

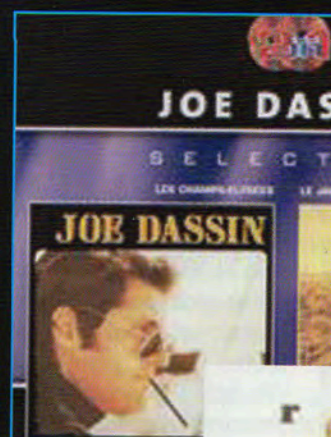
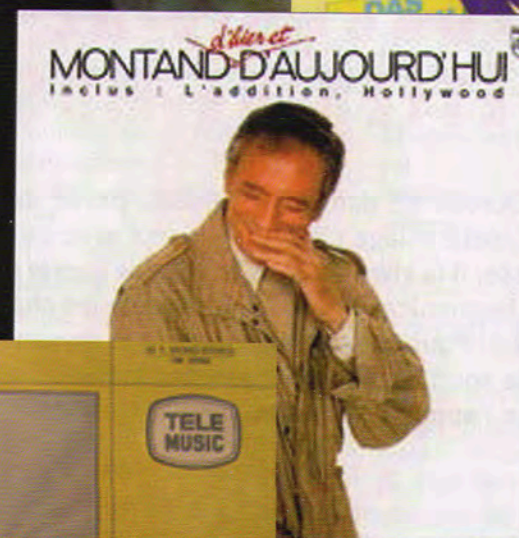
PIERRE DUTOUR

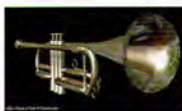
Un trompettiste à l'ombre des studios

En novembre dernier, nous avons pu entendre à la Radio la sonorité de la trompette de Pierre Dutour dans l'un de ses derniers enregistrements. A 75 ans, Pierre Dutour est retourné une fois de plus en studio pour accompagner la voix de chanteurs populaires, en l'occurrence le duo formé par Marcel Amont et le comédien Gérard Darmon !

Pourquoi une telle longévité dans une carrière ?

C'est la sonorité chaude de sa trompette ou du bugle et l'inventivité de ses solos que les arrangeurs et producteurs ont toujours sollicités. Ses solos restent gravés dans les sillons de dizaines de tubes depuis les années 1960. Que ce soit ses interventions célèbres de trompette dans les titres de Nino Ferrer comme « La maison près de la fontaine », « l'été indien » avec Joe Dassin, « Le téléphone pleure » avec Claude François, « Mademoiselle Chante le Blues » avec Patricia Kass, « Rio Grande » avec Eddy Mitchell, ses interprétations sous le label Jean-Claude Borelli en passant par l'accompagnement des titres de Johnny Hallyday, Dalida, Joe Dassin, Carlos, Michel Sardou, Yves Montand ou dans les musiques de films de François de Roubaix pour Jean-Pierre Melville, de Wladimir Cosma pour de nombreux réalisateurs, de Jean-Michel Defaye, Hubert Rostaing pour les films de Claude Sautet, de Claude Bolling (Borsalino), de Francis Lai et Christian Gaubert pour Claude Lelouch sans oublier ses interprétations pour les films de Marco Ferreri (Liza), d'Ettore Scola (Le Bal) ou de Jean-Pierre Mocky (Un linceul n'a pas de poches).....





Dès notre première rencontre, Pierre Dutour me parle des nouveaux jeunes trompettistes qu'il a découverts grâce aux émissions de télé : David Guerrier, bien sûr, et aussi Clément Saunier sur la chaîne Mezzo dans un long et périlleux récital du cycle du CNSM de Paris. L'on comprend l'admiration de Pierre Dutour pour la musicalité et la sonorité qui émeut. Et aussi ce qui l'interpelle depuis sa propre jeunesse :

“Mais comment font-ils pour jouer si bien et si longtemps ? ”

L'endurance du trompettiste, la fiabilité des lèvres, leur résistance à l'effort, l'angoisse de ne pas pouvoir jouer aussi bien dans les minutes suivantes... Ces questionnements, Pierre Dutour les connaît parfaitement pour avoir vécu avec ces tourments pendant toute sa carrière...

Sa vie professionnelle de musicien de studio a été riche à tous égards. *“Je serais malhonnête d'avoir quelques regrets. Pourtant, je ne peux faire l'économie de ce questionnement : faut-il être un sur-doué pour jouer paisiblement et non péniblement de la trompette ? J'ai côtoyé des excellents trompettistes ! Louis Armstrong, Aimé Barelli, Cat Anderson, Arturo Sandoval et bien sûr, Maurice André...”*

PIERRE DUTOUR TÉMOIGNE SUR LA PÉDAGOGIE DE LA TROMPETTE, LE MÉTIER DE MUSICIEN DE STUDIO

PIERRE DUTOUR, né dans les Pyrénées, passe son enfance près de Saint Gaudens à Boulogne sur Gesse, petit village rural. Il y vit seul avec sa mère dans une ferme sans grandes ressources. Sa jeunesse, il la vivra sous les années de guerre et de restrictions. Sa seule joie, c'est un cadeau de sa mère, un harmonica. Très tôt, il interprète les chansons populaires. Son harmonica « c'est ma boîte à confiseries ». Pour une chanson jouée à la demande, la voisine l'épicière offre un ou deux bonbons. L'échange de sourires quand il joue des mélodies simples, l'interpelle. La musique est une force. Il aimerait bien l'apprendre, mais...

Les malheurs de la guerre apportent malgré eux des espérances en l'humanité. Dans ce village isolé aux pieds des Pyrénées, des réfugiés sont cachés par la population. L'un d'eux est musicien professionnel à

Paris ; Pierre Dutour ne l'appellera pas autrement que le père Thésin. Celui-ci devient le chef de la fanfare locale, et ayant repéré les talents à l'harmonica du petit « Pierrot », propose à sa mère de lui apprendre la

musique. Le voici donc avec son copain d'enfance Jojo, Georges Laville, muni d'une pichotte (saxhorn alto) qu'ils ne quitteront plus pendant trois ans. Ils sont bien sûr admis à la fanfare dont l'un des trompettistes, aux lèvres d'acier, le père de Jojo, tient l'hôtel du village.

Jojo et Pierrot sont de toutes les fêtes et découvrent grâce au pick up de l'hôtel qui anime la piste de danse toutes les nouveautés musicales de l'époque. “Avec Jojo, on a été les premiers Disc-Jockeys ! ”

Le père Thésin compose des petits duos pour ses deux altistes et enrichit souvent la structure harmonique des morceaux de fanfare en écrivant des répliques au duo. “J'entre ainsi inconsciemment dans les méandres de l'harmonie musicale. Cela m'a aidé aussi plus tard pour mes compositions. Je dis souvent : j'ai pris des cours d'harmonie, mais d'harmonie municipale.”

Un jour, tout exalté, Jojo vient chercher Pierre qui travaille la terre avec sa mère : “Viens tout de suite. Dans le paquet de disques reçus par erreur,



Pierre Dutour et François Labrousse



au lieu des marches et polkas habituelles, y-a un disque d'un nègre qui joue de la trompette comme personne. Mais cela ne convient pas à mon père et il veut le rendre." "C'était Louis Armstrong, bien sûr ! J'étais bouleversé. Je l'ai écouté des centaines de fois, j'ai essayé de l'imiter, de reprendre ses phrasés. Dès lors, avec Jojo, on a tout fait pour que l'on nous donne une trompette. J'ai ensuite découvert les trompettistes d'Ellington et toute la musique de jazz qui a suivi. Notre école de musique était le pick up de Jojo.

Le père Thésin a convaincu ma mère de m'acheter un cornet. Et vers la fin de la guerre, malgré les difficultés d'approvisionnement, Monsieur Thésin a obtenu à l'essai trois cornets Besson au magasin Martin Gauthier de Toulouse. – L'obtention de trois cornets à pistons Besson à l'intention du petit musicien de l'harmonie de Boulogne sur Gesse n'a pas été évidente, pour la manufacture parisienne Besson. De plus la livraison de Paris sous l'occupation posait également quelques inquiétudes. Mais ma mère, qui avait de la suite dans les idées intervint dans la négociation avec un jambon de pays qui fit pencher la balance de notre côté !

J'étais heureux avec ce nouvel instrument. Malheureusement, le passage de l'alto au cornet fut laborieux. Je ne retrouvais pas l'aisance que j'avais à l'alto. J'avais très facilement dans le chemin de la musique, mais je ressentais, sans l'identifier clairement une difficulté d'adaptation à ce nouvel instrument."

Néanmoins, mon centre d'intérêt n'était pas le bandonéon. C'était la trompette.

Comment résoudre alors cette difficulté d'adaptation importante pour jouer de la trompette ?

"Je n'ai pas pensé à résoudre quoi que ce soit. J'étais trop jeune. L'important à ce moment-là c'était le plaisir que me donnait la musique que je faisais sortir de mon instrument.

Juste après guerre, l'orchestre Henri Lovel de Toulouse « Les J3 », nom donné en référence aux cartes de restriction en vigueur jusqu'en 1949, fait escale à l'hôtel du père de Jojo. Tous ces instruments remisés dans la salle de danse, j'ai passé un temps fou à les scruter, les décortiquer, les admirer. Cette attirance pour la facture instrumentale ne m'a pas quittée.

Jojo, vif et effronté, organise un « bœuf » avec les musiciens de l'orchestre des J3. Je m'y fit entendre, et le chef d'orchestre, Henri Lovel, me propose de rejoindre sa formation, un orchestre assez moyen mais exigeant. J'ai débuté le métier et aussi le bandonéon, toujours seul. D'ailleurs, plus tard à Paris, il m'est arrivé de jouer en duo, au bandonéon avec Michel Portal.

Néanmoins, mon centre d'intérêt n'était pas le bandonéon. C'était la trompette. J'avais remarqué, lorsque je laissais le bandonéon pour jouer de la trompette, que les gens réagissaient très différemment. Il se passait autre chose. J'éprouvais moi-même une satisfaction plus intime, liée à la musique qui sortait de l'instrument.

Je remarquais sur les gens qui étaient à l'écoute, un impact sur leur sensibilité. Je n'ai pas donné un nom immédiatement à ce sentiment, mais avec le temps le mot qui me semblait le mieux convenir à ces réactions affectives, c'était EMOTION...

Plus tard, dans mes lectures, je suis tombé sur une définition magistrale de l'émotion donnée par Bergson, célèbre philosophe, fils d'un chef d'orchestre slave : **"L'Émotion est cette espèce de frémissement secret que l'être sent quand il est en contact avec le mystère des choses."**

Par les effets, les réactions et les contacts qu'elle entraîne, j'ai senti très vite l'importance capitale de l'émotion. Je remarquais qu'elle faisait partie du jeu des grands artistes-musiciens, des chanteurs, des comédiens, des danseurs, des peintres... de tout ce qui touchait aux Beaux-Arts.

Lors de mes premières séances d'enregistrement en studio, en observant les réactions affectives du chef d'orchestre,

si je sentais « qu'il avait senti », j'étais sûr d'être engagé pour le prochain enregistrement. Et tout cela se faisait tout seul – ce qui est très agréable – sans ronds de jambe, sans servilité, sans excès d'amabilité."

Et après les débuts avec les 3j d'Henri Lovel ?

"J'ai du rester environ un an dans cet orchestre où j'ai commencé à me former sur le tas."

En fait, je suis fait tout seul.

"Je me suis fait tout seul, empiriquement, vraisemblablement à la manière des pionniers noirs-américains dont le jazz est le produit. Je n'étais pas comme eux, privé d'études par une ségrégation quelconque, privé d'instrument par manque d'argent. J'étais tout simplement intéressé, attiré, fasciné par tout objet pouvant être utilisé pour produire un son. J'ai débuté avec des bouteilles suspendues à un portique que j'avais bricolé. En modifiant le niveau d'eau, j'avais reconstitué une octave et demi et je jouais dans mon grenier quelques rengaines de l'époque d'avant guerre.

Le Paradoxe

Dans son livre 'Technical Studies' le célèbre cornettiste américain Herbert L. Clarke déclare : *"Parmi les conditions impératives requises pour jouer du cornet l'endurance représente 90%. Il est possible pour un cornettiste (ou trompettiste) d'avoir un bon son, de l'étendue, de la technique, de la flexibilité, de la musicalité, du bon goût et toutes les qualités nécessaires requises pour très bien jouer de la trompette. Sans endurance, il sera impossible à cet individu de s'exprimer et de faire entendre ses qualités et de développer pleinement son potentiel."*

Lorsque j'ai eu l'occasion de lire cet ex-

Témoignage



posé, il n'y a pas si longtemps, il y a belle lurette que j'avais évalué le handicap que représentait le manque d'endurance.

J'ai vraiment pris conscience de ce handicap lors de mon service militaire à la Musique du régiment à Toulouse (le 14ème R.I.). Le week-end, je jouais dans un dancing. Tout se passait très bien. Je jouais des mélodies en essayant de me rapprocher de mon idole, Aimé Barelli et aussi un peu de jazz, genre Louis Armstrong. C'était alors la mode de la Samba.

Après est venu le mambo. Le mambo... Ce fut le début de mes angoisses et la fin de ma sérénité !

... Je n'arrivais pas à maîtriser la production des sons hauts de la tessiture de la trompette !

Ayant une fâcheuse tendance à l'autodidactisme, je n'avais pas eu de véritable professeur de trompette. La musique qui m'interpellait se jouait en tenant compte beaucoup plus du rythme, des sons à demi-pistons enfoncés, des glissandos etc... et des innovations apportées par les musiciens de jazz.

Après des essais infructueux, je pris toutefois la décision de m'adresser à quelqu'un d'expérimenté. Dans les locaux de la musique régimentaire, j'entendais les discussions relatives aux études de « ceux qui allaient au conservatoire ». Il y était question de Raymond Sabarich, originaire de Toulouse et professeur au conservatoire national à Paris, et également d'Albus, autre toulousain qui avait été son professeur. Je trouvai l'adresse de ce dernier et le priai de me recevoir. Après avoir exposé succinctement mon problème, il me de-

manda de jouer quelque chose. Je n'avais à l'époque jamais ouvert une méthode de trompette. Il n'était donc pas question de lui jouer un exercice ou une œuvre classique. Mi-paralysé par l'inquiétude, je me lançai alors dans 'The more I see you', une mélodie que jouait Harry James, devenue un succès mondial. De nos jours, cette mélodie est utilisée dans un spot de pub télé. Chaque fois que je l'entends, je me souviens dans une bouffée d'émotion de ce brave Monsieur Albus accoudé à la table de sa salle à manger et de mon état d'inquiétude : je me trouvais effronté, irrévérencieux, un peu honteux. J'attendais des remontrances et à la fin de ma tirade musicale, dans une brume d'angoisses, j'ai pensé « Il va me flanquer dehors ! »

PREMIER PROBLEME PREMIERE SURPRISE !

« C'est très bien jeune homme ; il faut continuer » a-t-il dit.

« J'étais évidemment flatté par ces mots... mais lorsque je me suis retrouvé devant sa porte, ayant repris mes esprits, j'ai réalisé que je n'avais pas avancé d'un pouce quant au problème d'endurance. J'ai compris qu'il ne pourrait pas m'aider.

Pour ne pas perdre le bénéfice des permissions accordées aux militaires qui désiraient étudier au conservatoire, je me suis inscrit mais dans la classe de Contrebasse à cordes. Pourquoi ne suis-je pas allé vers la classe de trompette ? Parce que ce dont j'avais envie et qui me procurait un plaisir intense, c'était la musique de jazz. Les trucs que jouaient Clifford Brown, Miles Davis ou Louis Armstrong. Quand on a vingt ans, c'est tout de même plus captivant pour un musicien que la méthode Arban (avec tout le respect que mérite

ce monsieur !) Un copain de mon village m'avait prévenu 'La musique de jazz n'est pas enseignée au conservatoire, Armstrong s'est débrouillé seul. Il a commencé de jouer dans l'orchestre de la maison de correction dans laquelle il avait été placé.' J'étais sceptique et un peu jeune pour faire le point.

Alors j'ai continué en essayant de jouer la musique qui trottait dans ma tête et qui m'était suggérée à l'audition des enregistrements de mes idoles.

Il y a des façons de travailler qui conviennent à certains individus et pas à d'autres.

Dans les colonnes de ce magazine, David Guerrier a déclaré : « Je ne travaille pas les sons pédales à la trompette. Sa tessiture descend au fa dièse et je ne fais jamais ce genre d'exercice. » Heureux Guerrier, quelle sagesse !

J'ai passé un an et demi sous la direction de Pierre Thibaud à travailler les sons pédales. Je pense qu'il était sincère dans son enseignement, mais ce travail s'est avéré totalement INEFFICACE. Je pense sincèrement que c'est une immense foutaise et ce fut une perte de temps pour tous les deux !

Donc à la caserne, je continuais de travailler seul dans les locaux où un pianiste avait l'air de s'intéresser à mes élucubrations musicales.

Finalement, ce pianiste – Henri Pélissier – qui travaillait à l'Albrighi, cabaret toulousain bien connu dans les années 50, me recommanda au chef d'orchestre et à la fin de la période militaire, par son intervention, je me suis retrouvé dans l'orchestre de ce cabaret en compagnie de musiciens de qualités qui m'ont aidés à avancer dans la musique. Avec H. Pélissier, il y avait Ro-



Roland Lobligeois,
Jo Novès, François Labrousse
et Marcel Canillard,
entourant Pierre Dutoud

land Lobligeois, Marcel Canillard, Jo Novès qui ont fait une brillante carrière lors de leur venue à Paris. Il y avait aussi, l'aîné du groupe, le sax/clarinette/bandonéon, François Labrousse, dit "Fanfan" que je ne saurais oublier. Lors de mon premier job à Toulouse, j'avais noté le respect et l'admiration qu'exprimaient les musiciens lorsqu'ils parlaient de lui. Il avait beaucoup de charisme et c'est lui qui avait le plus d'expérience du métier de tout le groupe. Il a été l'exemple que je souhaiterai à chaque jeune qui envisage un engagement dans les métiers de la musique. J'ai pu puiser directement à la source des informations capitales sur le parcours musical. J'ai appris à son contact beaucoup plus de choses qu'avec tous les professeurs réunis que j'ai consultés par la suite. Il m'a fait comprendre, en éclairant les petits détails, les subtilités importantes inhérentes au métier de musicien. J'ai réalisé finalement que pour tracer mon sillon dans le champ musical je devais prévoir de labourer profond. Plus tard, quand j'ai joué pour l'enregistrement de disques microsillons, j'ai pu juger du bien fondé de ses lumières. Merci encore Fanfan !"

La longue carrière et les réussites de trompettiste de Pierre Dutour démontent donc le postulat de L. Clarke.

Lui, qui a combattu ce manque d'endurance des lèvres, hantise du musicien jouant un cuivre, particulièrement la trompette, témoigne avec courage et lucidité pour *La Gazette des Cuivres* sur l'angoisse qui l'a tenaillée toute sa vie professionnelle. Cette faiblesse, il a su en faire une force, vivant dans un éternel paradoxe : ne pas être fait entièrement pour cet instrument et malgré cela, jalonner son parcours avec des solos de trompette appréciés des vedettes de la chanson populaire et des compositeurs de musiques de films.

Pierre Dutour poursuit depuis plus de cinquante ans une véritable quête sur les secrets de la pédagogie qui pourraient mener un trompettiste à vaincre les problèmes d'endurance au travers de ses contacts avec les musiciens enseignants, Raymond Sabarich, Jean Greffin, Robert Pichaureau, Pierre Thibaud et aujourd'hui Alain Faucher, disciple de Robert Pichaureau. Il a décortiqué l'ensemble des méthodes et traités de pratique de la trompette.

A LA RECHERCHE D'UN GUIDE

"Pour ces enseignants et notamment pour Pierre Thibaud que j'ai connu très tôt et à qui j'ai demandé conseils dès 1975 et revu régulièrement les dernières années de sa vie, j'ai été un élève difficile. Je me présentais, d'ailleurs, comme un élève empoisonné ! J'avais une notoriété certaine dans le métier, plusieurs millions de disques sur lesquels je jouais des solos de trompette avaient été vendus.

Mais je voulais recommencer d'étudier avec ces enseignants le cycle d'études qu'ils dispensaient. Cela n'était évidemment pas pour me mettre à jouer le répertoire classique de la trompette, mais pour cerner les subtilités et l'étendue exacte de leur enseignement, afin de débusquer peut-être une solution qui m'aurait permis d'améliorer mon endurance.

J'ai travaillé un an et demi avec Pierre Thibaud – c'était plutôt une enquête sur son enseignement, une observation attentive, rigoureuse, intime, des résultats de ses travaux d'étude, de soliste et d'enseignant. Il avait été, en effet, professeur au Conservatoire National de Paris, trompettiste à l'Opéra, soliste de l'Intercontemporain dirigé par Pierre Boulez et avait été sollicité par divers pays européens, aussi au Japon pour donner des classes de maître. Il avait une maîtrise de l'instrument remarquable, étonnante et un caractère très difficile, ce qui ne l'a pas toujours aidé ! Malgré ce parcours exceptionnel et toute sa bonne volonté, Pierre Thibaud n'a pas trouvé de solution à mon problème d'endurance. Nous avons piétiné pendant dix huit mois et avons stoppé nos recherches infructueuses.»

LA MUTUELLE PROFESSIONNELLE D'ASSURANCE DES MUSICIENS

ASSURE PARTOUT EN FRANCE

ET SANS INTERMÉDIAIRE

LES ÉLÈVES DE CONSERVATOIRES,

LES ÉTUDIANTS FUTURS PROFESSIONNELS,

LES MUSICIENS PROFESSIONNELS INSTRUMENTISTES OU

CHANTEURS, LES LUTHIERS, LES FACTEURS D'INSTRUMENTS,

LES ACCORDEURS, LES ASSOCIATIONS TELLES QUE :

ORCHESTRES, ENSEMBLES DE MUSIQUE, CHORALES,

HARMONIES, FANFARES, ÉCOLES DE MUSIQUE DE STATUT ASSOCIATIF,

ASSOCIATION DE PARENTS D'ÉLÈVES DE CONSERVATOIRES ...

MUTUELLE D'ASSURANCE DES MUSICIENS

CENTRE VAUBAN («LE ROCHEFORT»)

201 RUE COLBERT 59000 LILLE

Tél : 03 20 57 91 33 Fax / 03 74 06 09

E-MAIL : CONTACTOSMAMMM.COM / WWW.SMAMMM.COM



Témoignage

Dès mon service militaire achevé, je commençais de travailler dans l'orchestre du cabaret toulousain l'Albrighi. Nous devions jouer tous les jours, matinée et soirée ; et je me demandais si mes lèvres allaient tenir le coup ! La non-endurance pesait lourd dans la balance, mais la chance m'a aidée à faire contre-poids. D'abord, les clients ne réclamaient pas une trompette claironnante, l'orchestre ayant établi sa réputation sur la musique de tangos argentins. Ces tangos, prisés par la clientèle, constituaient l'ossature du répertoire, ce qui a beaucoup soulagé mes muscles faciaux, puisque dans ces moments-là, je jouais du bandonéon.

J'ai passé environ deux ans dans cette formation. Les cabarets avec orchestre étaient à la mode à l'époque et le travail était assuré. J'essayais de me perfectionner, toujours en écoutant des disques et je ne manquais pas d'écouter les orchestres « de Paris » qui venaient se produire dans la ville pour mesurer le niveau des musiciens et évidemment juger d'une intégration dans ces orchestres.

Plusieurs grands orchestres tournaient régulièrement. Celui de Jacques Hélian, celui d'Alix Combelle, de Raymond Legrand (père de Michel) ou celui d'Eddie Warner, tendance latine genre salsa d'aujourd'hui. Il y avait dans les trompettistes Edmond Harnie (qui jouait tranquillement les doubles-ut), Pierre Thibaud et André Colin. C'est à ce dernier que j'ai confié mes problèmes d'endurance. Il prenait des leçons avec un trompettiste de l'Opéra, M. Jean Greffin et me conseilla d'aller le consulter. C'était aussi l'avis de Fanfan et l'occasion se présenta rapidement. Episodiquement je jouais avec Guy Laffitte, saxophoniste de jazz, qui me recommanda à Alix Combelle. Après une audition lors d'un concert à Bordeaux je fus engagé en octobre au Club des Champs-Élysées.

A mon arrivée à Paris, je pris contact avec Monsieur Greffin. Il jouait à l'Opéra. Allait-il me demander de travailler Arban, Balay, Forestier, Franquin etc... J'étais prêt à tout pour solutionner mes problèmes et je fus très étonné par le travail demandé aux trompettistes venus le consulter. Il s'agissait de vocalises (on disait alors dans le métier les « vocalises de Greffin ») qu'il adaptait au niveau de chaque consultant. Au départ, ça paraissait peu difficile, presque trop simple. Par la suite, je réalisais que son enseignement original attirait chez lui tous les trompettistes de variétés de Paris puisqu'il mettait le doigt sur un aspect de l'enseignement de la trompette qui avait été négligé jusque là.

Contrairement aux instruments – claviers, orgues, clavecins pour lesquels la facture instrumentale prépare les sons fixes par l'action de mécanismes, le futur trompettiste ne dispose que d'un TUBE pouvant être allongé ou raccourci mais MUET. Le jeune amateur qui a acquis une trompette se trouve dans l'obligation de partir à la case départ de l'émission du son.

Après réflexion, il va se rendre compte que le tuyau de métal – certes très engageant

La Cachette aux moyens

et fascinant – compte sur lui pour créer des sons afin d'obtenir une tessiture. Qui peut l'aider, qui peut le diriger ?

En 1955 à Toulouse, la leçon de ce brave M. Albus avait été très succincte « **Continuer, jeune homme** ».

Une quinzaine d'années auparavant le professeur Eugène Foveau, musicien et cornettiste de

grand talent disait à son élève R. Pichareau qui avait quelques difficultés à jouer la tessiture haute 'Mais si vous ne pouvez pas le jouer, dites-le ! Parlez derrière votre instrument !!! (dixit R. Pichareau).

A la page 19 de la méthode Franquin, qui est une excellente méthode lorsque l'on maîtrise la tessiture, on peut lire encore aujourd'hui « Expliquer les mouvements des organes qui concourent à la respiration serait une tâche superflue ici. Respirons à fond sans nous soucier si l'air inspiré va dans les poumons ou DANS le diaphragme » (Eh ! oui...).

Pour être admis dans sa classe, M. Saborich (dixit Pierre Thibaud) exigeait une parfaite exécution de la page 56 de la méthode Arban. Que diable ! C'était une manière efficace de laisser à d'autres la phase numéro 1 de la construction de la tessiture. Pierre Thibaud m'a souvent raconté qu'à la suite d'une rencontre fortuite avec M. Foveau, celui-ci lui avait lancé "Ah, Thibaud, il paraît que « vous avez pris des moyens. Il faudra venir me voir pour travailler ! " Cela m'interpellait ! J'aurai bien voulu trouver la cachette des moyens pour en prendre une poignée.

Je me souviens d'une discussion torride avec Thibaud, parce que j'affirmais que le diaphragme était un muscle. Après un bon moment de chauffe, j'ai dit « Si ce n'est pas un muscle, alors c'est quoi ? « Une peau » a-t-il répondu. Je ne saurais lui en vouloir. Il ne pouvait transmettre ce qu'on ne lui avait pas appris !

Concernant la construction de la tessiture, on enseignait ... presque rien. Mais il ne fallait pas toucher au dogme...

M. Greffin s'est attiré pas mal de sarcasmes de la part de ses collègues en demandant, pour améliorer l'exécution de ses vocalises, d'ouvrir la gorge et de rentrer la nuque. « Les braves enseignants n'aiment pas que l'on suive une autre route qu'eux » cf. Brassens.

J'ai été chez M. Greffin environ dix huit mois. Le travail concernait ce que j'ai appelé ci-dessus la première phase : produire des sons et si problèmes recherche du Pourquoi. C'était ce qui était négligé dans l'enseignement dispensé dans les conservatoires et qui aspirait les trompettistes chez Jean Greffin. C'est là que j'ai connu la plupart des trompettistes de variétés de Paris. Il demandait des sons ouverts, améliorait ET obtenait une extension de l'étendue de chaque élève. J'ar-



rivaux à jouer les vocalises jusqu'au contre-fa, contre-sol et c'était très encourageant. Je pensais naïvement, car qui peut le plus peut le moins, que cela me donnerait le pouvoir de jouer facilement le contre-ut et le contre-ré. C'est une erreur que M. Greffin connaissait sans doute car il lui arrivait de laisser tomber cette petite phrase « Après, il faudra les placer dans la conversation musicale »

Par la suite, pour la saison 58/59, j'ai eu la grande chance de rentrer dans l'orchestre d'Aimé Barelli à Monte-Carlo : le rêve de ma vie ! J'ai écouté jusqu'à plus soif la trompette magnifique d'Aimé, sa douceur, sa sensibilité...

Barelli avait reçu de la nature, comme ses deux illustres collègues Django Reinhardt et Stéphane Grappelli, les deux grandes qualités qui caractérisent les artistes d'exception : un potentiel musical intéressant et équilibré, servi par des dons exceptionnels sur l'instrument. Ses deux amis avaient choisi un instrument polyphonique (Grappelli jouait du piano en Angleterre durant la guerre de 40) et malgré le handicap que représentait son instrument monophonique, Barelli trouvait le moyen avec son potentiel musical et rythmique de ne jamais trébucher dans les harmonies, voire même de composer des petites choses sans prétention qui devenaient souvent des succès. Ses dons sur la trompette lui ont permis de s'adapter brillamment à la musique de son époque. On ne relevait jamais de fautes de goût lorsqu'il jouait de la trompette. Ce qui n'était pas le cas, curieusement, lorsqu'il chantait. Sa façon d'interpréter les mélodies rappelait un peu Charlie Spewack, trompettiste américain, mais il pouvait aussi subjuguier les musiciens en jouant les standards dans le style d'Armstrong. Il maîtrisait aussi parfaitement le « jungle-style Ellingtonien »

En dehors de ce que l'on pouvait tirer comme enseignement en l'observant, il n'y avait quasiment rien à espérer dans le domaine des conseils. Il n'avait jamais pris de leçons d'harmonie mais ça marchait bien quand même. Ni d'ailleurs de leçons de trompette et il étonnait tous les musiciens. Le pupitre de trompettes était composé de V. Nocera et de Jean Garrec avec qui j'avais une relation amicale.



L'orchestre de Claude Bolling au début des années 60.

Claude Gousset, Peter Giger, Gérard Badini, Bob Quibel et Pierre Dutour

Jean avait une culture de l'instrument supérieure à la mienne et voyant que je me débattais dans mes problèmes me proposa gentiment de contacter M. Sabarich pour une consultation. J'eus donc un rendez-vous chez Selmer avec lui, dont je ne parlerai pas par respect pour ce monsieur et par respect pour notre métier.

En 1958, un ami me proposa un job dans un hôtel de Léopolville (actuellement Kinshasa) au Congo. J'ai accepté une place dans un trio basse/piano/trompette.

On jouait seulement en soirée et j'espérais travailler consciencieusement les vocalises Greffin, ce qui fut fait sans résultat encourageant, quant à l'endurance.

Le séjour devint vite fastidieux et à la réception d'un télégramme de Jacques Hélian me demandant si j'étais intéressé par une participation à son nouvel orchestre, j'ai pris le premier avion pour le rejoindre.

Hélian était un garçon réservé, secret, qui conservait une certaine distance dans ses rapports avec les musiciens mais qui malgré cela maintenait dans l'orchestre une ambiance agréable de sécurité un peu paternelle. J'ai retrouvé au pupitre de trompettes mon copain de Monte-Carlo Jean Garrec avec Georges Gay et Paul Charvet. Nous nous entendions très bien. J'ai passé une bonne année dans l'orchestre et lors d'une tournée dans le midi-toulousain j'ai rencontré un musicien-trompettiste de mes amis, André Loupiac, ce qui a modifié mes projets de l'époque. Il avait des problèmes d'endurance similaires aux miens. Engagé dans un orchestre dans la région de Dijon, il avait travaillé avec le professeur du conservatoire, Marcel Caens.

Monsieur Caens lui avait conseillé de contacter, à son retour à Paris, Robert Pichaureau pour continuer d'étudier.

J'ai profité de l'occasion pour prendre également un contact avec ce monsieur. Il nous a donné notre première leçon début octobre 1959. Dès le premier contact nous avons ressenti une disponibilité et une passion de nous aider surprenante. Il m'a observé pendant quelques minutes et a déclaré « Vous n'utilisez pas naturellement, positivement vos deux lèvres. Votre embouchure presse trop sur la lèvre supérieure parce que votre lèvre inférieure n'est pas suffisamment sollicitée » J'ai mieux compris ce conseil plus tard, après avoir sur les conseils de mon collègue et ami Fred Gérard, examiné « L'art de jouer les cuivres » du corniste américain Philip Farkas. Ce dernier détaille précisément cette position d'embouchure 'Einsetzen' dans sa remarquable méthode, page 27.

Donc, Monsieur Pichaureau me demanda d'arrêter mes activités professionnelles pendant 6 à 8 mois pour réapprendre à utiliser correctement le masque facial. C'était une perspective « Vaches très maigres » (j'étais marié et il fallait assurer) mais qui laissait présager autre chose que le « Continuez jeune homme » de M. Albus ou « Parlez derrière votre instrument » de M. Foveau.

C'était peut-être l'occasion de se rapprocher de la cachette des moyens.

« pour en prendre une poignée ».





L'heure du Choix

Alix Combelle avait un engagement pour la saison d'été au casino d'Evian, sympathique perspective musicale qui m'aiderait à équilibrer mes finances. J'ai adhéré au projet sans hésiter. Mon copain Loupiac, qui jouait un peu de piano, a trouvé un engagement au Havre dans une brasserie et je l'ai rejoins avec mon bandonéon et ma contrebasse. Nous faisions ce que l'on appelle aujourd'hui du « piano-bar » et le lundi, jour de congé nous passions l'après-midi chez Robert Pichaureau à travailler la trompette. La qualité de mon son s'est

améliorée et j'ai obtenu aussi un peu plus de résistance, ce qui m'a donné un peu d'espoir et de moral quant à mon avenir de trompettiste.

Au début de l'été, j'ai rejoins l'orchestre Combelle au casino d'Evian pendant deux mois de saison fort agréables.

A la rentrée, j'ai du reprendre un travail de cachets « pour assurer l'ordinaire », ce qui ne m'a pas permis de revenir au cours de Robert Pichaureau.

Puis j'ai remplacé un copain – collègue dans une boîte de Saint Germain des Près, le Keur-Samba. Je jouais dans le sextet de Jazz et un orchestre de salsa nous relayait pour les pauses. C'était très intéressant pour la musique, pas fatigant pour mes lèvres. J'y suis donc resté trois ans.

L'étude du jazz et de l'improvisation ?

J'ai toujours improvisé des solos dès que j'ai eu une trompette, mais je jouais d'« oreille » - On disait : « il joue à la feuille ». D'abord sur des structures simples ou sur le blues. Mais, dans ce sextet, il y avait un chanteur spécialisé dans les standards américains et j'ai dû m'adapter à son répertoire.

J'ai travaillé les harmonies sur un vieil harmonium et vers la fin je pouvais improviser quasiment sur tous les thèmes utilisés par les jazzmen. Nous jouions tous les soirs

durant six heures et souvent davantage – excellente Ecole !

J'étais toujours dans l'orchestre de ce cabaret « Keur-Samba » au début des années 60, lorsque Claude Bolling m'a auditionné et engagé pour une tournée de concerts avec les Jeunesses Musicales de France. Bolling a la passion de la musique de Jazz. Il était très exigeant envers lui-même et avec les musiciens pour obtenir un résultat optimal avec le sextet. Il s'était entouré de solistes brillants tels Claude Gousset, au trombone, Gérard Badini, au saxophone soutenus par une rythmique de grande qualité : Peter Giger, batteur suisse qui avait fait ses classes avec Joe Zawinul en Allemagne et Bob Quibel qui a fini sa carrière à la Télé avec Jacques Martin.

J'ai du donner un grand coup de collier pour me hisser au niveau de l'orchestre et m'intégrer avec Gousset et Badini, qui m'on bien aidé. Bolling était conscient de mon manque d'endurance. Voyant aussi mes efforts, il ne m'en a jamais parlé (faire des compliments n'étant pas son genre). Il ne m'a jamais fait de reproches, bien que, à la coda des morceaux brillants, quelques notes dans le sur-aigu lui auraient certainement procuré beaucoup de satisfaction. J'étais aussi consciencieux qu'il pouvait l'être sur la qualité musicale et c'est, je pense, pour cette raison que nous nous sommes toujours très bien entendus.



DU TELEFON À DOLANNÈS MÉLODIE

Quelques temps après la tournée J.M.F. sur l'histoire du jazz, Albert Raisner a engagé l'orchestre de Claude Bolling pour participer à une nouvelle émission de T.V « Age tendre et têtes de bois » qui a obtenu dès le début beaucoup de succès et a contribué à procurer des nombreux engagements à l'orchestre. L'émission était un tremplin pour les Yé-Yé. C'était souvent leur première Télé (S. Vartan, J. Hallyday, F. Alamo, R. Anthony, Nino Ferrer etc....) C'est d'ailleurs à la suite d'un passage dans l'émission que Nino m'a contacté pour une séance d'enregistrement Barclay « Gaston, le téléphone y son »

Nino avait convoqué quelques musiciens sans prévoir de musique écrite ou ordonnée.

En arrivant au studio, face au problème, nous avons, avec un des musiciens Pierre Holassian, arrangé quelques phrases musicales pour que le TELEFON « continue de sonner ! » et au vu du succès du titre, nous avons été consacrés « Arrangeurs » par Nino.

Les demandes d'interventions improvisées en studio ont été plus fréquentes. Je jouais, bien sûr, dans les enregistrements de Claude Bolling, mais aussi pour les musiques de films de Vladimir Cosma et de Francis Lai/Christian Gaubert pour les films de Claude Lelouch où il avait souvent un solo de bugle.

Certains titres comme « La maison près de la fontaine » de Nino Ferrer et « L'été indien » avec Joe Dassin ont beaucoup contribué à me faire connaître auprès d'arrangeurs.

Les directeurs artistiques qui suivaient les producteurs discographiques connaissant le succès faisaient souvent appel à moi,

non parce qu'ils appréciaient des qualités musicales dans mes interventions (-faut pas rêver-) mais parce que l'enregistrement dans lequel j'intervenais s'était bien vendu. C'est ainsi que je me suis retrouvé dans un studio voisin des Champs-Élysées pour enregistrer un thème du film « Un lincoln n'a pas de poches » de Jean-Pierre Mocky dont la musique signée DeSenneville/Toussaint avait été transcrite et arrangée par le chef d'orchestre Hervé Roy. Les auteurs souhaitaient une flûte pour l'interprétation du thème mais Jean-Pierre Mocky entendait et attendait de la trompette. Il défendait fermement son idée et l'ambiance était tendue. Comme tout était prêt pour l'enregistrement, il fut décidé de faire une prise du thème à la trompette. Le surlendemain, vraisemblablement après réflexion, je fus de nouveau convoqué pour refaire l'enregistrement plus sereinement. Le titre obtint un succès-radio immédiat très important.

DeSenneville qui manageait la production avançait prudemment dans la commercialisation. La pochette du premier disque qu'il mit sur le marché, sans me consulter, représentait une ombre, une silhouette dénommée J.C. Borelli ; appellation sans doute bien protégée pour verrouiller l'affaire. On pouvait lire dans la presse de l'époque : **On prend un obscur trompettiste, qui fera semblant de souffler dans son instrument, cependant qu'en play-back passera la bande originale »**



LA GRANDE EPOQUE DES MUSICIENS DE STUDIO

Au moment de cette affaire, la situation des musiciens était bien différente de celle d'aujourd'hui. Il est peut-être utile de se remettre dans le contexte du moment pour bien comprendre. Les musiciens de studio étaient très sollicités car il y avait énormément de séances d'enregistrement. Les orchestres des séances destinées aux musiques de films ou aux vedettes de la chanson étaient constitués la plupart du temps par un solide ensemble de cordes (musiciens de la Garde ou de l'Opéra...) soutenu par les meilleurs percussionnistes de la capitale ; il va sans dire que les sections de cuivres devaient être au même niveau, ce qui provoquait une émulation positive entretenant un niveau optimal. Il était difficile, dans ce contexte, d'abandonner des situations de plaisir musical privilégiées et hautement professionnelles pour des situations de niveau différent liées à un environnement public. Certes moins difficile sur le plan musical mais apportant moins de satisfactions. C'est ce qui m'a conduit à accepter les séances d'enregistrement sous le label Borelli et à éviter ainsi les galas et tournées à travers la France. J'ai enregistré pendant une vingtaine d'années les productions distribuées sous ce label, tout en continuant de participer aux enregistrements de vedettes du show-bizz.

Parmi celles-ci, une débutante qui allait devenir célèbre, Patricia Kaas, pour laquelle j'ai créé et enregistré les solos qui l'accompagnent dans le titre « Mademoiselle chante le blues » sans avoir été reconnu au moment de la sortie du disque, ni comme compositeur de me solos, ni comme interprète, ce qui a entraîné quelques frictions sérieuses...

RIO GRANDE

En 1993, lors d'une de mes rares tournées, avec Michel Sardou, alors que nous étions à Bordeaux on m'appelle de Paris pour une séance d'enregistrement. C'était pour Eddy Mitchell : Rio Grande, musique signée Pierre Papadiamandis. L'enregistrement avait été réalisé aux USA, à Nashville. Les auteurs et Eddy n'étaient pas satisfaits du solo de trompette. Peut-être que la tonalité en Fa dièse majeur en sib avec tous ses dièses n'avait pas inspiré les trompettistes américains. J'ai créé une ligne mélodique du solo inspirée du style Mariachi puis rajoutée une seconde voix, indispensable dans ce style. L'effet a immédiatement étonné et ravi la production. C'est devenu le titre principal de l'album. J'ai ensuite participé à la promotion télé de ce titre puis sur scène au Casino de Paris.

Toute cette vie de musicien de studio, m'a permis parallèlement de faire construire un studio d'enregistrement, instrument merveilleux pour approfondir mon bagage musical.



Actuellement, quel est le devenir du trompettiste de studio avec les avancées technologiques ?

Musicien de studio est un métier difficile.

C'est une sorte de concours que le musicien passe quasiment à chaque séance d'enregistrement. Le producteur, le chef d'orchestre, la « vedette » et les musiciens de l'orchestre composent une sorte de jury. Personne ne dit rien mais tout le monde ECOUTE, et surtout votre prestation. Vous serez convoqué ou exclu au prochain enregistrement.

Les avancées technologiques ont quelque peu facilité les choses. Dans les premiers temps, les enregistrements étaient réalisés sur des supports qui ne permettaient pas de corrections et qui obligeaient le musicien à jouer d'emblée, sans erreur de lecture, de rythme et de justesse, sous peine d'être éliminés du circuit.

Avec le temps, l'amélioration des supports a facilité les choses mais la gamme des qualités requises s'est élargie. En dehors de la dureté d'exécution, le musicien d'aujourd'hui doit être familiarisé avec les canevas harmoniques issus des différentes cultures, pouvoir improviser dans différents styles avec des rythmiques diverses.

Les musiciens de studio qui ont laissé des traces (Pierre Gossez, Fernand Verstraete, Fred Gérard etc...) savaient écrire et arranger pour l'orchestre complet : cordes, bois, cuivres, saxs et rythmique.

Tout cela fait beaucoup de travail pour un seul individu, mais le studio est la branche du métier la mieux rémunérée ; c'est une porte qui ouvre sur des perspectives pleine d'espoir pour vivre sa passion.

Il est normal qu'il soit demandé des prestations à la hauteur des rémunérations. C'est un concours sévère et permanent.

La difficulté la plus importante en ce moment me semble être le rétrécissement du marché lié aux techniques actuelles (copies, internet, MP3,...) permettant le piratage. Le devenir du studio est intimement lié à la santé de la production phonographique. Ce ne sont pas les bons musiciens qui manquent.

Pour finir avec cette interrogation, je dirai que les « Avancées technologiques » ne remplaceront jamais l'impact provoqué par un être humain ayant reçu de la nature les aptitudes artistiques en même temps que les facilités d'expression offerts par un instrument.

Sur scène, une carrière en France de trompettiste soliste de Variétés est-elle encore possible ?

C'est une question difficile pour moi.

J'ai travaillé une douzaine d'année sur scène et j'ai eu le temps de me rendre compte que cela ne me convenait pas. Dès mes débuts, j'ai été surpris par l'impact que pouvaient obtenir des musiciens médiocres sur les gens autour de la scène.

Faire de la musique de qualité sur scène est, je pense, encore plus difficile qu'en studio. Etant dépourvu d'une endurance à toute épreuve, le bon sens et mon goût musical m'ont entraîné à développer mes aspirations musicales – la recherche de la meilleure musique possible. Ce qui m'a pleinement satisfait.

J'ai pu observer deux catégories de musiciens ; ceux qui, sur scène, quoi qu'il arrive continuent à être excellents et pour lesquels, j'ai de fait beaucoup d'admiration. J'ai travaillé souvent avec Stéphane Grapelli pour les Carpentiers qui, avant de produire leurs émissions T.V., produisaient des émissions radiophoniques ; nous accompagnions Sacha Distel. Il m'arrivait d'aller écouter Stéphane dans les clubs et je remarquai qu'il ne changeait rien à son jeu, que ce soit en public ou en studio.

Il y a aussi l'autre catégorie ; des musiciens produisant une musique « moyenne... » profitant de l'incompétence du public pour dissimuler leurs lacunes avec des artifices qui n'ont rien à voir avec la musique. Les Américains disent le « show business » ou « l'American Big Theater ».

D'autres que moi, qui ont construit leur carrière sur scène pourront mieux répondre à cette question.

propos recueillis par Yves Rémy