

CEFEDM Rhône-Alpes
Promotion 2003-2005
Flûte traversière

Nicolas GABARON

**L'enseignement de la flûte traversière,
histoire de la
constitution d'une discipline d'excellence en France**

Mémoire sous la direction de Jean-Charles François

Lyon, mai 2005

Table des matières

I. La notion de discipline instrumentale, un produit de la modernité

Introduction.....	3
1-1 Généralités.....	7
1-1-1 Définitions du concept de discipline	
1-1-2 La discipline, instrument du pouvoir	
1-1-3 La discipline, schéma d'éducation du musicien instrumentiste	
1-2 Le Conservatoire de Paris, creuset des disciplines.....	10
1-2-1 Le musicien, dans les sociétés pré-modernes : J.-J. Quantz	
1-2-2 La situation en France après 1795 : de la méthode à la discipline	
1-2-3 Les vestiges de la pré-modernité	
1-2-4 L'émergence d'un nouveau format de goût	
1-3 La tradition de l' « Ecole française » de flûte.....	14
1-3-1 L'écrit ou la diffusion d'une pédagogie.	
1-3-2 La philosophie esthétique de l' « Ecole française de flûte »	

II. Le modèle de l'excellence

2-1 Les méthodes d'Henry Altès et de Paul Taffanel: une culture de l'excellence.....	19
2-1-1 Une technique instrumentale sans faille	
2-1-2 L'œuvre musicale, un espace moral et sanctuarisé	
2-2 La méthode Pierre-Yves Artaud, une méthode moderne?.....	22
2-2-1 Une présentation innovante	
2-2-2 Un contenu très élémentarisé	
2-2-3 La « solitude » de la musique contemporaine	
2-3 De Quantz à Artaud, quelles valeurs pour quel enseignement de la flûte?.....	24
2-3-1 Transmettre des savoirs	
2-3-2 L'éclatement des valeurs : l'exemple de <i>Density 21.5</i> de Varèse	
2-3-3 Une démarche pédagogique ancrée dans la tradition : former des professionnels	
2-3-4 Vers la fin de l'unicité du modèle d'excellence ? Quelles solutions ?	
2-3-5 Quelle méthode de flûte pour demain ?	
Conclusion.....	31
Références bibliographiques.....	33
Annexes.....	36

Introduction

La notion de patrimoine artistique prend une place de plus en plus importante dans nos sociétés contemporaines, que ce soit dans les domaines de la littérature, de la peinture et de la musique. Il n'y a pour cela qu'à observer autour de nous la floraison d'œuvres et de réalisations à qui l'homme souhaite conférer des valeurs universelles. Que penser des symphonies de Beethoven ou de Brahms? Ces œuvres sont considérées comme des monuments de l'histoire de la musique. Les ouvrages généraux regorgent d'informations sur la vie et les œuvres des compositeurs. Pourtant, nous oublions souvent qu'un patrimoine n'est pas forcément concret. Il peut être impalpable comme l'acte de créer, de transmettre ou tout simplement de faire, la « manière de faire » : le geste du maréchal-ferrant appartient à un patrimoine issu d'une très longue tradition, au même titre que les musiciens.

L'enseignement de la flûte au Conservatoire de Paris s'est toujours bâti sur une tradition forte que les flûtistes se sont efforcés de cultiver : un répertoire et une lignée de professeurs. Très peu d'écrits par exemple concernent l'histoire de cet enseignement, plus généralement la « manière de faire ». Lors de notre étude sur Paul Taffanel, nous n'avons obtenu que de infimes réponses à nos questionnements concernant sa manière d'enseigner. Les professeurs et élèves oublient de ce fait l'histoire de leur pratique et l'institut comme si cela avait toujours existé : trop peu connaissent l'histoire de leur propre formation. Il est certain que des flûtistes de renom comme Pierre-Yves Artaud¹ ont su procéder à un vaste travail de formalisation des sources avec des résultats très pertinents. Malheureusement, trop d'enseignants, plus par manque de temps que par négligence, continuent à « transmettre » sans aucune réflexion ce qu'ils ont eux-même reçu de leurs maîtres. Sans rien enlever à leurs indéniables qualités musicales, nous pensons néanmoins qu'il y a pourtant là matière à investigations.

Nous pouvons penser que le culte du mystère et de l'indicible a largement contribué à forger l'esprit de l'Ecole française de flûte. Ce mythe continue de rayonner dans les esprits malgré une relative dissolution des identités nationales du monde d'aujourd'hui. Il n'y a qu'à voir le vif engouement des flûtistes asiatiques qui se pressent régulièrement aux classes de maître de Maxence Larrieu, Philippe Bernold ou Sophie Cherrier. Et ces derniers sont les héritiers d'une véritable dynastie qui remonte à François Devienne, en passant par Jean-Louis Tulou, Henri Altès, Paul Taffanel, Marcel Moyse ou plus récemment Jean-Pierre Rampal. Il est certain que ces professeurs de flûte ne peuvent ignorer cette tradition. Ils sont certes redevables mais pas pour autant prisonniers. Et si la tâche nous est donnée d'enseigner la flûte, la question sera ici de savoir se positionner

¹ Artaud, Pierre-Yves, 1986 – La flûte, éditions Lattès-Salabert, Paris.

entre cet imposant patrimoine et les réalités de l'école de musique du début du XXI^e siècle.

Notre étude va s'articuler en deux grandes parties. En premier lieu, il sera question de s'interroger la constitution des disciplines à la lumière des écrits de Michel Foucault. Nous retracerons ici un bref historique de l'enseignement musical dans les sociétés pré-modernes avec l'exemple de Quantz puis aborderons le siècle suivant avec les écrits de deux grands pédagogues de la flûte au XIX^e siècle, Henry Altès et Paul Taffanel².

En second lieu, nous tenterons d'élucider un concept récurrent mais flou dans nos vies d'enseignants, la notion d'excellence à travers le prisme de l'Ecole française de flûte. Nous verrons les innovations qu'apportent la méthode de flûte de Pierre-Yves Artaud et l'influence de la création contemporaine sur l'enseignement.

² Joseph-Henri Altès (1826-1895) professeur au Conservatoire de 1868 à 1893 et Claude-Paul Taffanel (1844-1908) qui lui succède à ce poste jusqu'en 1908. Le corps professoral est, nous le voyons, alors très stable.

I. La notion de discipline instrumentale, un produit de la modernité

1-1 Généralités

1-1-1 Définitions du concept de discipline

Il nous paraît au préalable intéressant de s'interroger sur le concept de discipline qui contient plusieurs acceptions.

Anciennement, la discipline était un fouet dont on se servait comme instrument de pénitence ou de mortification. La discipline peut représenter un ensemble de règles de conduite rigoureuses à observer pour assurer un bon fonctionnement entre membres d'une collectivité donnée. Enfin, une discipline représente un domaine précis de la connaissance et une matière d'enseignement. Un disciple est quant à lui une personne qui reçoit l'enseignement d'un maître et qui adhère à sa doctrine.

Une communauté religieuse propose un châtement devant Dieu à travers les mots « pénitence », « mortification », « doctrine (de la foi) ». Une hiérarchie militaire où le bataillon disciplinaire sanctionne ceux qui n'ont pas observé les règles. Dans la discipline, il y a donc toujours un désir de contrôle et un pouvoir sous-jacent. Reportons-nous aux réflexions de Michel Foucault pour en développer brièvement cette idée.

1-1-2 La discipline, instrument du pouvoir

La discipline fait partie des sept concepts majeurs dans l'œuvre du philosophe Michel Foucault³ qui s'y est particulièrement intéressé dans le chapitre « Corps dociles » son ouvrage *Surveiller et punir* paru en 1975⁴.

« L'organisation d'un espace sériel fut une des grandes mutations techniques de l'enseignement élémentaire. Il a permis de dépasser le système traditionnel (un élève travaillant quelques minutes avec un maître, pendant que demeure oisif et sans surveillance le groupe confus de ceux qui attendent). En assignant des places individuelles, il a rendu possible le contrôle de chacun et le travail simultané de tous. Il a organisé une

³ Michel Foucault (1926-1984) Philosophe, historien, psychologue, sociologue, épistémologue. Sa thèse dominante est montrer que chaque époque produit un discours dominant censé dire la vérité sur le monde et imposer ses normes. Les sept concepts majeurs de l'œuvre de Foucault sont : l'archéologie du savoir, la discipline, le discours, l'épistémologie, le pouvoir, la raison et le savoir.

⁴ Foucault, Michel, 1975 – *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, Paris.

nouvelle économie du temps d'apprentissage. Il a fait fonctionner l'espace scolaire comme une machine à apprendre, mais aussi à surveiller, à hiérarchiser, à récompenser... »

Plusieurs axes importants soutiennent la réflexion de Foucault. Enumérons-les brièvement :

a) **Un espace bien délimité.** Foucault appelle cela la *clôture*. Ce peut être un couvent, une caserne ou une usine. Ce système organise la disposition des individus dans un lieu fermé, coupé du monde extérieur. C'est là donc que s'exerce un contrôle nouveau et strict des individus. Selon Foucault,

« c'est qu'il s'agit, à mesure que se concentrent les forces de production, d'en tirer le maximum d'avantages et d'en neutraliser les inconvénients (vols, interruptions de travail, agitations et « cabales » : de protéger les matériaux et outils et de maîtriser les forces de travail. »⁵

Les lieux d'enseignement, en particulier la musique, ne relèvent plus du monde extérieur : ils deviennent de véritables sanctuaires du savoir et des lieux d'application de disciplines bien définies.

b) **Une nouvelle conception du temps.** L'emploi du temps est l'exemple type d'une nouvelle temporalité. Foucault cite le cas de la manufacture des Gobelins créée en 1667. Au départ, l'enseignement était essentiellement corporatiste :

« Rapports de dépendance à la fois individuelle et totale à l'égard du maître ; durée statutaire de la formation qui est conclue par une épreuve qualificatrice mais qui ne se décompose pas selon un programme précis ⁶».

L'édit de 1737 vient bousculer cet état de fait en organisant le temps de manière précise et détaillée. La durée est divisée en « segments, successifs et parallèles⁷ ». Le temps parcellisé autour d'activités spécialisées devient ainsi un élément de profit en par le pouvoir qu'il exerce sur les individus. L'essor de l'horlogerie qui mesure de plus en plus précisément le temps est certainement dans cette mouvance. Pour la première fois, le temps de l'apprentissage est séparé du temps de la pratique, ce qui constitue un changement majeur dans l'histoire de l'enseignement.

c) **L'évaluation.** La toute puissance de l'évaluation vient parachever cet état des lieux. Alors que le « chef d'œuvre » d'un apprenti « authentifiait une transmission de savoir déjà faite, l'examen [...] prélève sur l'élève un savoir destiné et réservé au maître. L'école devient le lieu d'élaboration de la pédagogie⁸ » L'examen devient selon Foucault un rituel qui vient rythmer régulièrement le temps des études. Ce temps de certification

⁵ Foucault, Michel, 1975, *op. cit.*, p. 144.

⁶ Foucault, Michel, 1975, *op. cit.*, p. 158.

⁷ Foucault, Michel, 1975, *op. cit.*, p. 159.

est un moyen de rationaliser et de contrôler les connaissances acquises tout en classant les individus.

d) **La rationalisation du geste.** Foucault appelle ce mode de pensée la *mise en corrélation du corps et du geste* et *l'articulation corps/objet*. Si nous nous reportons aux planches illustrées du début de l'ouvrage, nous découvrons des exemples concrets de cette approche de la discipline du geste. La conception traditionnelle accorde une importance accrue au résultat plutôt qu'au geste. A l'instar du temps dont nous avons parlé plus haut, le geste est élémentarisé, découpé, rationalisé dans un souci « d'efficacité et de rapidité⁹ ». Foucault relate ensuite le rôle du corps qui se retrouve à égalité à l'objet manipulé (le soldat et son fusil). Les gestes sont décomposés en deux parties que constituent le corps et l'objet manipulé. On parle alors de « codage instrumental ».

1-1-3 La discipline, schéma d'éducation du musicien instrumentiste

Il est surprenant de constater à quel point l'analyse de Foucault sied bien aux différentes conceptions de la formation des instrumentistes. La notion de discipline instrumentale, encore envisagée comme telle pour désigner une matière d'enseignement, naît de cette volonté de rationaliser et surtout de centraliser le lieu de diffusion du savoir pour avoir plus d'emprise, de contrôle sur ce même savoir. A partir de 1795 et jusqu'à l'apparition des succursales de province, l'enseignement musical spécialisé ne se fait en France qu'à partir de Paris. La technique instrumentale est ainsi savamment codifiée dans les méthodes officielles du Conservatoire, fabuleux laboratoire de la construction de l'instrumentiste raisonné et discipliné. Quatorze méthodes officielles sont imprimées entre 1800 et 1814 dans chacune des disciplines enseignées :

« [Ces méthodes] sont à la fois héritières de l'utopie révolutionnaire, fondée uniquement sur une volonté d'ériger en articles de loi les fondements d'une identité collective, et de l'esprit de la philosophie des Lumières, concrétisée en France dès 1751, par cette somme du savoir contemporain, ce souci de rationalisation, qu'incarnait alors l'*Encyclopédie*. »¹⁰

La méthode est un support écrit hautement rationalisé. Les concepts de *mise en corrélation du corps* et *l'articulation corps/objet* évoqués par Foucault trouvent ici tout leur sens. Ce qui est très important de ce fait, c'est que le geste en lui-même se retrouve décontextualisé par rapport à son application finale. D'un côté nous trouvons la partie technique dite de mécanisme et de l'autre son application, un morceau ou une étude dit d'expression. Jean-Charles François le résume ainsi :

⁸ Foucault, Michel, 1975, *op. cit.*, p. 189.

⁹ Foucault, Michel, 1975, *op. cit.*, p. 154.

« C'est pourtant un fait que la plupart des méthodes proposent un parcours allant de la décomposition du geste en exercices, à un morceau qui propose l'application du geste dans un contexte musical. »¹¹

1-2 Le Conservatoire de Paris, creuset des disciplines

1-2-1 Le musicien dans les sociétés pré-modernes : J.-J. Quantz

Jusqu'en 1790, ce sont les maîtrises, sous l'autorité du clergé, qui constituent les principales institutions musicales en France. En ce qui concerne la formation des instrumentistes, il s'agit que ce que l'on peut appeler le compagnonnage. Dans les sociétés pré-modernes, le disciple vit avec son maître, sous le même toit. Le premier maître est bien souvent un membre de la famille : c'est ici le cas avec Quantz qui étudie dès l'âge de onze ans avec son oncle Justus. En échange du savoir dispensé par le maître, le disciple lui est dévoué complètement, jusqu'à s'acquitter naturellement de tâches domestiques peu en rapport avec la musique. Mais là est sa condition et le système est ainsi. L'exemple de Quantz, est assez frappant pour illustrer nos propos.

« Je partis donc en apprentissage, en août de l'année 1708, à Mersebourg [chez son oncle Justus Quantz]. Le premier instrument qu'il m'a fallu apprendre fut le violon ; je parus y avoir grand plaisir et habileté. Puis vinrent le hautbois et la trompette. Quant aux autres instruments, tels que le cornet, le trombone, le cor de chasse, la flûte à bec, le basson, la basse de viole allemande, la viole de gambe, et qui sait combien d'autres qu'un bon artiste doit pouvoir tous jouer, je ne les ai pas négligés. Il est vrai que, à cause de la quantité d'instruments différents qu'on a entre les mains, on reste en quelque sorte un bousilleur. Nous devons renforcer la musique aussi bien à la cour qu'à l'église et aux repas. Lorsque je sortis enfin d'apprentissage, en décembre de l'année 1713, je jouais quelques solos de Corelli et de Telemann à l'examen. Mon maître me dispensa de trois quarts d'année d'apprentissage, mais à condition que je lui servirai encore pendant une année, moyennant seulement la moitié de l'argent de la pension, de compagnon¹². »

Nous voyons dans ce texte à quel point le musicien est soumis aux contingences matérielles propre à son métier qui est alors encore considéré comme un métier manuel. Pratiquer un nombre aussi important d'instruments de musique nous paraît aujourd'hui impensable. C'est toutefois un moyen pour le musicien de ville qu'est Quantz de gagner sa vie en remplaçant par exemple au pied levé un autre musicien. Bien sûr, cela

¹⁰ Chassain, Laetitia, « Le Conservatoire et la notion d' « Ecole française » in *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Deux cent ans de pédagogie* – 1995, Sous la direction de Anne Bongrain et Alain Poirier, avec la collaboration de Marie-Hélène Coudroy-Saghaï, Buchet/Chastel, Paris, p. 16.

¹¹ François, Jean-Charles, « L'art, le musicien et l'enseignement aujourd'hui » in *Enseigner la musique n°4, L'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique*, Acte des rencontres préparatoires aux Journées d'Etude des 17, 18 et 19 avril 2000, Cahiers de recherche du Cefedem Rhône-Alpes et du CNSMD de Lyon, p. 11.

¹² Texte cité dans la thèse de Jean-Claude Lartigot. Nous n'avons pu retrouver le titre exact.

n'empêche pas Quantz de posséder plus sûrement le violon ou la flûte¹³ et il admet qu'il reste un « bousilleur ». En témoigne cette remarque dans son *Essai* publié en 1752.

« De plus un Musicien ne doit pas s'occuper de trop d'autres choses. Chaque science demande un homme entier. Je ne prétens (sic) pas qu'il soit impossible d'exceller en même tems (sic) dans plusieurs sciences. Mais il faut pour cela des talens (sic) très extraordinaires que la nature n'accorde que rarement [...]. »¹⁴

Nous assistons ici à une période charnière du classement des connaissances : nous voyons poindre ici la future organisation disciplinaire. Quantz est ainsi conscient de ses limites techniques mais cela ne lui paraît pas pour autant rédhibitoire. En admettant ses « lacunes » en tant que spécialiste des divers instruments pratiqués, il ne peut que mettre en avant sa compétence globale de la musique. L'instrument en tant que discipline exclusive n'existe pas et c'est pourquoi son traité s'adresse à tous les instrumentistes et pas uniquement les flûtistes. D'ailleurs les pages consacrées à la flûte sont paradoxalement minoritaires si l'on observe la table des matières de l'ouvrage. Une belle partie est ainsi réservée « aux instruments accompagnateurs, à l'improvisation, aux nuances, aux agréments, au style, etc. » comme le souligne pertinemment le musicologue Antoine Geoffroy-Dechaume dans son introduction à l'*Essai* de Quantz¹⁵. Si Quantz est capable d'aborder très précisément des aspects techniques de la flûte, comme le coup de langue, il attache autant d'importance par exemple à l'attitude du flûtiste vis à vis d'un public, le type de répertoire qu'il doit choisir pour plaire à tel ou tel type d'auditeur¹⁶. Cette réflexion sur la notion de public est vraiment intéressante car elle dépasse de loin la stricte notion de discipline instrumentale dans une approche musicale beaucoup plus globalisante. Le flûtiste est un musicien qui dès son jeune âge côtoie les réalités de son métier. Il n'y a pas encore de période pré-professionnelle. Le musicien comme Quantz est, il est vrai, encore sous la houlette du mécénat aristocratique ou royal. La diffusion de la musique est un outil non négligeable du pouvoir royal, d'autant plus que le roi de Prusse Frédéric est flûtiste et compositeur¹⁷. Il est certain qu'il bénéficie d'une situation favorable pour mettre en avant son art.

1-2-2 La situation en France après 1795 : de la méthode à la discipline

¹³ Quantz s'est sans doute mis à la flûte allemande lorsqu'il est admis en 1718 à la Chapelle polonaise. Il manquait en effet un flûtiste dans le petit orchestre. C'est Pierre-Gabriel Buffardin (1690-1768) professeur du frère de J.-S. Bach, qui lui donne « en quelques mois » des cours de flûte jusqu'à un degré assez élevé pour que Quantz devienne première flûte. Quelle différence par rapport à nos quinze ans d'étude actuels pour prétendre « posséder » la flûte !

¹⁴ Quantz, Jean-Joachim, 1975 – *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec XXIV ; tailles douces*, fac-similé de l'édition de 1752, à l'initiative de Antoine Geoffroy-Dechaume et Pierre Séchet, 6^e édition, éditions Aug. Zurfluh, Paris, p. 19.

¹⁵ Quantz, Jean-Joachim, 1975 – *op. cit.*, p.1

¹⁶ Chapitre XVI « De ce qu'un Joueur de Flute doit observer aux Musiques publiques » p.169

¹⁷ Quantz devient le professeur de musique de son royal mécène au palais de Sans-Souci à Postdam (près de Berlin) à partir de 1740. C'est là qu'il rencontre également Jean-Sébastien Bach, invité du roi Frédéric II.

Sous l’Ancien Régime, la situation est semblable à celle qu’a vécu Quantz. Des flûtistes comme Hotteterre¹⁸ ou plus tard Devienne¹⁹ ont appris leur métier chez des différents maîtres : point d’enseignement centralisé mais plutôt du compagnonnage. Pour ce qui est des institutions musicales, les maîtrises sont supprimées en 1790 tout comme l’Ecole Royale de Chant placée depuis 1784 sous la direction de Gossec par l’initiative de Louis XVI..

Nous ne nous étendons pas trop sur la constitution même du Conservatoire National de Musique à Paris le 3 août 1795 (16 thermidor an III) qui a bouleversé cet état des choses. Ce qui nous intéresse ici est ce morcellement de l’enseignement instrumental en disciplines bien délimitées. Il convient tout d’abord de préciser honnie et le goût reste imposé par les classes dominantes. Les instruments à vent occupent la moitié de l’effectif professoral de l’institution²⁰. L’édition de méthodes instrumentales, destinées à uniformiser l’enseignement parisien sur celui de la province, est un témoignage d’une idée générale de progrès et de recherche d’efficacité. La rédaction de ces ouvrages est collégiale²¹. Laetitia Chassain expose clairement le projet musical opéré par ces méthodes :

« Les méthodes du Conservatoire ont donc toutes l’ambition d’affirmer une spécialisation instrumentale nouvelle [...]. Elles proposent pour cela un enseignement raisonné et progressif, où la dimension technique – « le mécanisme »- et la dimension artistique – « l’expression » (ce que Baillot appellera la « métaphysique de l’art ») – sont volontairement séparées l’une de l’autre²². »

Le schéma d’apprentissage traditionnel, considéré comme « anarchique » ne répond plus aux attentes d’une France influencée par les idéaux raisonnés des Lumières et de l’*Encyclopédie*. C’est une nouvelle ère qui s’ouvre, laboratoire ou germe un nouveau type de musicien plus spécialisé. Nous passons donc d’un schéma traditionnel « anarchique » car incontrôlable à un âge de l’apprentissage industrialisé où des critères bien précis sont mis en avant en ce qui concerne la technique de la flûte (mécanisme, coups de langue simple ou double, etc.) mais toujours aussi imprécis en ce qui concerne l’ « expression ».

1-2-3 Les vestiges de la pré-modernité

Tout au long du XVIIIe siècle se construit un nouveau schéma de pensée rationnel autour de l’organisation de la société et de la diffusion de connaissances. L’ouvrage

¹⁸ Jacques Hotteterre « dit le Romain » (1640 ou 50-1772) Eminent compositeur pour la flûte, il est issu d’une famille de musiciens et de facteurs. On lui doit les célèbres *Principes de la flûte traversière* contenant les premières tables de doigtés connues.

¹⁹ François Devienne (1759-1803) cf. 1-2-4

²⁰ En 1795, sur 115 professeurs, 60 enseignent des instruments à vent dans les disciplines suivantes : la clarinette, la flûte, le hautbois, le basson, le cor, la trompette, le trombone, le serpent, le buccini, et le tubae corvae.

²¹ Un Comité d’enseignement du Conservatoire, regroupant tous les représentants des disciplines, se charge d’adopter ou non chaque méthode proposée.

²² Chassain, Laetitia, 1995, *ibid.*

Surveiller et punir de Michel Foucault illustre à merveille cette volonté d'objectiver au maximum le contenu des enseignements dispensés dans des lieux clos. Le Conservatoire de Paris est pour la musique un exemple concret de l'application « dure » de la discipline. La musique est séparée de la technique (mécanisme et expression) dont les gestes sont découpés en séquences élémentaires. Le corps professoral spécialisé est un exemple de ce que Foucault appelle le *quadrillage* c'est à dire que chacun est assigné à une tâche précise pour plus d'efficacité. L'organisation temporelle est également un outil de discipline : le découpage du temps devient plus précis et régulier. Eddy Schepens définit ce changement ainsi :

« Le temps individuel de l'apprentissage, tel qu'il était appréhendé dans l'atelier d'art, totalement subjectif, variable et aléatoire, va se trouver projeté dans un espace qui le matérialise : celui de la discipline. Par-là se crée la possibilité de construire un ordre où les *matières* remplaceront les *manières* [...] »²³

A la lecture de ce bilan, nous pourrions presque songer à une « industrialisation »²⁴ de l'enseignement musical qui perd la dimension artisanale pré-moderne. Ce serait toutefois une erreur d'abonder uniquement dans cette perspective. En effet, l'enseignement musical au Conservatoire se nourrit paradoxalement de survivances traditionnelles qui demeurent jusqu'à aujourd'hui des valeurs fortes. Il y a tout d'abord le cours qui reste individuel. Ce schéma, considéré comme « supérieur » par Théodore Dubois²⁵, prédomine depuis plus de deux cents ans. Malgré l'édition de méthodes « disciplinaires », le rapport entre le maître et l'élève reste fort. L'autorité par exemple d'un professeur comme Paul Taffanel marque considérablement l'esprit de ses élèves.

Louis Fleury²⁶ raconte :

« Cet homme exceptionnel c'est Paul Taffanel. Tous ceux qui ont eu la chance de l'approcher et de bénéficier de son enseignement lui ont voué la même dévotion jusqu'à la fin de leur vie. [...] J'ai eu la bonne fortune d'être durant cinq années l'élève d'un artiste et d'un musicien incomparable »²⁷

Le témoignage de l'élève pour le maître est ici empreint d'une véritable dévotion. La transmission du savoir est façonnée par l'oralité et c'est pour cela que nous avons très peu d'éléments concrets concernant la manière dont enseignait réellement et concrètement un maître comme Paul Taffanel.

1-2-4 L'émergence d'un nouveau format de goût

²³ Schepens, Eddy, 2000 – « Une didactique de l'art est elle possible ? » in *Enseigner la musique n°4, L'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique*, Acte des rencontres préparatoires aux Journées d'Etude des 17, 18 et 19 avril 2000, Cahiers de recherche du Cefedem Rhône-Alpes et du CNSMD de Lyon, p.62.

²⁴ Jean-Charles François parle de « musique manufacturée » en opposition avec les traditions régionales. L'imposition du français sur l'ensemble du territoire est un autre exemple de la volonté centralisatrice de la nation républicaine. in *Enseigner la musique n°4*, p. 12.

²⁵ Théodore Dubois est directeur du Conservatoire de Paris de 1896 à 1905.

²⁶ Louis Fleury (1878-1926) élève de Paul Taffanel, ce flûtiste a le privilège de créer *Syrinx* de Debussy au théâtre Mons à Paris en 1913. C'est lui qui termine l'article sur la flûte dans l'encyclopédie de Lavignac, laissé inachevé par Taffanel à son décès.

²⁷ Duplaix, Bernard, 1994 – « Louis Fleury, un homme pressé », *Traversières-Magazine*, juillet 1994, p. 47.

La période post-révolutionnaire est marquée par une évolution accélérée de la facture des instruments à vent. François Devienne (1759-1803), un des six premiers professeurs de flûte du Conservatoire, est le dernier à jouer la flûte à une clef, peu adaptée aux grandes salles et au répertoire de plus en plus exigeant en rapidité d'exécution. Devienne joue aussi du basson mais nous voyons que l'état disciplinaire se resserre. Nous sommes loin de la quinzaine d'instruments pratiquée par le jeune Quantz !

« Né avec du talent pour la composition, il [Devienne] créa un nouveau genre de musique pour les instruments à vent, encouragea les artistes à perfectionner leur exécution, et contribua par-là à l'amélioration des orchestres français »²⁸

D'un point de vue sociologique, la pratique n'étant plus seulement réservée à une et seule élite se démocratise et le nombre de flûtistes amateurs augmente. Ceci a des répercussions sur l'organisation de concerts en plus grand nombre. Le style musical perd peu à peu ses composantes du passé : le contrepoint²⁹, les subtils ornements et les improvisations marquent le pas devant la prédominance de la mélodie, qui tend de plus en plus vers la virtuosité. On écrit de plus en plus les cadences des brillants concertos du début du XIXe siècle. La musique répond à un format de goût imposé par un public plus large.

La « fixation exacte de la musique³⁰ » entre autres, permis l'émergence de l'interprète moderne spécialisé, qui s'est peu à peu séparé du compositeur. Enfin, l'évolution de la facture instrumentale est une donnée intimement liée à l'évolution de l'enseignement.³¹

1-3 La tradition de l' « Ecole française de flûte »

1-3-1 L'écrit ou la diffusion d'une pédagogie

Le besoin est réel chez les instrumentistes de se réclamer d'une filiation. C'est ce qui se passe bien souvent dans le monde des flûtistes, comme nous l'avons vu plus haut entre Louis Fleury et son maître Taffanel. La relation entre le maître et son élève reste une survivance forte des métiers corporatistes³². Prenons par exemple la méthode d'Henry Altès³³ dans son édition par Marion et Rampal³⁴. Ici, le *fac similé* de la méthode originelle

²⁸ Citation de Fétis in Joubert, Claude-Henry, 1988 – *Métier : musique ! Quel enseignement musical pour demain ? 2*, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, Paris, p 55.

²⁹ Le contrepoint ne disparaît pas pour autant. Nous parlons ici de l'application stricte de la fugue qui n'est plus à cette époque un vecteur du goût ambiant.

³⁰ Papadopoulos, Kalliopi, 2004 – *Profession musicien : un « don », un héritage, un projet ?*, collection « Logiques sociales » sous la direction de Bruno Péquignot, l'Harmattan, Paris, p. 61.

³¹ Consulter le passionnant mémoire de Boris Kapfer *L'évolution des méthodes d'enseignement de la flûte traversière au travers des progrès de la facture instrumentale du XVIIIe au XXe siècle*, mémoire du Cefedem Rhône-Alpes, 1996.

³² Cf. 1-2-3

³³ Marion, Alain & Rampal, Jean-Pierre, 1979 – *Méthode pour flûte par Henry Altès*, Allo music.

³⁴ Jean-Pierre Rampal (1922-2000) et Alain Marion (1938-1998) flûtistes de renommée internationale durant la seconde moitié du XXe siècle. Ils ont tous les deux enseigné au CNSMD de Paris. Est il encore nécessaire de les présenter ?

de 1880³⁵ est repris *in extenso* en écartant toutefois la partie consacrée à la théorie musicale. Ces chapitres disparus témoignent d'une époque où l'enseignement des notions théoriques se faisait en même temps que celui de la flûte³⁶. La seule « révision » visible des deux auteurs est l'insertion de leur nom dans le cartouche original de la méthode avec celui d'Altès. L'accent est mis sur leur fonction : « Professeurs au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris » qui met en avant le prestige de leur statut. La page suivante est une liste des professeurs de flûte au Conservatoire de Paris depuis sa création. Rampal et Marion sont clairement présentés comme les héritiers de Devienne et de Taffanel. Tournons encore la page et lisons l'avant-propos :

« Cette réédition de la méthode de Monsieur Joseph-Henry ALTÈS, a pour but d'alléger considérablement cet ouvrage, sans en altérer la valeur ; pour cela nous en avons éliminé le contenu « théorie musicale » pour n'en retenir que la partie instrumentale. Présentée originellement en trois parties, nous la proposons ici en deux volumes ; nous avons conservé intégralement le texte, les gravures et les propos de l'auteur, afin de perpétuer à travers cet ouvrage considérable, la tradition de la flûte française³⁷ ».

Le but est clairement défini. Tout d'abord, la suppression du chapitre consacré à la théorie musicale démontre une volonté d'approcher au plus près l'essence technique même de l'instrument. « Perpétuer la tradition » semble être une préoccupation majeure des auteurs. Laisser intact le texte original d'Altès est passionnant d'un point de vue historique. Il est nous est toutefois permis de douter de son efficacité sur des jeunes flûtistes du début du XXI^e siècle pour la simple raison que ces commentaires ne s'adressent qu'au professeur et non à l'élève. Notons au passage la déférence envers « Monsieur Joseph-Henry Altès » et son ouvrage « considérable ». L'adoration des maîtres est très courante dans le monde des instrumentistes. Marcel Moysse³⁸ aurait dit que s'il avait pu rencontrer Altès, c'est à genoux qu'il le supplierait de lui donner une leçon de flûte. Bien souvent, ce type d'anecdotes entretient l'idée d'un professeur idéalisé plus que de réelles considérations pédagogiques. Les indices sont trop peu nombreux pour pouvoir vraiment dégager une « manière de faire ». Nous revenons encore ici à cette relation très forte entre le maître et le disciple. Le professeur devient pour l'élève un véritable mentor.

Ecrire est un moyen pour le pédagogue de rester « immortel » afin de dépasser le seul média de l'oralité. Paul Taffanel a tout au long de sa vie accumulé des documents sur la flûte et son histoire pour l'espoir de rédiger un jour un traité sur l'*Art de la flûte* à l'image de ce que Baillot a fait pour le violon. Ce projet est resté avorté à sa mort en 1908³⁹. Un tel monument encyclopédique aurait permis à son enseignement de s'extraire

³⁵ Editée pour la première fois en 1906 chez Leduc en un seul volume.

³⁶ A ce propos, Altès attache pourtant une grande importance "à la *simultanéité de ces enseignements, seule façon de former un artiste complet (...)*"

³⁷ Marion, Alain & Rampal, Jean-Pierre, 1979 – *op. cit.*, p.6.

³⁸ Marcel Moysse (1889-1984) Elève de Paul Taffanel, cet homme a marqué par sa pédagogie des générations de flûtistes.

³⁹ En fait, une partie des écrits de Taffanel sera repris par Louis Fleury pour rédiger l'article sur la flûte dans l'encyclopédie de Lavignac et de la Laurencie. Philippe Gaubert (1879-1941), autre fidèle élève de Taffanel, se charge de reprendre une partie de ces sources pour écrire la fameuse méthode complète Taffanel & Gaubert publiée en 1923.

des brumes des souvenirs élogieux de ses élèves et contribué à sa renommée dans l'histoire. Louis Fleury déplore ainsi la perte d'un ouvrage de référence :

« Il est certain que si mon maître [Taffanel] avait vécu, nous posséderions un ouvrage définitif, qui serait, pour notre époque, ce qu'a été au XVIII^e siècle l'admirable traité de Joachim Quantz »⁴⁰

La préface de la méthode de 1923 nous en dit plus encore :

Esprit d'une haute culture musicale, il [Taffanel] avait à l'exemple du grand violoniste Baillot, profondément médité sur les problèmes de l'esthétique, et rêvé d'écrire un traité de « L'Art de la Flûte » qui eût été pour les flûtistes ce qu'est « L'Art du Violon » pour les violonistes. »⁴¹

La référence à l'*Essai* de Quantz et au violoniste Baillot, qui a donné ses marques à l'école française de violon, est intéressante car elle illustre une volonté de formaliser, de rationaliser un enseignement à travers son héritage du passé. Cet ouvrage aurait constitué une véritable bible pour les flûtistes. Le fait de considérer comme « définitif » cet ouvrage marque une réelle volonté des musiciens du XIX^e siècle de se positionner en tant qu'héritiers « aboutis » d'une histoire de la musique qui s'est petit à petit perfectionnée grâce au progrès de la notation ou de la facture instrumentale. Les idéaux positivistes marquent considérablement la société du XIX^e et du début du XX^e siècle et cela se répercute dans le domaine de l'enseignement musical.

1-3-2 La philosophie esthétique de l' « Ecole française de flûte »

Nous l'avons vu plus haut, Paul Taffanel est considéré comme le « père » d'une longue lignée de flûtistes qui vient jusqu'à nos jours. En fait, c'est lorsque la flûte de Boehm s'est enfin imposée au Conservatoire en tant que discipline à part entière qu'une nouvelle esthétique de jeu a pu se créer. Rappelons qu'au XIX^e siècle, grâce à Théobald Boehm, la flûte bénéficie de recherches scientifiques dans l'espoir de rendre l'instrument parfait (calcul mathématique de l'espacement des trous, adjonction d'un système de clétage, etc.). La nouvelle flûte de 1847 gagne en puissance et égalité ce qu'elle perd en couleur sonore boisée de ses ancêtres. C'est pourquoi l'instrument ne connaîtra pas les faveurs de tous les flûtistes de l'époque. Taffanel ne s'est pas posé cette question esthétique puisque son maître Dorus⁴² l'a tout de suite fait travailler sur la nouvelle flûte. Taffanel va donner à la flûte un répertoire plus « sérieux » que celui du milieu du XIX^e siècle en suscitant des compositions nouvelles, plus axées sur la musique de chambre et les œuvres du passé que sur l'opéra qui règne alors en maître. Il va alors donner à la flûte une dimension mondialement reconnue. Exit la virtuosité gratuite, place à l'aspect poétique et au raffinement expressif. On parle alors du « beau son » bien français, élégant,

⁴⁰ Taffanel, Paul & Fleury, Louis, 1927 – « La Flûte » in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, fondée par Albert Lavignac, sous la direction de Lionel de la Laurencie, tome III, deuxième partie, p. 1483.

⁴¹ Taffanel, Paul & Gaubert, Philippe, 1923 – « Préface des éditeurs » in *Méthode de flûte en huit parties*, première édition, Paris, Leduc, p. VII.

sans emphase. La technique n'est pas en reste avec cette pléiade d'exercices encore utilisés de nos jours. Ce qui fait dire à Emmanuel Pahud la phrase suivante :

« Ce qui fait la force de l'école française de flûte, c'est le fait qu'on a établi un programme technique de travail, de virtuosité, ce qui fait que cette école était la seule permettant de maîtriser l'instrument.

En effet, la mise en place d'un plan de travail commun a permis aux flûtistes « français » d'échafauder une haute technicité. C'est certes vrai, mais il est dommage de s'arrêter uniquement à cet aspect de l'école française de flûte, surtout si l'on a étudié l'action de son fondateur, Paul Taffanel. La technique seule est vidée de son sens et de sa substance et c'est malheureusement cet aspect disciplinaire qui conditionne une seule et unique excellence instrumentale aujourd'hui. Nous allons le voir dans le chapitre suivant.

⁴² Vincent-Joseph Van Steekiste dit Dorus (1812-1896), professeur de flûte au Conservatoire de Paris de 1860 à 1868. Il est le premier à enseigner la nouvelle flûte Boehm.

II. Le modèle de l'excellence

2-1 La formation du flûtiste au XIXe siècle: la culture de l'excellence

2-1-1 Une technique instrumentale sans faille

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'enseignement instrumental du XIXe siècle s'articule autour de deux points importants : la technique appelée le plus souvent « mécanisme » et la partie musicale qui en fait une application des préceptes techniques. Ainsi, dans les méthodes officielles publiées par le Conservatoire depuis l'origine, le geste prend une part prépondérante dans le jeu musical. Prenons à nouveau le cas de la méthode d'Henri Altès publiée en 1880. Outre les exercices journaliers (gammes, arpèges, ...), la méthode est segmentée en plusieurs leçons progressives qui donnent toutes lieu à une application précise. Dans un long passage intitulé « De la perfection dans l'exécution », Altès insiste sur le rôle préparatoire de ces leçons théoriques :

« Si l'on s'est bien pénétré, au point de vue théorique, de tout ce que j'ai dit sur l'étude de la Flûte, et si l'on est arrivé à une bonne exécution de mes exercices, on doit posséder un degré d'habileté qui permet d'aborder *toutes les difficultés réalisables sur cet instrument*. Les études qui suivent présentent un *important spécimen* de ces difficultés. Atteindre le plus grand degré d'habileté est le but qu'on doit se proposer en entreprenant ce nouvel ordre de travail, aussi, est-il essentiel d'avoir toujours présentes à l'esprit certaines considérations qui mènent à la perfection de l'exécution. ⁴³ »

L'habileté instrumentale est un premier pas vers une excellence instrumentale. Dans l'enseignement de la flûte, cette habileté est non seulement digitale (doigtés spéciaux, etc.) mais aussi relative à la qualité de l'émission du son. La méthode d'Altès et aussi celle de Taffanel constituent de véritables manifestes en faveur de la netteté de l'articulation chère à l'Ecole française de flûte. Arrêtons-nous un bref instant sur cet aspect : cette exigence de décomposer l'articulation en coup de langues bien précis est une spécificité dont la virtuosité fait la renommée à l'époque des flûtistes français. Les compositions d'Hotteterre démontrent déjà au XVIIIe siècle une prédilection pour une ornementation très ciselée et une prononciation quasi vocale de la musique. L'essor de la virtuosité dès la fin du XVIIIe siècle aboutit à une standardisation du détaché qui devient soit simple, double ou triple⁴⁴. La méthode Taffanel et Gaubert insiste de même sur cet aspect :

« Chaque exercice est précédé d'un tableau où sont indiquées des articulations différentes ; Il serait impossible de travailler dans la même journée tous les exercices dans toutes les articulations. L'élève variera donc les articulations suivant le temps dont il disposera et suivant plus ou moins grand nombre de difficultés qu'il aura à surmonter dans l'emploi de chacune d'elles. »⁴⁵

⁴³ Rampal, Jean-Pierre & Marion Alain, 1979, *op. cit.*, p.35.

⁴⁴ Ce que l'on gagne d'un côté, on le perd de l'autre !

⁴⁵ Taffanel, Paul & Gaubert, Philippe, 1923 – *Méthode complète de flûte*, 2^e édition en deux volumes, révisée par Fernand Caratgé (1958), volume 2, Paris, Alphonse Leduc, p. 111.

Il est certain que l'articulation va de pair avec les doigts : « les doigts et la langue marchent ensemble de manière irréfutable » précise Henry Altès. L'organisation journalière du travail est inséparable de la formation du flûtiste dans les deux méthodes : le flûtiste discipliné doit s'exercer quotidiennement sur des exercices travaillés dans un ordre et un temps bien précis. Seule une discipline rigoureuse mène vers l'excellence et la réussite.

« On trouvera à la première page de la méthode un emploi du temps et l'on y verra que la place réservée à la pratique des *Grands Exercices de Mécanisme* y est considérable. L'étude régulière et attentive de ces exercices est indispensable à tout flûtiste. Toutes les difficultés de l'instrument y sont contenues. L'élève observera rigoureusement les prescriptions suivantes faute de quoi son travail sera, soit stérile, soit beaucoup moins fructueux. »⁴⁶

Tous ces exemples semblent nous ramener à un fait important. Le travail du flûtiste, assez austère, consiste à acquérir les bases techniques nécessaires à la bonne exécution d'une œuvre écrite par un compositeur. Pour cela le flûtiste doit être un technicien spécialisé chevronné, condition *sine qua non* pour accéder au bout de ce chemin initiatique à la perfection de l'exécution. Enfin, il doit être courageux et s'armer de patience pour vaincre toutes les « difficultés ». Depuis les écrits de Quantz, un changement de ton s'est opéré : les observations se font plus injonctives et appellent à une grande rigueur. Travailler son instrument demande à l'élève un effort soutenu et quotidien⁴⁷ dans des exercices techniques parfaitement écrits pour traiter telle ou telle difficulté. Le but suprême de l'excellence technique chez le flûtiste est de dominer ces difficultés pour pouvoir enfin aborder les œuvres du répertoire. Cette mise en avant de l'exercice et de l'étude est une idée déjà ancienne d'après ce que résume si adroitement Emmanuel Hondré, concernant une des toutes premières méthodes de flûte du Conservatoire, éditée en 1804 :

« La *Méthode* d'Hugot et Wunderlich se présente ainsi comme un modèle de la nouvelle pédagogie parisienne grâce à la place qu'elle accorde aux exercices et aux études. Elle développe en effet une application « musicalisée » des difficultés techniques, dont l'inclusion se fait progressivement dans un souci d'ordre et de rationalisation. [...] L'étude mène à une rationalisation méthodique de l'apprentissage, non plus conçu comme l'apprentissage d'un tout, mais comme l'adjonction d'une série de compétences séparables[...]. Née de l'exercice que l'on musicalise, l'étude part du technique pour progresser symboliquement vers le musical, glorifiant ainsi l'effort montré comme une vertu dans l'art, tout comme la difficulté technique devenait elle-même un véritable moyen d'expression. »⁴⁸

Cet appel à l'effort, cette exigence de rigueur, ce refus de la facilité sont autant de valeurs nécessaires au flûtiste du XIXe siècle pour atteindre le sublime. Un flûtiste comme Marcel Moyse, élève de Paul Taffanel pérennise cette idée du dépassement de soi. Voici ce que dit Louis Moyse à propos de son père :

⁴⁶ Taffanel, Paul & Gaubert, Philippe, 1923 – *ibid.*

⁴⁷ Dans la méthode de Taffanel & Gaubert, tous les flûtistes connaissent les *17 Grands Exercices Journaliers* (E.J. 1, E. J. 2, ...) qui ont marqué leurs études.

⁴⁸ Hondré, Emmanuel, 1996 – « L'étude pour flûte : de la cristallisation à la définition d'un genre » in *La Traversière*, octobre 1996, p. 57.

« Il était systématique, discipliné, carré. Il n'abandonnait jamais, il avait en lui cette obstination, cette force de volonté. Lorsqu'il voulait faire quelque chose, il commençait tout au début. Peu importait qu'il lui faille une semaine ou trois ans pour y parvenir. [...] Je l'ai entendu s'entraîner sur la même pièce pendant des jours, des semaines, des mois entiers. Il appliquait la même discipline aux autres. Mon père avait ceci de particulier qu'il avait un esprit organisé. Il parvenait à tout à force de travail, d'exercices, de gammes, en s'imposant une discipline et en s'exerçant. Bien sûr les résultats étaient fantastiques lorsqu'il appliquait cette méthode à d'autres. »⁴⁹

Ces valeurs fortes sont les piliers de l'enseignement moderne et professionnalisant à une époque où les flûtistes étudiant au Conservatoire se destinent avant tout à des carrières de solistes ou de musiciens d'orchestre. A cette époque, les flûtistes français conquièrent les places des orchestres les plus prestigieux, notamment aux Etats-Unis.

2-1-2 L'œuvre musicale, un espace moral et sanctuarisé

La séparation des rôles entre le compositeur et l'interprète s'accroît au cours du XIXe siècle. L'instrumentiste ou exécutant se spécialise dans une discipline donnée pour pouvoir interpréter la musique écrite par un compositeur. L'émergence de la figure du créateur-démiurge au cours du XIXe siècle⁵⁰ dissocie durablement l'acte d'écrire de celui d'exécuter. L'évolution croissante de la notation musicale implique une précision de jeu encore plus grande. Ce qui est frappant dans les écrits pédagogiques de l'époque, c'est de ne trouver que très rarement le concept d'interprétation. On lui préfère de loin de terme d'« exécution ». Interpréter (du latin *interpretare*) revient à s'interposer entre deux personnes pour faire passer un message. Musicalement, l'interprète intervient sur l'œuvre pour assurer la médiation entre l'œuvre et le compositeur. Dans le terme d'« exécution », l'œuvre devient un pôle central et l'exécutant semble lui être soumis tout en ayant une marge de liberté moindre. Exécuter revient alors à un décodage des signes de la partition dans un souci d'« authenticité ». Il ne s'agit pas encore de l'acception actuelle de ce terme. On pense alors que jouer exactement ce qui est écrit sur la partition garantit une authenticité de la pensée du compositeur (*mens auctoris*).

Ce schéma de pensée est très présent dans les écrits pédagogiques de l'époque. Prenons la méthode de Taffanel et Gaubert dans le septième chapitre intitulé « Du style ». On y trouve l'*adagio* de la *Sonate* en si mineur pour flûte et piano de Jean-Sébastien Bach. L'œuvre y est d'entrée valorisée :

⁴⁹ Wye, Trevor, 1993 – *Marcel Moyse, un homme extraordinaire*, traduit de l'anglais en 2003 par l'Association française de la Flûte, Alphonse Leduc, p.24.

⁵⁰ Le XIXe est le siècle de la « redécouverte » de statues monumentales telles Bach ou Beethoven, mises au goût du jour pour pouvoir retrouver un public.

« Ce morceau, l'un des plus beaux bijoux de la littérature de la flûte, doit être exécuté avec une noble élévation de sentiment, une sereine pureté de lignes et une extrême simplicité. Chez Bach, comme chez les grands maîtres classiques, l'exécutant doit observer la plus rigoureuse simplicité. »⁵¹

Mesure par mesure, l'étudiant flûtiste est guidé par des indications très précises concernant l'appui de telle ou telle note et sur la manière de phraser. Malgré ses conseils pointillistes, l'auteur n'oublie pas de mettre en garde le flûtiste contre tout écart ou débordement possible. Il reste un exécutant soumis à Bach et ce serait un sacrilège de laisser déborder toute velléité dépassant le cadre de l'exécution.

« On s'y interdira donc absolument le *vibrato* ou chevrottement, artifice qu'il faut laisser aux instrumentistes médiocres, aux musiciens inférieurs. [...] C'est une faute grave, une impardonnable faute de goût que de traduire par des moyens vulgaires les pensées des plus hautes intelligences musicales. Leur interprétation doit s'imposer des règles sévères ; c'est seulement par la pureté de la ligne, par le charme et la profondeur du sentiment, par la sincérité d'une émotion jaillie du cœur même que l'on peut s'élever jusqu'aux sommets du style, idéal suprême auquel doit tendre le véritable artiste. »⁵²

Nous trouvons dans ce texte une dimension quasi mystique. L'exécutant doit se transcender pour espérer s'« élever ». Mais il doit aussi se sacrifier en s'imposant les « règles sévères » nécessaires à son ascension vers les cimes de l'art. On y trouve aussi une hiérarchie entre musiciens : ceux considérés comme « inférieurs », « vulgaires » et le « véritable artiste ». L'aspect manichéen du bien et du mal, la notion de « faute », le pur et l'impur, le respect de l'œuvre sacrée, apportent une touche hautement moralisatrice à la pédagogie de Taffanel.

L'excellence instrumentale de par sa transcendance, appartient au champ de l'indicible, ce qui contraste fortement avec l'aspect hautement rationalisé de la théorie et de la technique au préalable.

2-2 La méthode de Pierre-Yves Artaud, l'illusion de la méthode moderne

2-2-1 Une présentation innovante

A une époque où les méthodes du XIXe siècle règnent en maître dans l'enseignement de la flûte traversière en France⁵³, la *Méthode élémentaire pour la flûte traversière* de Pierre-Yves Artaud, publiée en 1972⁵⁴, est la première méthode "moderne" à entrer sur le marché de l'édition pédagogique.

⁵¹ Taffanel, Paul & Gaubert, Philippe, 1923, *op cit.*, p. 185-186.

⁵² Taffanel, Paul & Gaubert, Philippe, 1923, *ibid.*

⁵³ Il s'agit des méthodes d'Altès et de Taffanel et Gaubert qui sont systématiquement utilisées jusque dans les années 70-80.

⁵⁴ Pierre-Yves Artaud (né en 1946) a commencé ses études de flûte avec Jean-Claude Diot. Il est le dédicataire et créateur de nombreuses pièces contemporaines. Il est actuellement professeur au CNSMD de Paris.

Cette méthode est beaucoup moins massive et imposante que les méthodes du XIX^e siècle souvent divisées en deux tomes⁵⁵. Il est vrai que dans son avertissement, Artaud ne revendique pas avoir écrit une méthode complète:

"Ce n'est en aucun cas une méthode dite "complète". A la fin de cette méthode, le professeur disposera de nombreux cahiers d'études et d'exercices existant déjà, et dont les mérites ne sont plus à démontrer"⁵⁶.

Il ne prétend donc pas dans cette méthode avoir le monopole du travail de l'élève.

La méthode est mieux adaptée aux sacs sans doute déjà lourds des jeunes enfants. Des photographies et croquis "*qui en disent plus qu'un long discours*"⁵⁷ viennent illustrer les séquences du montage et de la tenue de la flûte. Le style des textes de présentation est plus épuré, moins emphatique que celui employé dans les méthodes historiques. L'auteur espère donc pouvoir être lu par de jeunes élèves et non uniquement par le professeur, même si une grande majorité des indications s'adressent à ce dernier. Nous voyons de ce fait que le statut du professeur est peu à peu désacralisé mais une méthode n'est-elle pas destinée à l'élève en premier lieu ?

2-2-2 Un contenu très élémentarisé

Artaud accorde une grande importance aux notions de respiration et de tenue de la flûte. Dans les méthodes plus anciennes, seul l'apprentissage de la technique et de son application dans des études ou morceaux prévaut. La notion du corps en tant qu'instrument au même titre que la flûte est mise en avant dans la méthode d'Artaud. Il insiste de fait sur l'importance de la respiration diaphragmatique «*condition primordiale pour la recherche d'une bonne sonorité*»⁵⁸ Un chapitre entier est consacré à la respiration, illustré de dessins et de photographies divers. Pour l'instant, l'élève ne touche pas encore à sa flûte.

Le titre de la méthode annonce tout de suite la couleur: *Méthode élémentaire pour la flûte traversière*. Si l'on regarde les chapitres, Artaud se contente de suivre une progression extrêmement linéaire qui n'a rien à envier à ses prédécesseurs Altès et Taffanel. Seul le cahier bleu apporte une touche d'innovation. Pour la première fois, l'unicité de la méthode est remise en cause. Ce cahier bleu détachable résume les différentes facettes de la technique de jeu que l'élève peut travailler indépendamment de son programme habituel, en fonction de son niveau et de sa vitesse de progression. La méthode d'Artaud tente de remettre en question la linéarité de la méthode et l'« empilement » des connaissances qui s'ensuit, comme nous l'avons vu précédemment dans les méthodes historiques. Cette nouvelle philosophie du travail est intéressante de

⁵⁵ Les méthodes d'Altès et de Taffanel étaient à l'origine en un seul volume (très épais). Les rééditions de Rampal/Marion et de Caratgé les ont divisées en deux volumes.

⁵⁶ Artaud, Pierre-Yves, 1972 – Avertissement de la *Méthode élémentaire pour la flûte traversière*, éditions Lemoine, Paris, p.3.

⁵⁷ Artaud, Pierre-Yves, *ibid.*

part son aspect « boîte à outil » que « l'enseignant utilise comme bon lui semble ». Boris Kapfer évoque à propos du cahier bleu détachable l'idée

« [...]d'une méthode conçue sous forme d'arborescence, c'est à dire avec des objectifs d'apprentissage définis au préalable afin que l'élève, par son propre raisonnement, réalise les objectifs souhaités de la séquence. »⁵⁹

Toutefois, l'ensemble reste très traditionnel de par sa progressivité en leçons bien découpées qui viennent s'ajouter les unes aux autres.

2-2-3 La « solitude » de la musique contemporaine

Pierre-Yves Artaud est indiscutablement à l'origine d'une profonde évolution de la littérature pour flûte. Ses liens privilégiés avec de nombreux compositeurs et son talent d'interprète éclectique lui ont donné les moyens d'aborder différemment l'instrument. Mais qu'en est-il dans ses écrits didactiques ? Dans la seconde édition de 1992 de sa *Méthode élémentaire*, il rajoute une partie intitulée « introduction aux musiques actuelles » consacrée à l'étude des nouveaux style de jeu. Cette démarche est tout en son honneur, mais ce rajout d'un élément supplémentaire semble affaiblir la cohérence de son ouvrage. Ce qui est frappant c'est la place accordée à ce nouveau chapitre tout à la fin de la méthode. Malgré la présence de séquences ludiques sur l'embouchure seule, le lien n'est pas établi entre les chapitres traditionnels et la musique contemporaine. De surcroît, celle-ci ne peut être que difficile car située au terme de l'ouvrage. C'est un élément psychologique important pour l'élève, car l'expérience montre que tout ce qui est situé à la fin est montré comme « difficile ». Le début est « facile », la fin « difficile », la progression par empilement est rationnelle et immuable. Il est indispensable de ne pas séparer l'apprentissage d'une technique de la musique où celle-ci va servir. C'est pourquoi, il est infructueux d'apprendre d'abord toutes les modes de jeu au préalable pour jouer après. Mieux vaudrait se confronter directement au discours musical où l'on apprend les éléments nécessaires à sa bonne réalisation.

2-3 De Quantz à Artaud, quelles valeurs pour quel enseignement de la flûte?

2-3-1 Transmettre des savoirs

Dans notre culture de l'écrit, les méthodes jouent un grand rôle dans la diffusion d'un savoir. Dans les sociétés pré-modernes, les savoirs relèvent le plus souvent du secret, transmis par la voie de l'oralité de maître à disciple dans un contexte temporel assez large.

⁵⁸ Artaud, Pierre-Yves, 1972, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁹ Kapfer, Boris, 1996, - *L'évolution des méthodes d'enseignement de la flûte traversière au travers des progrès de la facture instrumentale du XVIIIe siècle au XXe siècle*, mémoire du Cefedem Rhône-Alpes, promotion 1996, Lyon, p.25.

C'est le cas du jeune Quantz en apprentissage chez son oncle Justus. Ce dernier lui a transmis les rudiments du métier de musicien. Dès le début, le jeune disciple est plongé dans la globalité du métier comme pouvoir remplacer au pied levé des musiciens en apprenant plusieurs instruments de musique. L'avènement du Conservatoire de Paris en tant qu'institution républicaine centralisée bouleverse ce type de transmission du savoir. Il doit être dorénavant accessible à tous. Mais comment ce savoir "oral" s'est-il transformé en méthodes écrites? Eddy Schepens résume ainsi ce changement d'orientation:

"Les experts parlent depuis quelques années de "transposition didactique" pour désigner l'opération qui consiste à rendre le savoir des savants susceptible d'être enseigné. C'est souvent un traitement de choc, qui châtre parfois autant les savoirs, présentés sous formes d'éléments de connaissance décontextualisés, abstraits des préoccupations et de la recherche qui les ont vus naître, que les élèves, sommés de les ingurgiter comme une potion désagréable, ou plutôt sans goût, sinon celui amer du travail."⁶⁰

La notion de "transposition didactique" est très importante ici. Dans les deux méthodes du XIXe siècle que nous avons abordées dans ce mémoire, les savoirs ne sont plus posés ici en terme d'apprentissage mais en tant que savoirs enseignés. L'émergence de la méthode est donc très intimement liée à la création des différentes disciplines instrumentales. Il est certain que le savoir est un élément important du pouvoir. C'est avant tout aussi un projet de société donné. Les méthodes élémentaires proposent donc un savoir standardisé, objet d'un enseignement discipliné qui a pour dessein de former un musicien d'excellence. Evidemment ce projet d'un musicien idéal évolue au cours des décennies. A la Révolution, il s'agit avant de former un musicien d'élite de la Garde Républicaine. Dans les années 1830-40, la scène de l'Opéra est la visée suprême des classes de chant lyrique du Conservatoire. Vers la fin du siècle, ce sont les instrumentistes qui ont remis en cause ce schéma opératique en formant des musiciens d'orchestre et des solistes d'excellence. C'est le cas de Paul Taffanel, initiateur de l'"Ecole française de flûte". Dans l'ensemble toutefois, le projet reste le même: le savoir diffusé au Conservatoire doit être la vitrine de l'enseignement musical français en Europe, et plus tard dans le monde. La méthode d'Artaud, malgré sa présentation plus moderne n'échappe pas à ce cas de figure. Malgré l'adjonction par exemple d'une partie réservée au répertoire contemporain, la technique d'élémentarisation du savoir reste la même.

2-3-2 L'éclatement des valeurs: l'exemple de *Density 21.5* de Varèse.

Il y a un décalage entre le répertoire et les techniques utilisées pour enseigner ce même répertoire.

"Pour jouer Cage, il faut continuer à former des instrumentistes dans les conservatoires selon les mêmes exigences que celles élaborées depuis la Révolution."⁶¹

⁶⁰ Schepens, Eddy, 2000, *op. cit.* p.58.

⁶¹ François, Jean-Charles, *op. cit.*, p. 14.

La notion d'œuvre d'art achevée est rendue caduque par les conceptions musicales de Cage. La notion d'œuvre sacrée et sanctuarisée est remise en cause sans pour autant modifier l'enseignement issu de la modernité, c'est à dire celui calqué sur celui du Conservatoire. Si l'on en revient à la flûte, le mythe du "beau son" se trouve en décalage avec un contexte post-moderniste. Si l'on prend l'exemple d'une pièce comme *Density 21.5* d'Edgar Varèse⁶², nous pouvons à coup sûr parler d'un éclatement des valeurs traditionnelles liée à un certain enseignement de la flûte. Qu'est ce à présent qu'un "beau son"? Il n'y a pas par conséquent une seule esthétique de timbre possible à la flûte. Varèse enrichit le timbre de l'instrument à l'aide de modes de jeu nouveaux (claquements de clés), et la fin de la pièce en contre-ré est d'une agressivité vraiment peu conventionnelle. L'aspect visionnaire de la pièce ne manque pas de bousculer les clichés liés à l'instrument. Ecoutons le point de vue du compositeur :

« Cette œuvre est pour moi un cri d'impuissance jeté à la face du monde : que faire aujourd'hui d'un instrument qui ne peut sonner fort dans le grave, dont la tessiture est trop réduite et sur lequel on ne peut jouer plus de trois octaves sans un effort douloureux ? »⁶³

La pièce annonce les futurs moyens d'amplification de l'instrument. La flûte ne se suffit plus à elle-même et nécessite une interface :

« *Density 21.5* fait hurler l'instrument presque au-delà de ses possibilités, reflet d'une fureur aspirant avidement à un autre devenir musical. [...] »⁶⁴

Voici ce que résume le compositeur et musicologue Jean-Charles François :

"Chaque œuvre se contextualise dans un système de valeurs qui lui est propre et qui détruit toute possibilité d'une communauté de pensée basée sur des critères de jugement partagé." ⁶⁵

La pièce de Varèse est une des pages les plus célèbres pour l'instrument. *Density 21,5* a non seulement suscité la création de nouvelles pièces mais aussi d'autres manières de jouer de la flûte, l'expression d'une diversité presque salvatrice dans le monde des flûtistes de l'époque encore fascinés par la grandeur hégémonique de l'Ecole française de flûte. *Density 21.5* dont la création se déroule à New-York échappe au "contrôle" du Conservatoire de Paris. A aucun moment cette œuvre ne sera proposée au concours de l'institution musicale parisienne. Elle se trouve de fait trop éloignée des canons esthétiques de l'enseignement « officiel » de la flûte : il en est de même pour les *Cinq Incantations* de Jolivet, créées la même année 1936. Petit à petit, sous l'impulsion notamment de flûtistes comme Severino Gazelloni (dédicataire de la *Sequenza* de Berio) ou Aurèle Nicolet, la musique d'avant-garde conquiert le répertoire, mais seulement grâce

⁶² Edgar Varèse (1883-1965) Sa pièce *Density 21.5* pour flûte seule est créée le 16 février 1936 au Carnegie Hall, au bénéfice du lycée français de New-York. Le flûtiste n'est autre que Georges Barrère (ancien élève de Paul Taffanel) qui possède alors une flûte de marque Powell en platine, la première du genre. 21,5 est la densité de ce métal précieux.

⁶³ Artaud, Pierre-Yves, 1986, *op. cit.*, p.44.

⁶⁴ Verroust, Denis, 2004 – *La Lettre du Musicien* n°306, décembre 2004, dossier instrument « La flûte traversière », citation de Pierre-Yves Artaud, p. XVIII et XIX.

⁶⁵ François, Jean-Charles, *op. cit.*, p. 14.

au prestige et à l'influence de ces professeurs-interprètes, comme a pu le faire Paul Taffanel au XIXe siècle.

2-3-3 Une démarche pédagogique ancrée dans la tradition: former des professionnels

Au cours de la seconde moitié du XXe siècle, les méthodes d'enseignement de la flûte vont de plus en plus se trouver en décalage avec un répertoire naissant d'écriture "non-traditionnelle". Les exercices journaliers de Taffanel ont été conçus pour acquérir la technique nécessaire à l'exécution d'un répertoire tonal de la fin du XIXe siècle. Ces exercices constituent toujours la « bible » de la technique des flûtistes d'aujourd'hui. Cela se conçoit pour jouer de la musique tonale mais qu'en est-il pour jouer Berio ou Ferneyhough? L'opinion de Sophie Cherrier⁶⁶ est sans équivoque :

« C'est vrai qu'avec Altès, Taffanel et Gaubert, ainsi que Moyses, on n'a pas grand risque de se tromper. [...]En ce qui concerne les méthodes actuelles, ça attire plus les enfants, c'est très bien, c'est plus ludique, mais est-ce aussi complet ? Je ne peux pas dire. Le schéma bien traditionnel a un côté très formateur et surtout qui donne une discipline bien rigoureuse. C'est très important. Travail du son, travail de la technique, études et morceaux : c'est incontournable. [...] Il est vrai qu'aucune méthode actuelle n'a remplacé la formation traditionnelle de base complète.⁶⁷ »

L'idée de hiérarchisation entre les différentes formations apparaît clairement : pour être un « bon flûtiste » il y a un socle de connaissances « incontournables » à acquérir, des critères très techniques. L'idée de discipline est encore très présente et devient même une tradition ! Certes l'aspect ludique d'une méthode n'est pas synonyme d'un meilleur apprentissage et cache bien souvent un contenu linéaire tout aussi traditionnel. Toutefois, pourquoi une nouvelle méthode serait-elle moins valable que celles reconnues jusqu'à ici ? Comment travailler les œuvres d'avant-garde avec des cahiers techniques des XIXe et début du XXe siècle ? L'excellence passe avant tout par une technique extrêmement solide en vue de l'exécution d'un répertoire inaccessible avant le travail de cette même technique. Il est certain que les élèves du CNSMD de Paris qui se destinent vers les grands concours internationaux où vers des postes d'orchestres ont besoin de se perfectionner pour "posséder" leur instrument. Mais que feront ces lauréats - et c'est la grande majorité d'entre eux - qui se destinent à l'enseignement ? Le problème est que des écoles moins prestigieuses comme les CNR ou les ENM ont calqué leurs orientations pédagogiques sur ce schéma, en se positionnant comme des marchepieds vers les deux conservatoires supérieurs⁶⁸.

Notre expérience du milieu des flûtistes permet de faire quelques constats. En effet, certains professeurs de flûte diplômés de ces établissements - et cela n'enlève rien à leur sérieux et leurs grandes qualités d'instrumentistes et de pédagogues - ont tendance à

⁶⁶ Sophie Cherrier (née en 1959) est professeur de flûte au CNSMD de Paris depuis 1998, succédant à Alain Marion. Elle possède à son actif de nombreuses créations d'œuvres de Boulez, Carter ou Ton-Thât Tiêt.

⁶⁷Entretien avec Sophie Cherrier in *La Traversière Magazine* n°77, quatrième trimestre 2003.

⁶⁸ Le CNSMD de Lyon a été créé en 1979, après 184 années d'hégémonie parisienne!

reproduire dans leur classe un type de pédagogie qui privilégie l'aspect professionnel avant tout du métier de flûtiste. Les étudiants qui travaillent dans leur classe sont là pour travailler – cela est normal- dans l'optique d'une hypothétique réussite à l'entrée des deux CNSMD, ce qui est moins normal, c'est que ce schéma se reproduit devient une référence pour tous même pour les plus jeunes. Ces élèves sont donc des musiciens "en devenir" où la sélection sévit. Les pièces du répertoire qu'ils ont l'occasion de monter au cours de l'année sont toutes axées dans cette optique de préparation: ce qui est dommage c'est qu'à aucun moment, une réflexion ne s'échafaude autour de l'exécution de ce même répertoire. Les notions historiques, organologiques sont reléguées hélas au rang de l'accessoire. Seul l'instrument compte et l'exemple est à peine exagéré ! L'œuvre travaillée semble désincarnée, sortie de son contexte originel. Pourquoi jouons-nous si peu ces concertos avec orchestre, dans un contexte de représentation musicale et non avec l'accompagnement un peu "artificiel" du piano devant un jury? Le tableau semble ici singulièrement noirci, mais il nous paraît important de réfléchir et d'agir sur cet état de fait:

"Le métier est malade, comme étouffé par son aspect professionnalisant. L'ego de certains professeurs qui souhaitent faire entrer le maximum d'élèves au CNSM ont une responsabilité dans ce problème"⁶⁹

2-3-4 Vers la fin de l'unicité du modèle de l'excellence? Quelles solutions ?

Les formations diplômantes au DE et au CA dispensées respectivement par les Cefedem et les deux CNSMD annoncent, espérons-le, une ère nouvelle dans l'enseignement de la flûte, mais aussi de toutes les autres disciplines. En effets, ces formations permettent au futur professeur de prendre un recul suffisant vis à vis de l'enseignement qu'il a pu recevoir en tant qu'élève. Enseigner devient un métier à part entière qui ne s'improvise pas, ne s'apprend pas seulement "sur le tas" mais en élaborant des pistes de réflexions nouvelles. La prééminence de la seule expertise instrumentale comme critère essentiel de recrutement des professeurs doit faire partie du passé.

La flûte est un instrument extrêmement demandé dans les écoles de musique, beaucoup plus par exemple que le hautbois. Ce qui peut gêner c'est le système d'évaluation parfois très rigide qui dans certains établissements, sélectionne et classe les élèves sans pitié. Les critères d'évaluation n'en sont pas mieux définis pour autant. Heureusement la situation évolue petit à petit. Il n'est surtout pas question ici de dénigrer une profession qui dans l'ensemble fait preuve d'un grand sérieux mais d'essayer de poser les jalons de son avenir. Le public a changé : les enfants d'aujourd'hui commencent la flûte beaucoup plus jeunes que leurs aînés : ils ont aussi beaucoup (trop ?) d'activités parallèles à la musique et par conséquent disposent de beaucoup moins de temps pour travailler leur instrument d'après les préceptes du XIXe siècle. Il y a là un décalage. Ceci dit, la présence des adultes dans les écoles de musique ne doit pas être négligée ni même

méprisée. Le plus choquant est l'instauration des limites d'âge dans les ENM et CNR, qui interdit à de nombreux musiciens adultes de pouvoir débiter ou se perfectionner dans la discipline avec des professeurs certifiés. Seuls les élèves « doués » et jeunes ont donc le droit de rester dans l'enseignement spécialisé. Le don, véritable construction sociale, reste un « critère » majeur d'excellence pourtant insaisissable.

« Dans le cas des musiciens, le « don » doit d'abord être décelé par quelqu'un de la profession. Le professionnel en son rôle d'expert apprécie ce qui de la part de l'élève est en fait le résultat d'une patiente observation et d'une aptitude à la reproduction des comportements stéréotypés et prescrits. Il s'agit à la fois de comportements d'ordre technique, mais aussi de connaissances esthétiques et de l'« intériorisation » du goût musical dominant. »⁷⁰

Autrement dit, un élève doué est celui qui a pu s'approcher au mieux du système et de ses valeurs établies. Pourquoi rester dans ce schéma alors que la mission de ces établissements est de former des amateurs ? Le terme d'"amateur" revêt malheureusement en France une acception assez péjorative. Un amateur c'est donc un flûtiste moyen voire médiocre car il ne s'inscrit pas dans la pyramide de l'enseignement musical. Il y a pourtant d'excellents amateurs, parfois plus avancés que certains professionnels. Noémie Duchemin cite dans cette perspective la politique de Maurice Fleuret au début des années 1980.

« Sa critique de l'enseignement porte essentiellement sur la fonction attribuée jusqu'alors de l'enseignement spécialisé. La transmission d'un savoir musical pour la perpétuation d'une tradition musicale nationale de haute qualité ne peut demeurer l'objectif de l'enseignement : la musique est une pratique sociale, et l'enseignement une nécessité sociale. »⁷¹

2-3-5 Quelle méthode de flûte pour demain ?

Un bras de fer s'amorce entre le corps professoral, tenant d'une tradition et l'évolution de la société qui n'est plus la même que dans le passé. Nous avons vu au fil de nos réflexions que l'enseignement « français » de la discipline « flûte » s'est imposé comme un modèle de référence. Malgré ses indéniables qualités, ce modèle d'excellence est aussi hautement standardisé. C'est pourquoi il est de notre ressort de nous interroger sur la conception d'une méthode « idéale » Une méthode ne devrait pas être standardisée pour des milliers d'élèves⁷². Elle doit tenir compte des rythmes différents des élèves, leur permettre de se poser des questions auxquelles le professeur ne s'empressera pas de répondre ! La méthode doit être avant tout destinée à l'élève et non au professeur comme nous l'avons vu dans les trois méthodes évoquées plus haut. L'idéal serait d'imaginer une méthode « boîte à outil » où l'élève puisse « piocher » les éléments qui l'intéresse et surtout mettre en relation ces éléments entre eux. C'est pourquoi une présentation ludique

⁶⁹ Citation de Sophie Dufeutrelle, professeur de flûte à l'ENM de Villeurbanne, entretien du 19 mai 2005.

⁷⁰ Papadopoulos, Kalliopi, *op. cit.*, p. 97.

⁷¹ Duchemin, Noémie, 2000 – « Le modèle français de l'enseignement musical » in *Enseigner la musique n°4, L'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique*, Cefedem Rhône-Alpes, CNSMD de Lyon, p. 51.

⁷² Combien d'apprentis flûtistes ont pu acheter la méthode d'Isabelle Ory depuis une dizaine d'années ? C'est impressionnant et révélateur d'une tradition d'uniformisation bien ancrée dans nos conceptions, mais aussi un commerce de l'édition pédagogique très performant !

ne suffit pas à masquer un type d'enseignement le plus élémentarisé qui soit. Le cours de flûte –contrairement au piano- a la chance de pouvoir s'organiser collectivement. Sans vouloir éradiquer l'enseignement individuel, il est essentiel que les méthodes tiennent compte l'aspect collectif dans un contexte de pédagogie de groupe. Les élèves n'ont plus ce rapport exclusif et frontal envers le professeur et peuvent interagir et par conséquent construire leur apprentissage de manière plus autonome⁷³.

Il est indispensable qu'une méthode s'ouvre sans hiérarchisation sur les différentes esthétiques enseignées à l'école de musique. La notation très précise de la musique « classique » a permis la rationalisation des modes de jeux. La musique contemporaine ne doit plus être « à part » mais bien être inscrite dans une histoire, une évolution et non plus un répertoire accessible seulement aux plus « doués ». L'essor des méthodes avec accompagnement sur support CD permet de plus en plus une ouverture vers des genres nouveaux : musiques du monde, jazz, etc. Il appartient au professeur de pouvoir guider l'élève dans cette pléthore de possibilités, où tout n'est pas forcément valable.

Enfin, après avoir évoqué l'aspect esthétique, il semble important de redessiner les frontières disciplinaires de notre métier. Cela ne veut pas dire abandonner la flûte mais au contraire pouvoir nourrir nos préoccupations pédagogiques à partir des différences observées dans les autres disciplines et esthétiques. Par exemple le rapport au texte musical est complètement différent en jazz comme en musique « ancienne ». Une collaboration entre plusieurs professeurs spécialistes (et généralistes) aurait dans ce sens un impact sûrement très positif sur les élèves. Ce genre de collaboration pluridisciplinaire nous semble primordial pour repenser l'enseignement spécialisé de la musique.

Le domaine de la créativité ne doit plus être un court prétexte à l'innovation dans les méthodes comme cela se fait bien souvent. Nos entretiens avec Martine Charlot, professeur de flûte au CNR de Dijon ont révélé la nécessité de désacraliser l'acte d'écrire. Selon elle, les élèves donnent plus de sens au texte d'un compositeur lorsque eux même ont pu expérimenter l'acte d'écrire. Là réside un des grands paradoxes de la modernité qui magnifie le texte écrit mais qui « interdit » en dessous d'un certain niveau d'expertise de prendre la plume.

⁷³ A l'instar des projets pédagogiques (PP) et projets pédagogiques de musique d'ensemble (PPME) proposés aux futurs titulaires du DE dans le cadre de la formation du Cefedem Rhône-Alpes.

Conclusion

La discipline instrumentale est somme toute assez récente. En l'examinant, nous avons pu prendre le recul nécessaire pour arriver à la conclusion suivante : c'est une construction sociale et politique. La discipline est donc le reflet d'une prise de pouvoir sur l'enseignement de la musique. Petit à petit, l'Art s'est détaché de l'artisanat. Si nous avons pris l'exemple de Michel Foucault, c'est qu'il s'accorde parfaitement avec le système centralisé français post-révolutionnaire. L'enseignement de la musique s'est donc placé dans une démarche d'"industrialisation" du savoir.

Malgré les grandes réformes de la seconde moitié du XXe siècle, nous avons hérité des grandes lignes de ce système pyramidal. La formation professionnelle des flûtistes en France est toujours de haut niveau mais ne constitue plus la référence immuable d'il y a encore cinquante années. Les écoles nationales semblent s'effacer dans un monde où les médias prennent une place considérable. La disparition de Jean-Pierre Rampal a marqué la fin d'une époque où un modèle de soliste prédomine, et si d'autres flûtistes occupent (parfois) le devant de la scène, ce n'est plus pareil. L'enseignement de la flûte en France se trouve en porte-à-faux entre ses traditionnelles valeurs d'excellence instrumentales et les attentes de son public, qui a bien changé ces dernières décennies : élèves plus jeunes, adultes dont le projet personnel n'est pas forcément professionnel. Comment résoudre cette équation entre la transmission d'un patrimoine et les pratiques musicales d'aujourd'hui ?

« Le rôle de transmission des traditions est fondamental. Ce rôle doit être envisagé en incluant la grande diversité des patrimoines qui existent aujourd'hui dans notre société. La tradition n'est vivante que dans la mesure où l'on [l'enseignant] est capable d'inventer des contextes dans lesquels le patrimoine prend du sens pour les participants et s'inscrit dans les conditions de la société contemporaine. L'enseignant en musique doit pouvoir susciter des aventures nouvelles et des rencontres avec les diverses pratiques musicales d'aujourd'hui⁷⁴. »

Le modèle unique du flûtiste « idéal » semble avoir pris fin. Les enseignants ne peuvent prétendre à un savoir universel et garder leur statut de mentor, facilement observable chez les maîtres du passé. La multiplication des savoirs oblige l'enseignant à continuer à se former, à s'informer en suscitant par exemple des échanges avec d'autres esthétiques musicales, d'autres manières de faire de la musique. L'excellence pourrait signifier pour le flûtiste un va et vient entre ses compétences de spécialiste et de généraliste. Il doit prendre conscience de l'histoire du patrimoine qu'il a reçu au cours de sa formation et avoir un esprit peut-être moins centré sur l'ego, sur le résultat final, mais

⁷⁴ *Le métier de professeur de musique dans le secteur spécialisé, Essai de définition des compétences et des procédures d'évaluation*, Document de travail, Cefedem Rhône-Alpes, 2003, p. 4.

sur les moyens pour parvenir à ce résultat. L'organisation de l'évaluation a aussi son rôle à jouer pour ne pas privilégier un seul type d'élèves considérés comme « doués ». En définitive, l'excellence c'est donc cet autre projet de société qu'il nous appartient d'échafauder à travers l'enseignement de la flûte au XXI^e siècle

Références bibliographiques

Ouvrages généraux

N.B. Les références bibliographiques qui suivent sont uniquement celles citées au moins une fois au cours de ce mémoire. Elles ne sont en aucun cas exhaustives.

CHASSAIN, Laetitia, 1995 – « Le Conservatoire et la notion d' « Ecole française » in Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, Deux cent ans de pédagogie, sous la direction de Anne Bongrain et Alain Poirier, avec la collaboration de Marie Hélène Coudroy-Saghai, Buchet/Chastel, Paris,

FOUCAULT, Michel, 1975 – Surveiller et punir. Naissance de la prison, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, Paris, 326 p.

FRANCOIS, Jean-Charles, 2000 – « L'art, le musicien et l'enseignement aujourd'hui » in Enseigner la musique n°4, l'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique, Cefedem Rhône-Alpes et CNSMD de Lyon, p. 9-23.

JOUBERT, Claude-Henry, 1988 – Métier : musique ! Quel enseignement musical pour demain ? 2, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, Paris

PAPADOPOULOS, Kalliopi, 2004 – Profession musicien : un « don », un héritage, un projet ?, collection « Logiques sociales » sous la direction de Bruno Péquignot, l'Harmattan, Paris, 282 p.

SCHEPENS, Eddy, 2000 « Une didactique de l'art est-elle possible ? » in Enseigner la musique n°4, l'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique, Cefedem Rhône-Alpes et CNSMD de Lyon, p. 55-69.

Le métier de professeur de musique dans le secteur spécialisé. Essai de définition des compétences et des procédures d'évaluation, Document de travail, Cefedem Rhône-Alpes, Lyon, 2003.

Ouvrages, articles, dictionnaires, méthodes spécialisés

ARTAUD, Pierre-Yves, 1972 – Méthode élémentaire pour la flûte traversière, éditions Lemoine, Paris, 84 p. édition revue en 1992.

ARTAUD, Pierre-Yves, 1986 – La flûte, éditions Lattès-Salabert, Paris, 95 p.

DUPLAIX, Bernard, 1994 – « Louis Fleury, un homme pressé », *in* Traversières-Magazine, juillet 1994.

HONDRE, Emmanuel, 1996 – « L'étude pour flûte : de la cristallisation à la définition d'un genre *in* La Traversière, octobre 1996.

KAPFER, Boris, 1996 – L'évolution des méthodes d'enseignement de la flûte traversière au travers des progrès de la facture instrumentale du XVIIIe au XXe siècle, mémoire du Cefedem Rhône-Alpes, Promotion 1996, Lyon.

MARION, Alain & RAMPAL, Jean-Pierre, 1979 – Méthode pour flûte par Henry Altès, Allo musique, en 2 volumes.

QUANTZ, Jean-Joachim, 1975 – Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec XXIV, tailles douces, fac-similé de l'édition de 1752, à l'initiative de Antoine Geoffroy-Dechaume et Pierre Séchet, 6^e édition, éditions Aug. Zurfluh, Paris

TAFFANEL, Paul & FLEURY, Louis, 1927 – « La Flûte » *in* Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, fondée par Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie, tome III, deuxième partie, p. 1483-1526.

TAFFANEL, Paul & GAUBERT, Philippe, 1923 – « Préface des éditeurs » *in* Méthode de flûte en huit parties, première édition, Leduc, Paris.

TAFFANEL, Paul & GAUBERT, Philippe, 1958 – Méthode complète de flûte, en deux volumes, révision de Fernand Caratgé, Leduc, Paris.

WYE, Trevor, 1993 – Marcel Moyse, un homme extraordinaire, traduit de l'anglais par l'Association Française de la Flûte, Alphonse Leduc, 124 p.