable. J'ai proposé à Billaudot puis à Fuzeau d'ouvrir une collection d'œuvres pour saxophone, pour que soient connues et jouées des partitions que je trouve intéressantes ; pour aider des compositeurs à se faire connaître et favoriser le saxophone.

Devant le succès (non démenti) de mon cahier de gammes conjointes et en intervalles, publié en 1962 chez Lemoine (mais écrit alors que j'avais quatorze ou quinze ans), monsieur Gilbert Leduc m'avait demandé de lui confier l'édition d'un ouvrage semblable.

Désirant montrer que l'étude des gammes au saxophone ne concernait pas essentiellement le travail des doigts, mais également sinon surtout celui de la langue (grâce aux articulations), du souffle (grâce à la longueur ou à la répétition ininterrompue de chaque gamme), de la mémoire (par l'usage de modes plus ou moins complexes) et de l'oreille (par le jeu des intervalles), j'ai proposé un travail sur les modes usuels de Debussy, Ravel et Bartok. J'ai également proposé l'inclusion du registre suraigu qui, en France était honteusement laissé à l'abandon. Nous étions en 1968. Je revenais justement des U.S.A. où j'avais enseigné pendant un semestre à l'Université du Michigan. J'étais à peu près le seul Français à laisser les compositeurs s'aventurer à leur gré dans les hauteurs que certains trouvaient "anormales".

Comment avez-vous conçu votre méthode " Le Saxophone en Jouant " ?

Nous étions en 1959. M. Lemoine venait d'éditer les premiers cahiers de mes " Exercices mécaniques " parus cinq ans plus tôt à compte d'auteur. M. Lemoine me demanda alors de moderniser la vieille méthode de Victor Thiels. J'acceptai, mais me rendant rapidement compte que rien ne correspondait plus aux besoins pédagogiques de l'époque, ni aux possibilités de l'instrument, je proposai d'écrire

une méthode nouvelle, adaptée aux programmes de nos conservatoires. Ma proposition fut acceptée. C'est ainsi que nanti d'une jeune et très courte expérience pédagogique, je me lançai avec témérité dans l'écriture d'une méthode qui a l'honneur de plaire encore aujourd'hui (il existe des traductions en Anglais, Italien, Espagnol, Allemand). Les ouvrages que *Le Saxophone en jouant* a inspirés sont maintenant nombreux, tant en France qu'à l'étranger.

C'était la première fois qu'une méthode en quatre cahiers distincts, offrait un plan progressif des cinq premières années d'étude, en fournissant page après page une matière d'acquisitions possibles durant une semaine de travail. Le plan de chaque leçon hebdomadaire était clair : exercices de récapitulation, nouvelles acquisitions, préparation du "petit morceau" pris dans la musique traditionnelle, dans le patrimoine musical, ou original, jusqu'à toucher à la musique contemporaine. En effet, si je tiens à ce que le jeune instrumentiste connaisse quelque peu les maîtres qui forment son héritage musical, je crois nécessaire aussi, comme dans la vie, qu'il connaisse ses parents proches avant de connaître ses ancêtres.

Le dernier cahier du "*Saxophone en Jouant*" expose des règles de base usuelles et simples d'exécution stylistique classiques, empruntés aux plus grands pédagogues du passé. Cette partie qui devrait être mieux connue demeure aujourd'hui absolument originale.

À la fois vous vous tournez résolument vers la musique présente, et d'un autre côté vous publiez de nombreuses transcriptions (sonates de J-M. Leclair, Canzone de Gabrielli, les recueils " À la découverte ". N'est-ce pas le grand écart ?

Il n'y a pas de contradiction si l'on s'en tient au rôle de saxophoniste.

D'abord, l'Histoire de la musique qui se fait par les oeuvres et non par les instrumentistes-outils nous apprend qu'un instrument sans répertoire original est un instrument voué à l'oubli. Si l'on veut que le saxophone " classique " existe et plus concrètement que les classes de saxophones perdurent (nos emplois avec elles), il faut rendre l'instrument nécessaire. Le saxophone ne peut l'être qu'en engendrant des oeuvres originales écrites pour lui.

Que les instruments sans répertoire original fassent appel aux transcriptions me paraît dans un premier temps judicieux, si ce n'est pour démontrer les qualités intrinsèques et les possibilités techniques communes de l'instrument. Les transcriptions sont insuffisantes pour faire état de ses dispositions particulières (qui seules assurent la persistance de l'usage d'un instrument). Il faut les oeuvres que suscitent les particularités *sui generis* de l'instrument. Et les œuvres que celui-ci suscite doivent être en nombre.

Je n'ignore pas que les Bach, Beethoven, Liszt et consorts ont donné plusieurs versions instrumentales de leurs œuvres, mais c'était afin de répondre à des nécessités pratiques extra-musicales. Une œuvre -surtout s'il s'agit d'un chef d'œuvre !- est faite d'une somme d'éléments subtils et divers, qu'il est inconsidéré sinon dangereux de modifier, de remplacer ou d'échanger. La transcription peut paraître acceptable à des fins pédagogiques ou quand il s'agit d'œuvres inconnues à connaître sur le plan didactique, mais ne l'est plus en salle de concert avec des œuvres que tout un chacun a en mémoire dans sa version originale. Imagine-t-on un architecte réalisant un chalet savoyard traditionnel en béton armé, pour satisfaire son amour des chalets savoyards et prouver sa maîtrise du béton ? Ou encore d'un amoureux des femmes marié à un travesti ? Certes, je conviens qu'il y a plus de profit musical à fréquenter les grandes œuvres transcrites que les œuvres originales médiocres. C'est indéniable.

Pendant plus de vingt-cinq ans, j'ai chaque jour joué dans mon studio une suite de Bach complète après avoir fait mes usuels exercices de technique. Mais, je n'ai pratiquement jamais joué en concert ces suites que je connais si bien et que j'aime tant. En concert, à l'occasion d'un bis, je n'ai jamais manqué de m'excuser d'un signe auprès des violoncellistes de jouer une danse ou un prélude de Bach, conscient que je falsifiais le matériau original de leur belle musique. Je n'ai joué une de ces Suites en public, vers 1970, qu'une fois en Pologne, l'orchestre ne pouvant jouer l'accompagnement du concerto programmé ; une autre fois, en 1985 lors du Congrès de Washington, en hommage à Larry Teal qui venait de mourir, et qui, à Ann Arbor, aimait venir m'entendre jouer Bach lors de mes séances de travail quotidien.

J'ai souvent programmé des transcriptions à la tête de l'Ensemble International de Saxophones pour des raisons évidentes de répertoire. Mais, au fur et à mesure que sont arrivées les œuvres originales, celles-ci ont peu à peu pris la place des transcriptions. À la fin des années quatre-vingt-dix, j'arrivais à faire des concerts uniquement composés d'œuvres originales spécifiques, heureux de montrer ce qu'était dans sa vérité authentique un Ensemble de Saxophones. L'originalité de ce nouveau type d'orchestre est apte à générer un nouveau type de musique, plutôt qu'à remplacer je ne sais quelle formation traditionnelle.

Par ailleurs, j'ai édité de nombreuses transcriptions, mais à des fins culturelles et didactiques, afin de favoriser l'approche des auteurs n'ayant pas écrit pour saxophone. Fort bien pour la classe, mais, je me suis bien gardé de jouer ces transcriptions en concert, la version " arrangée " étant pour moi pratiquement toujours dérangeante et infirmante pour l'œuvre, au moins sur le plan de l'authenticité musicale. La transcription est infirmante non pas tant à cause du timbre ou des notes, non pas sur le plan mélodique ou harmonique (c'est même à voir sur ce point, l'intensité de certaines voix dérangeant l'équilibre harmonique original), mais généralement dans la nature musicale de l'œuvre, dans son apparence expressive. Et que dire de sa prononciation, de sa diction, de son articulation, ainsi que des volumes sonores bousculés. Écoutez attentivement l'attaque d'un son par un instrument à clavier, par un instrument à anche double, par un cuivre, par un instrument à cordes, même par une clarinette, et comparez-la avec celle courante du saxophone. La différence est rarement à l'avantage du saxophone.

Cette musique ancienne ne fait pas appel aux qualités propres du saxophone, qui lui sont même souvent contraires. Ce n'est pas pour rien si ces musiques ne sont pas écrites pour lui. Ce n'est pas pour une question de notes si Debussy n'a pas utilisé le saxophone comme nous l'aurions souhaité.

Ce n'est pas pour augmenter les dépenses que l'on ressort les vieux outils et les anciennes techniques pour restaurer le château de Versailles. Ce n'est pas par esprit de " purisme " que l'on préfère entendre les symphonies de Beethoven dans leur orchestration originelle plutôt que dans la version Stokowsky, qui use des possibilités modernes des cuivres et des timbales. Le moteur à explosion n'est pas fait pour les voitures à cheval. Bien sûr qu'il est possible de remédier à ce handicap et qu'il y a un certain *challenge* à relever le défi. Mais, c'est artistiquement gratuit, plus affaire de virtuosité que de musique. Laissons César responsable de ce qui lui appartient. Je dois ajouter une observation. J'ai souvent remarqué au cours des récitals des uns et des autres, que l'adhésion spontanée du public n'est jamais aussi forte et sincère qu'après l'exécution des œuvres originales spécifiques. Le public à plus forte raison s'agissant d'un public mélomane pas forcément spécialiste- sent bien d'instinct où est la vérité intrinsèque des œuvres.

Quel est votre regard sur le travail pédagogique actuel ? des nouvelles éditions, des jeunes compositeurs et saxophonistes ?

Je partage le regret des saxophonistes de n'avoir pas dans leur répertoire spécifique les grands compositeurs romantiques. À ceux pour qui la frustration est trop forte, je conseillerais de pratiquer un autre instrument, parfaitement adaptés à ces musiques. Que dire à un claveciniste voulant jouer de la musique romantique, pourtant à la portée de ses doigts prestes ? à un organiste d'église voulant faire du jazz ? Si ce n'est de changer d'instrument ou de répertoire.

Le saxophone est un instrument jeune et dynamique. Il compte de nos jours surtout depuis une trentaine d'années- un répertoire original comptant des pièces de qualité qui, le caractérisant, sont à faire connaître et aimer. Notre rôle d'interprète professionnel est là, dans la prise en considération de ces œuvres spécifiques et non pas dans celles qui existent fort bien sans nous. Les instruments perdurent seulement s'ils sont nécessaires. Nous savons que le saxophone l'est désormais aux musiques militaires, aux musiques de variétés, au cirque et au dancing, ainsi qu'au jazz et à la musique dite contemporaine. Il ne l'est pas (et pour cause) aux musiques anciennes des époques baroque, classique et même romantique. On voit bien ainsi vers où diriger nos devoirs en tant que professionnels. Il nous incombe de rendre le saxophone nécessaire dans la musique qui est la nôtre, qui nous est dévolue, jusqu'à susciter des musiques qui lui soient propres ! Comment ? Tout simplement en jouant, en faisant connaître et aimer les œuvres spécifiques, en défendant les compositeurs éclairés !

Comment vous êtes-vous situé par rapport à l'émergence du saxophone jazz ? et quelle est votre réaction face aux saxophonistes improvisateurs, je pense par exemple à E. Parker qui déclare avoir travaillé à partir de vos ouvrages didactiques ?

La musique est aussi multiple que peut l'être l'homme. Il y a une musique pour chacun d'eux, pour chacun de ses goûts.

Le jazz est pour moi un langage musical parmi d'autres. Je le considère de la même façon que la musique du théâtre Nô, que le chant grégorien ou que l'organum, par exemple, musiques que j'aime bien avec d'autres.

Le jazz a ses maîtres et ses chefs-d'œuvre. Mais c'est un monde que je connais mal parce que sans doute je ne le fréquente guère. Sa langue me plaît souvent, m'intéresse, mais je ne la comprends pas. Certes, sa pulsation est grisante comme l'alcool, mais, entre-nous, je trouve qu'il y a plus de rythme dans une œuvre d'Edgar Varèse ou de Messiaen que dans une ballade de Bill Evans ; et même si la

musique syncopée a beaucoup de séduction pour moi, elle ne me comble pas autant qu'une page de Debussy.

Affaire de goût, de culture sans doute.

Quant à l'improvisation, elle me fascine. J'aimerais savoir improviser comme je l'ai entendu faire de façon éblouissante par Maurice Duruflé, Pierre Cochereau ou Pierre-Philippe Bauzin. Mais, ce que j'entends faire le plus souvent aujourd'hui en matière d'"improvisation" tient davantage de l'acte masturbatoire que de l'émotion musicale communicative.

Ceci dit, je comprends mon ami Rossé qui développe à son tour cette fascinante façon d'agir la musique. Mais par goût encore, je préfère les expressions abouties, réfléchies, généralement plus châtiées et plus soignées, moins verbeuses aussi, en un mot plus parfaitement abouties de la musique écrite.

Le saxophone classique, malgré son existence au CNSM a eu du mal à s'imposer dans le paysage musical français. Quelles ont été les actions qui vous semblent encore aujourd'hui significatives pour la promotion du saxophone ?

Je vois dans le passé et dans les pays qui commencent à s'intéresser au saxophone "classique" plusieurs causes à sa difficile pénétration dans la musique savante dite classique : d'une part, il y a la manque de saxophonistes compétents -BERLIOZ s'en plaignait déjà en 1850-, et, à l'encontre des autres instruments de l'orchestre, pendant plus d'un siècle le saxophone n'a pas été étudié au plus haut niveau ; d'autre part, l'orchestre symphonique s'est fixé sur les familles existant au début du XIX^e siècle (familles qui se sont naturellement agrandies), familles auxquelles n'appartiennent pas les saxophones. BERLIOZ avait clairement conscience de son originalité foncière. Dès 1844, il a créé pour lui une nouvelle famille d'instruments à vent distincte des bois et des cuivres : la famille des saxophones. On s'est fourvoyé et on se fourvoie encore aujourd'hui quand on assimile l'enseignement du saxophone à celui de la clarinette. Ce sont des instruments fondamentalement différents qui n'ont de commun que l'anche simple battante. Tout ensuite les différences.

Je pense aujourd'hui que si le bien fondé de cette distinction avait été entériné par l'Histoire, les saxophones figureraient sans doute dans les grands orchestres symphoniques en tant que famille autonome, comme ils figurent au sein des harmonies et des big bands. Au lieu de quoi, les compositeurs ne retenant que le pittoresque du son de l'instrument, lui ont confié des solos épisodiques conduisant la plupart des chefs d'orchestre confrontés à l'absence d'instrumentistes compétents à supprimer ces solos ou à les confier négligemment à d'autres instruments. On ne manie pas le saxophone comme on manie la clarinette, le hautbois ou le basson. La musique DE et non POUR saxophone est "particulière" les grands saxophonistes de jazz l'ont montré depuis longtemps, et les Lauba le démontre éloquemment de nos jours.

La nature timbrale du saxophone, caractéristique, est avant tout chargée d'une sensualité profonde. Charnue et d'une certaine densité, sa sonorité donne une humanité à tout ce qu'elle porte, "humanité" ignorée de bien des musiques. La gamme de nuances dont l'instrument est capable, d'une suavité exquise dans la douceur et d'un mordant raccrocheur dans la puissance, est d'une impressionnante prégnance. Naturellement partagé (entre parenthèse, comme l'homme) entre la vulgarité et le sublime, le saxophone est facilement capable d'excès. Propre au lyrisme, il sait également être conséquent dans la simplicité et immense et ardent dans la grandeur. La souplesse de son jeu n'est pas moins remarquable, allant des sons élégiaques tenus à la virtuosité la plus folle. Toutes ces qualités, mais surtout sa générosité et sa chaleur de ton, le font exceller dans la musique moderne, où ses qualités intrinsèques complémentaires font merveille.

Le saxophone est pour moi un des plus beaux instruments qui soient ! Il est encore trop souvent méconnu de ceux qui le chérissent et qui s'arrêtent à sa docilité. Il est souvent mal compris, et sa maîtrise, malgré les apparences demeure très difficile.

Sa connaissance est de plus en plus diverse et profonde, qui conduit progressivement à la génération d'une musique originale de plus en plus authentiquement saxophonistique.

Pour que l'instrument s'impose définitivement il faut que les saxophonistes développent de plus en plus leurs capacités instrumentales, comme ils le font, mais aussi leurs capacités intellectuelles, artistiques et culturelles.

Les congrès de saxophone, auxquels vous avez participé (voir Les cahiers du saxophone n° 10 et 11) vous semblent important pour l'image du saxophone ?

Je suis étrangement le seul saxophoniste à avoir participé à tous les congrès, du premier au treizième, ayant souvent travaillé à leur réalisation et à leur déploiement dans le monde. J'ai moi-même organisé le quatrième (le seul jamais tenu en France), en 1976 à Bordeaux. C'est dire que j'y crois et que je trouve ce genre de manifestation important. Certes, je déplore que les nombreux

concerts que ces manifestations régulières génèrent ne soient pratiquement que pour les saxophonistes. Pour les ouvrir au grand public, il faudrait des moyens que ne peuvent obtenir les simples bénévoles qui les organisent. Mais, il y a là chaque fois matière à découvrir de nouveaux auteurs et de nouveaux interprètes. Les congrès sont autrement révélateurs des nouveaux talents et des nouvelles partitions que les concours ! Quel moteur de création !!

Le problème des langues se pose, qui ne permet pas toujours les échanges spontanés. Il a poussé à organiser en 1990, les *États Généraux Mondiaux du Saxophone*, unissant concerts et conférences. Ce fut un succès sans précédent, mais le poids et le coût des traducteurs a fait que la manifestation, malgré son incontestable intérêt, ne s'est jamais répété.

Vous créez l'AS.SA.FRA. en 1972. Comment cette association voit-elle le jour ? A-t-elle suscité un engouement immédiat auprès des saxophonistes français ?

Lors du second World Saxophone Congress de Chicago, en 1970, j'ai été élu représentant des saxophonistes pour l'Europe. J'avais alors proposé à l'assemblée de créer des associations nationales qui se regroupaient lors des congrès. Sitôt rentré en France, j'ai cherché à regrouper les saxophonistes français. Ce n'était pas facile. Marcel Mule jouissait alors d'une retraite bien méritée, Daniel Deffayet et Georges Gourdet de charges qu'ils jugeaient pour eux suffisantes, et je résidais au fin fond de la province. Me mettant à leur place, j'ai travaillé avec mes camarades les plus proches, Guy Lacour, Jean Davy, Jacques Desloges et Jean Ledieu. Des statuts ont été rédigés qui ont abouti à la fondation, le 26 novembre 1971, de l'Association des Saxophonistes de France (AsSaFra) (la première association d'instrumentistes jamais formée dans le monde) et à la constitution d'un bureau provisoire comprenant : Marcel Mule, président d'honneur ; Daniel Deffayet et Jean-Marie Londeix, présidents ; Michel Nouaux et Georges Gourdet, vice-présidents ; Jean Davy et Jacques Desloges, secrétaires ; Guy Lacour et Jean Ledieu, trésoriers.

Son succès immédiat qui s'est progressivement amplifié, a poussé d'autres pays à créer à leur tour une association de saxophonistes. La plupart existent toujours.

Pourriez-vous parler du centre d'archives que vous avez créé à Bordeaux ?

De tout temps, je me suis intéressé à l'histoire du saxophone et à tout ce qui l'entoure. Très jeune, j'ai amoureusement récolté, amassé, archivé méthodiquement tout ce qui se rapportait directement ou indirectement à lui. Ainsi, j'ai accumulé plusieurs milliers de livres, près de dix mille partitions, 800 disques noirs et 1.000 CD concernant le saxophone classique. Je possède en outre des copies de rouleaux des premiers enregistrements américains, des centaines de manuscrits et de photocopies d'originaux, des centaines de photos, d'innombrables boîtes d'archives. Tout cela se rapporte au saxophone, aux saxophonistes, aux compositeurs ayant écrit pour saxophone. Soit, une masse de fonds originaux souvent uniques, que mon épouse et moi (ainsi que nos enfants) avons légués (ne pouvant plus les contenir à la maison) à la Ville de Bordeaux qui a créé pour eux le *Centre Européen de Saxophone*. Ce fonds unique au monde s'agrandit de temps en temps de partitions et de livres spécifiques que font de généreux donateurs, qui le rendent toujours plus exceptionnel. Ce Centre est actuellement situé dans une aile du Conservatoire de Musique de Bordeaux. Il est ouvert au public, pendant l'année scolaire. Une personne spécialisée assure la saisie informatique des pièces, opération longue et difficile loin encore d'être achevée. À terme, toutes les données seront disponibles sur le Net. En attendant on peut consulter sur la toile le site indépendant "www.saxame.org".

Je crois savoir que vous travaillez actuellement à une vaste histoire du saxophone ?

Oui. Depuis que je suis à la retraite, j'écris les *Chroniques du saxophone, d'Adolphe Sax à nos jours*. Le titre n'est pas définitif. Bien que travaillant à ce projet de six à huit heures par jour, je n'arrive en cinq ans de recherches qu'aux années folles. Je ne creuse pas l'histoire du saxophone seulement en musique classique ou jazz, mais également dans les orchestres militaires, dans les cirques, les dancings, les music-halls, etc. C'est un travail lent, long et passionnant. La documentation est dispersée dans un nombre incalculable d'ouvrages, de thèses, de chroniques, d'articles de journaux, qu'il me faut trouver, lire et exploiter. Je correspond avec des dizaines d'amis et de collègues dispersés dans le monde entier. C'est inimaginable les découvertes que je peux faire. Je crois que l'ouvrage achevé sera important, et au train où vont les choses, il me faudra bien cinq ans encore pour le mener à bien.

Mes enfants pensent que ce n'est pas une retraite qui m'est allouée après quarante-cinq ans d'enseignement, mais une " bourse d'études ".