

L'échange qui suit, avec Bernard Desblancs, résulte d'une envie : partager avec lui les souvenirs de ma fréquentation sporadique de l'atelier de la rue Darré, pendant quelques semaines, il y a treize ans... Aussi, dans le texte qui suit, les moments de parole de Bernard sont initiés, presque pour chacun, par une brève de ce qui pourrait s'intituler, à la façon de la chronique de Lo Saüc :

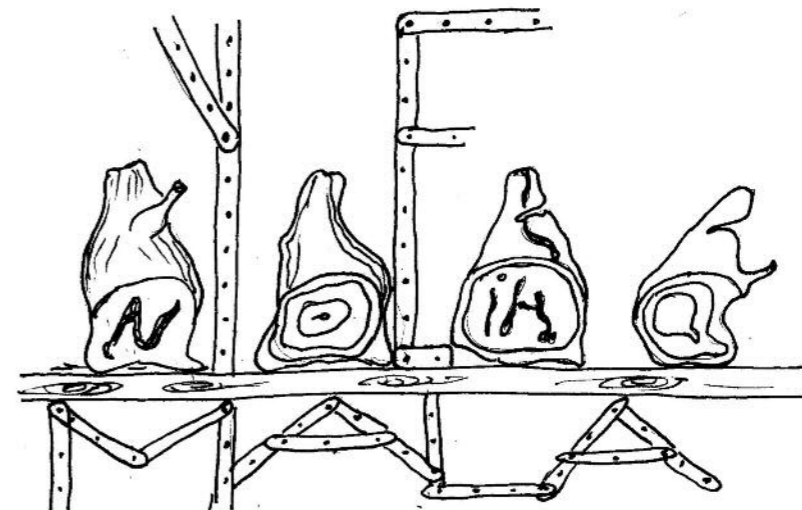


Ressons d'un farga-farga-son

Boha de l'atelier
de lutherie
du COMDT
fabriquée par
Bernard Desblancs
photo COMDT

Fig. 1. Fan las boishes mala cara ye quand pèrdon las rasits, dit la cançon. Mès alai, los troces de bois esparicats al long de la pared berra semblavan tener bocas. Bocas de bois per contar lo passat de l'arbre o l'avenidor del son?

Fig 1



Bernard Desblancs

Échos d'une fabrique de fabriques à notes

Propos recueillis par Philippe Saüc

es buis ont mauvaise mine quand ils perdent leurs racines, dit la chanson. Mais là-bas, les morceaux de buis éparpillés le long du mur immense semblaient ouvrir une bouche. Bouche de buis pour raconter le passé de l'arbre ou la musique à venir ?

Ce «là-bas» étant l'atelier de Saint-Cyprien...

Dans le nouvel atelier, il y a aussi beaucoup de buis, mais d'une manière plus discrète. Il y en a dans tous les recoins qu'on a pu trouver. Et puis on a une salle de stockage qui est juste derrière où on a mis le gros stock.

Il est donc important pour vous d'avoir du stock d'avance...

Énormément. Globalement, la qualité d'un instrument dépend quand même beaucoup de la qualité du bois que l'on utilise.

Ce n'est pas parce que l'on a un tronc de buis très gros, très grand que l'on va pouvoir en tirer beaucoup d'instruments. Il faut compter quatre fois plus de bois que ce qui va servir réellement à faire l'instrument. Par exemple, pour un pavillon d'instrument, si l'on a besoin d'un morceau de buis de 20 cm sur 20, il faut en prévoir quatre morceaux de 20 sur 20. Parce que sur toute l'année, il y a un morceau qui va avoir un nœud à l'intérieur, un autre qui va avoir une blessure, il ne faut pas non plus négliger le cas où c'est moi

qui me trompe, où je fais une fausse manœuvre, etc. Donc on utilise beaucoup de buis.

Le buis, c'est un bois qui met très longtemps à sécher, qu'il faut manœuvrer avec certaines précautions, c'est-à-dire qu'il faut, entre chaque opération, le laisser se reposer, se détendre si je puis dire.

Donc, on a quand même un besoin assez important de buis. En général, on en utilise un tiers de stère par an.

Il faudrait en toute logique qu'on en fasse rentrer autant chaque année pour être sûr de pérenniser la chose et ce n'est pas le cas...

Difficile à trouver ?

Oui, d'une manière légale c'est très difficile à trouver. Si je pars en montagne avec une tronçonneuse, évidemment, je vais en trouver !

Seulement, ce n'est pas comme ça que ça se fait.

Il faut trouver des gens qui vendent du buis, il faut aller le voir, aller le choisir... Et ce n'est pas tous les ans qu'on a la chance d'en trouver !

Pour le choisir, cela s'apprend avec les années ou tu as l'impression que, d'emblée, cela t'était donné ?

Ah non, du tout ! Ça n'était donné à aucun d'entre nous de savoir le choisir.

Même maintenant, je ne vois pas tout parce que le buis est

photo COMDT

un bois qui est très dur, dont les blessures superficielles se recouvrent. Le bois se referme sur la blessure et donc on ne voit pas toutes les blessures intérieures. La seule chose qui puisse donner des indications, ce sont les colorations de certaines fibres qui apparaissent quand on tronçonne le tronc. L'orientation des branches aussi : on sait que le nœud de la branche va aller dans telle direction... Donc on va avoir une possibilité de passer entre les nœuds, entre les blessures. Mais il reste quand même de fortes chances que cela ne marche pas... Pour ceux qui visitent l'atelier, cela surprend. Beaucoup d'instruments sont au rebut, dont on se servira pour les cours, mais qui ne pourront jamais être vendus. Parce que, malgré toute l'attention qu'on y a apportée, des défauts se font jour au moment où on finit l'instrument. Sans parler des instruments qui se tordent, malgré tous les efforts que l'on a faits pour les laisser se reposer ! Donc il y a beaucoup de déchets...

visiteurs sont très contents d'en emporter un petit bout ! Je ne sais pas ce qu'ils vont en faire mais ils en sont très contents. Et à tous âges, c'est-à-dire que, les enfants évidemment, quand on fait une animation et qu'on leur donne une rondelle en buis, ils sont ravis, mais les adultes c'est pareil et ils sont très surpris de pouvoir en récupérer ! Il faut croire que le bois représente, dans l'inconscient collectif, quelque chose de très particulier. Quand on arrive dans l'atelier, on passe dans le couloir devant un énorme tronc de buis où il est marqué : « j'ai 600 ans »... Cela impressionne beaucoup et quand on raconte qu'ici même, à Toulouse, il y a des arbres qui ont à peu près cet âge-là et qui sont toujours vivants ! C'est là que commence peut-être le côté merveilleux de la visite de l'atelier...

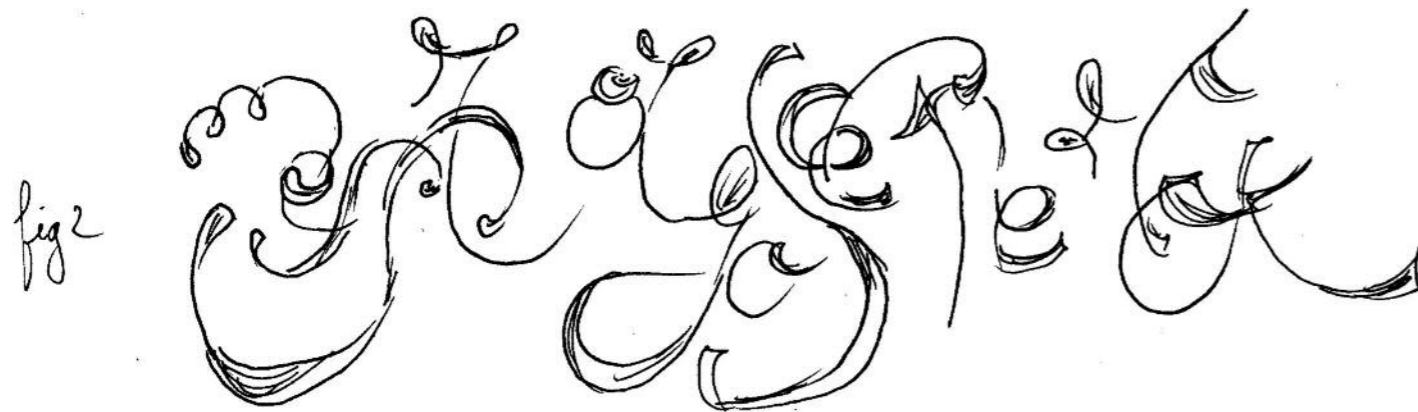


Fig. 2. Messorgas pertot? Mès pas amassadas en montanhas pichonas, puslèu en riberas de lenha que los pès dels venidors, dels treballadors destacavan...

Des copeaux partout? En tout cas pas accumulés en monticules, plutôt en rivières de bois que les pieds des visiteurs, des travailleurs dessinaient...

Alors, un problème, tant de déchets?

Ah non, ce n'est pas grave, les gens adorent ça ! Je dis les gens, parce que souvent on a des visites de personnes complètement extérieures au milieu, qui viennent voir l'atelier parce que c'est un endroit un peu emblématique. Ils sont par exemple très intéressés par les chutes. Quand on découpe, on prépare le bois, il y a des chutes et les

Enches pertot? La difficultat èra de saber quina podià balhar bota-dansa e quina fa rebecar l'ase...

Des anches partout? La difficulté était de savoir laquelle était bonne à susciter la danse et laquelle à faire brailler l'âne.

Elles sont toujours là. Si tu regardes la table, il y en a pas mal... pourquoi? Parce que, là aussi, on en rate évidemment beaucoup, qu'on ne jette pas parce qu'il arrive qu'elles nous rendent service et nous permettent encore une fois d'expliquer aux visiteurs comment la musique se fait, pourquoi le son est ainsi, pourquoi il nous plaît ou nous déplaît, tout ce qui a à voir avec cela. Parce que la musique c'est l'instrument, c'est aussi ce qui fait naître le son et puis c'est le musicien. Il faut en plus

qu'il y ait l'auditeur... Donc, cela fait quatre entités qu'il faut essayer d'accorder ensemble!

Ainsi, on ne fait pas que fabriquer, on fait découvrir...

Je trouve prenant, vraiment intéressant, ce rapport qu'il y a entre l'envie d'une personne de dire quelque chose, le besoin d'une autre personne d'entendre cette chose et que le moyen de communication ne soit pas la parole habituelle mais le son. Je trouve assez extraordinaire d'essayer de comprendre la magie des sons, de voir comment certains timbres d'instruments procurent aux gens une impression de joie, ou pas. C'est tout le problème de la communication et de la musique. Donc, avoir une petite participation dans ce phénomène, je trouve cela vraiment génial!

D'unes còps, farga-son meravlhòs per un son banal benlèu mès una forma a far bana al uelh...

Parfois, un instrument à faire un son banal peut-être mais d'une forme à encorner l'œil...

Alors, ces instruments insolites...

Tu peux voir ici un environnement d'objets que l'on peut montrer, pour expliquer pourquoi et comment un instrument marche ou ne marche pas, pourquoi on le vend, pourquoi on ne le vend pas. Par exemple, les personnes qui viennent visiter l'atelier disent : « Pourquoi vous ne le vendez pas, celui-là ? C'est joli, un nœud... » Oui, c'est joli, un nœud, mais cela dépend du nœud... Parce qu'il en y a des nœuds, quand on joue, qui vont s'ouvrir avec l'humidité de la respiration et, à force, c'est l'équivalent d'un trou de jeu supplémentaire qui ne devrait pas y être. Quand des instruments sont mis au rebut à cause de cela, on peut les montrer et expliquer que les forces de la nature peuvent échapper à nos lois. On dit qu'il faut éliminer le cœur du buis pour qu'il ne se torde pas, parce qu'en principe, il se tord vers le cœur. Cela n'est pas toujours vrai ! Il y a des torsions transversales ou à l'inverse du cœur ; cela permet d'expliquer que

la nature n'est pas toujours prévisible ! Quand on fait de la musique, on joue aussi avec la nature, sous divers aspects : la matière première bien sûr, mais l'oreille aussi c'est la nature; l'air dans lequel se propage le son, c'est aussi la nature... Fabriquer un instrument, ce n'est pas que fabriquer l'objet. C'est beaucoup de choses qui vont avec, et la présence de ces objets « ratés » en est le témoignage.

Un moment tornejant que me brembi: moment d'un sautavrespalh qu'aboaires o bohaires arrivavan. Alavetz, un lòc per l'amassament : à far virar son a la ronda dela lenha tornissada ! o carrat de la fabrica ?



Un moment récurrent que je me rappelle : moment d'après goûter où les joueurs de hautbois et de cornemuse arrivaient. Et donc un lieu pour le rassemblement : à faire tourner la musique à la ronde du bois tourné ! Ou la dimension carrée de l'industrie?

Plus on est précis, plus on cerne le cheminement de son travail. Il y a donc moins de risque de faire des erreurs. Et si j'en fais une, ou si j'ai un problème, je suis plus à même de remonter la chaîne de mon travail et de me dire : « C'est peut-être là qu'il y a eu un problème... » Donc la précision est nécessaire. Par exemple, l'épaisseur des bois est très importante. La cornemuse des Landes, la boha, est un instrument très sensible à diverses choses, par exemple la dimension des trous de jeu. Si l'on fait des trous

Bernard Desblancs
photo COMDT

page suivante:
Bernard Desblancs
photo COMDT

de jeu trop petits, ou trop grands, on n'a plus du tout le même rendu sonore. Donc on a eu pendant longtemps, tous fabricants confondus, des problèmes de stabilité de certaines notes, que chacun a essayé de compenser par un travail sur la perce. Petit à petit, je me suis rendu compte que je n'avais pas assez travaillé sur l'épaisseur. Quand un trou de jeu est ouvert, l'épaisseur de bois qui sépare la surface extérieure de la surface intérieure fait un petit tube, qu'on appelle une cheminée et qui influence énormément le rendu du son.

D'accord, il n'y a pas que la dimension du trou...

Voilà, et cela doit être très précis ! Il ne faut pas abuser non plus, sinon on va avoir une feuille de bois qui va être trop influencée par la chaleur des doigts. C'est un problème pour tous les instruments à vent : la chaleur des doigts aux endroits où ils sont posés sur les trous influence la température de l'air qui est à l'intérieur, donc le cheminement des vibrations.

Quand on trouve qu'une chose a une influence importante sur le rendu sonore, il faut y faire très attention. Donc, la précision doit s'observer dès le départ, quand on choisit le morceau de bois !

À ce moment, il faut étudier déjà si l'instrument peut se faire dans une zone sans défauts éventuels...

Tout cela m'amène à chercher à obtenir un instrument dans lequel on puisse avoir confiance.

On ne peut pas dire que l'on arrive à un instrument parfait, moi cela m'est rarement arrivé... Mais au moins avoir confiance, c'est-à-dire que, s'il y a un défaut, on peut bien l'identifier et donc on va chercher le moyen de contourner ce défaut.

Fig. 3. Remembrança del Pepi que desenhava las flautas que fargava pichon amb la lenha del saüc...

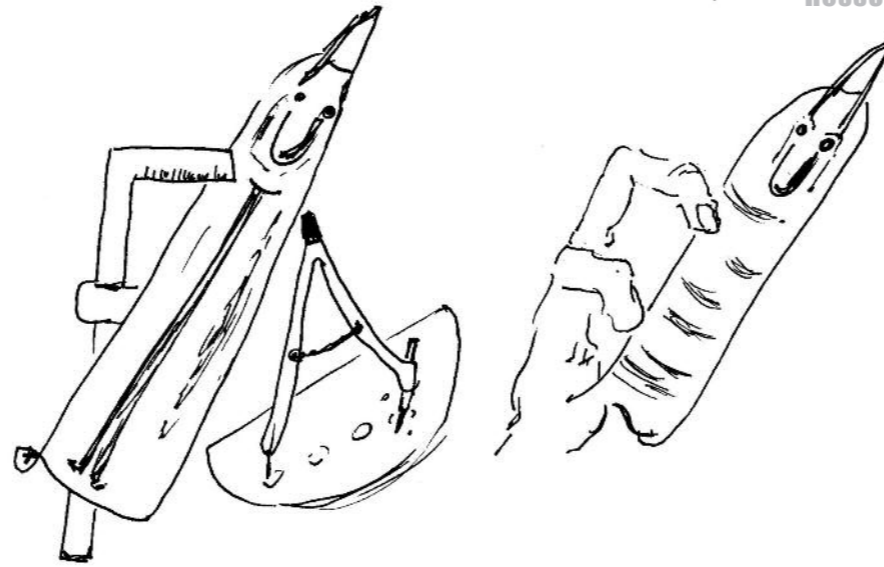
Souvenir du Pépé qui dessinait les flûtes qu'il fabriquait, petit, avec le bois de sureau...

Même les flûtes en sureau ont exactement la même problématique ! Le fait de tourner l'instrument, à mon avis, élimine certains problèmes. Par exemple, on va tourner des bois durs, donc on élimine une partie des problèmes de propagation des sons dans des bois qui sont tendres, qui ne sont pas aussi bien polis intérieurement. On élimine également le problème de la non répétitivité des dimensions.

Quand tu fais une flûte en sureau, tu ne maîtrises pas toujours le volume intérieur, la longueur... Quand on tourne des pièces, l'intérêt est de reproduire les mêmes dimensions !

Mais ce sont deux façons de répondre au même problème.

Fig. 3



On a vécu cela au tout début, dans les années soixante-dix, parce qu'on avait tout à apprendre et que personne ne pouvait apparemment nous aider. On a tous connu ce moment de faire une anche qui sonne et d'essayer de faire l'instrument après. Alors que, quand on fabrique avec des machines, on commence par l'instrument, puis on fait l'anche ; on essaie d'avoir une stabilité de l'anche. Avec toutes les questions que cela pose... Je me demande pourquoi certaines régions ont choisi certains instruments. Pourquoi d'autres ont fait différemment ? Est-ce que cela a un rapport direct avec les particularités des cultures régionales ? Est-ce que le dénominateur commun à tous ces instruments, c'est la voix ?

Avec le recul ou l'expérience, je m'aperçois que c'est peut-être ainsi que l'on accède à ce qui fait notre identité, nos racines, etc.

En écoutant les musiques modernes de certains peuples, on entend la présence d'une culture vraiment très ancrée, une culture commune, quelque chose qu'on peut partager avec les gens. Et d'autres ne l'ont plus ! C'est une réflexion à avoir...

Acabada la remembrança ! se pòt parlar de l'avenir ?

Fi des souvenirs ! Et si on parlait de l'avenir ?

Comment je me positionne ? C'est difficile... Moi, je suis plutôt pour sauvegarder l'originalité des instruments. Tout ce qui est évolution sans apporter quelque chose de réellement important est à écarter...

Juste un exemple : poser des clés sur un instrument facilite le jeu mais modifie aussi le son. Un trou percé, même fermé, modifie le timbre et la justesse de toutes les notes que l'on peut faire par ailleurs... À partir du moment où l'on a un clétage qui permet de faire des demi-tons, les demi-tons vont être attaqués d'une autre manière qu'avec des doigtés en fourche. L'attaque du son va être plus douce avec un doigté en fourche qu'avec une clé, à mon avis en tout cas... Donc on modifie ainsi le phrasé de l'instrument !

J'espère avoir le temps d'apprendre et de comprendre ce qui fait l'aspect très typique d'une musique et donc de

l'expression locale d'un art.

Je ne considère pas cet atelier comme un atelier de recherche expérimentale. Il y a des gens qui le font, qui le font très bien... Nous, je pense que nous avons un devoir de mémoire très important à respecter.

Les gens qui voudront dans quelques années revenir à certaines sources, pour comprendre ce que nous-mêmes n'avons pas compris, auront un peu plus les moyens de le faire.

L'atelier n'est pas indépendant de toutes les autres activités du COMDT. On a énormément besoin de la documentation. On a évidemment besoin des cours pour faire passer ces idées... L'atelier n'est pas qu'un lieu de fabrication.

Je trouve que ce serait dommage de négliger certaines de ces dimensions, en lien avec la mémoire, la transmission et la connaissance, sous prétexte de faire des objets plus faciles à utiliser. La musique, c'est sensible et c'est très physique aussi.

On peut ressentir des sensations parce que le bois est différent, parce que la poche de la cornemuse est plus ou moins extensible, avec une forme différente.

Rien de tout cela n'est innocent...

Et donc tu évolues, tu as évolué ?

J'accepte beaucoup plus facilement que d'autres raisonnent différemment.

Les entendre m'a poussé à être plus précis, à essayer de comprendre mieux ce qui se passe, à me cultiver un peu plus... ●





Claude Romero

Claude Romero

**pionnier du renouveau
de la facture instrumentale,
membre historique de l'atelier
de lutherie du Conservatoire Occitan
et maître de cabrette réputé**

Propos recueillis par
Jean-Christophe Maillard

de gauche à droite:
Claude Romero,
Bernard Desblancs,
Jacques Grandchamp
photo Jean-Louis Garnell
(Guide de la
facture instrumentale
ARIMP 1986)

ci-dessus:
photo Marine Crouzillac



Claude, tu appartiens non pas «au décor», mais c'est toi qui as contribué à le dresser, ce décor! Je me souviens du stand du Conservatoire Occitan à Saint-Chartier, à l'époque héroïque de ses premières éditions, à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt... Tous ceux qui ignoraient Toulouse et les musiques d'Occitanie, qu'ils soient Berrichons, Allemands, Parisiens ou Bruxellois, ne résistaient pas au plaisir de rester à un stand tenu par deux personnalités presque évadées du «village gaulois», deux gaillards moustachus à l'accent pas vraiment berrichon, qui montraient et jouaient cornemuses et hautbois un peu exotiques... Effectivement, ils retenaient les visiteurs par l'originalité et la qualité de ce qu'ils exposaient, mais aussi par leur gentillesse et la passion dont ils faisaient montre: j'ai nommé un certain Bernard Desblancs et un certain Claude Romero. C'est ainsi que j'ai découvert les instruments d'Occitanie, comme beaucoup d'autres personnes. Plus tard, Toulouse ayant accepté de m'adopter, on se retrouvait in situ, et je voyais bien que vous n'étiez pas que des ambassadeurs pour folkeux internationaux. Bernard, l'un des pionniers du renouveau de la boha, et toi, grand maître –j'ai failli dire «grand prêtre!»– de la cabrette, de sa facture et des nuits toulouso-rouergates.

Ça ne s'invente pas, une telle image... Alors, raconte!

J'avais commencé à jouer de la cabrette dans les années soixante, par là. J'ai appris avec Bruno Ferrieux, qui est originaire de mon village, Saint-Georges de Luzançon. Il avait deux cabrettes, qu'il avait empruntées à Girard, un félibre qui jouait avec les musiciens du groupe folklorique La Ganteirelo. Il jouait et s'en était fabriqué une: j'ai commencé avec lui, et à Millau, ils m'en ont prêté une autre, une cabrette que j'ai amenée à Toulouse. Alors, comme j'étais à l'Aérospatiale, j'ai pu me faire des outils pour pouvoir reconstituer une cabrette, parce qu'on n'en trouvait pas. J'étais attiré par cet instrument; étant gosse, j'étais au pays de la bourrée, au pied de l'Aubrac, vers Saint-Geniez-d'Olt et Lapanouse de Séverac. Là-bas, il y avait des *cabretaires*, dont Feneyrou, et un autre qu'on appelait simplement *lo cabretaire* mais je n'ai jamais su son nom. Mon arrière-grand-mère, ma grand-mère et ma mère étaient originaires de là-haut, et cette musique me plaisait, car ailleurs on ne voyait que des accordéons, qu'on entendait au bal habituel, avec des polkas et ce

qu'on y jouait d'habitude. Alors, j'ai commencé à fabriquer une cabrette.

Et comment t'y es-tu pris?

J'ai fait des alésoirs, parce que j'étais dans le métier. J'étais allé à l'école pour apprendre l'ajustage, le fraisage, le tournage, la mécanique générale, et plus tard j'étais entré dans l'aviation, à l'Aérospatiale, comme ouvrier et comme agent de fabrication en montage. J'ai fait de l'hydraulique, du fraisage, du tournage, et je me suis débrouillé pour avoir de bonnes bases au départ, pouvoir lire des plans, savoir construire toutes sortes d'outils, que ce soit des forets, des outils de pré-alésage ou des alésoirs de finition. C'était dans mon métier, ça me paraissait naturel. J'ai fait des outils pour mesurer l'intérieur de ces instruments, et à ce moment-là j'ai connu Charles Alexandre¹. Il jouait de la bombarde, il venait de Paris, où il était entré dans le monde de la musique du Massif Central. Il jouait aussi de la cabrette, il en avait trouvé plusieurs anciennes, et il en avait donné



à faire à Destannes, qui m'en a fait une aussi par la suite. Maintenant, il est à la retraite, mais il continue. Son père était un industriel, il avait une robinetterie, avec toutes sortes de machines. Il s'est donc lancé dans la fabrication de cabrettes, puis son fils a fait des violons. Alexandre m'a appris toutes les combines: lui, il avait un jeu très lié, pas comme Bruno Ferrieux et les anciens. Il vibrait, mais il ne piquait pas. C'était son tempérament... on a joué ensemble longtemps, on faisait des soirées, on jouait à l'amicale des Aveyronnais de Balma. Il m'a appris le style de Paris: il était avec Ladonne, avec toute cette équipe-là. Après, il a continué à travailler avec Costecalde, qui travaillait avec moi à l'Aérospatiale. Il avait une maison avenue de Castres à Toulouse et il avait pu s'acheter une machine-outil, des rabots, des fraiseuses, pour fabriquer des cabrettes. Il a travaillé pour Alexandre, il a fait les premiers hautbois, les premières *bodegas*.

C'est important que tu dises tout cela, car peu de gens doivent le savoir...

C'est vrai qu'ils avaient de bons principes... Ils voulaient que ces instruments rejouent. Pour eux, il fallait surtout sortir un son. La première *bodega* a été faite par Destannes, puis Costecalde a continué. Alors, ils ont fabriqué: ils faisaient un cône, ils faisaient des trous, ils faisaient une première anche, parce que Charles Alexandre savait faire les anches de cabrette... Il avait des instruments anciens, les Ballets Occitans lui avaient passé une *bodega* et Françoise Dague² l'avait chargé de faire des recherches dans le Lauragais. Là-bas, il avait trouvé des hautbois, et il avait donc dit à Costecalde qu'il lui fallait les mêmes. Alors, Costecalde prenait une sorte de lame, il faisait comme beaucoup d'autres avant lui qui travaillaient même avec des baïonnettes, des ressorts de bagnoles, tout ce qu'ils trouvaient, quoi! Puis Alexandre lui disait: tu fais un trou là, et puis là... et ils essayaient en tâtonnant, jusqu'à ce qu'ils trouvent une échelle qui convienne! Ils travaillaient comme ça, en gros... Alors ils avaient un son d'instrument, ça fonctionnait. Quand je suis arrivé au Conservatoire, dans les années soixante-quinze, les Ballets Occitans

Claude Romero
photo COMDT

1. Musicien réputé entre autres pour avoir connu les derniers musiciens de la Montagne Noire et avoir pratiqué la *bodega* et le hautbois du Haut-Languedoc en une époque où la tradition était déjà pratiquement perdue.

Il est considéré comme le « chaînon manquant », ou plutôt le « chaînon unique » entre tradition et revivalisme.

2. Directrice des Ballets Occitans et chanteuse de renom.



Claude Romero
dans son atelier
photo
Marine Cruzillac

m'ont demandé de les équiper de hautbois. J'avais le modèle d'Alexandre, copié par Costecalde. J'ai donc commencé à copier celui-là, mais un peu plus tard, Guy Bertrand³ me présente un instrument qui venait du Musée de Lourdes, qui avait été joué par Pigalha⁴ ou un autre, et il me dit qu'il lui faut le même. Extérieurement, il n'y avait pas de problème, mais je ne savais pas comment l'instrument pouvait être à l'intérieur. À ce moment-là, à l'Aérospatiale, j'étais dans un service où l'on faisait des radiographies de trains d'atterrissage. Alors, j'ai demandé à Alexandre de me passer toutes ses cabrettes, je les ai mises sur l'appareil, on me les a radiographiées, et j'ai vu qu'il y avait plusieurs pentes, comme dans beaucoup d'instruments anciens. Je croyais au départ que c'était un cône droit, certains font comme ça, mais pas du tout. Au Conservatoire Occitan, on a donc acheté des machines, car j'avais dit alors à Bernard Desblancs qu'il nous fallait un tour, des fraiseuses. Le directeur de l'époque, Hubert Poirée, nous soutenait complètement, il a beaucoup contribué à la création de l'atelier. Puis j'ai déposé un congé sans solde à l'Aérospatiale. Il fallait

3. Membre du Conservatoire Occitan à l'époque, musicien bien connu du milieu (saxophone, flûtes traversières, flûte d'Ossau, et divers autres instruments).

4. Illustre sonneur de hautbois du Couserans, qui exerçait dans la pre-

mière moitié du xx^e siècle. commencer en faisant des outillages, pour prendre les mesures à l'intérieur, ce que j'ai fait. Ensuite, Bernard, lui qui était mathématicien, a décidé de tout reporter sur dix pour faire des plans sur du papier millimétré. On a vu plus clairement que là aussi il y avait des pentes. Je me suis mis à la tâche, j'ai pris de l'acier à ressort, celui qui taille et qu'on utilise pour la coupe. J'ai fait la forme, je l'ai passée sur la machine, j'ai fait la coupe pour la première partie, la seconde, et le pavillon, et j'ai dit à Guy : «voilà ton hautbois». Seulement, on l'avait retouché, parce qu'il était toujours un peu bas, car il était à l'ancien diapason. Pour conserver les proportions, on avait tout retouché avec des règles de trois, de façon à tout réduire un petit peu en récupérant les proportions et le tempérament⁵. De 437, on passait à 440. On le fait essayer par Guy Bertrand, et si je me souviens par Dauriac, qui jouait du violon et du hautbois pour les Ballets Occitans, et qui travaillait à l'Orchestre de Chambre de Toulouse. Il y avait le timbre, mais je leur dis : — si vous voulez du tempéré, vous me dites où faire le trou, mais là, c'est la gamme d'origine. Depuis,

mière moitié du xx^e siècle.

5. Comme pour la quasi-totalité des instruments de facture populaire jusqu'au milieu du xx^e siècle au moins, ce hautbois possédait une gamme avec tempérament inégal. Claude Romero s'est attaché chaque fois qu'il a

j'en ai trouvé d'autres, qui viennent de l'Aveyron, du Quercy, du Languedoc. Après, il a fallu en faire du Bas-Languedoc, pour les Ballets Occitans. Dans le Languedoc, il y en a plein : en ré, mode ancien, il y en a dans les Cévennes, dans la région de Montpellier, et même certains qui arrivaient jusqu'à Toulouse. Partout où il y avait des moulins à eau destinés à l'industrie, où il y avait du buis, il y avait des tourneurs sur bois qui faisaient fonctionner leurs tours à l'eau. J'ai pu faire tout cela parce que j'avais des connaissances en aérospatiale. Quand tu es outilleur, tu l'apprends pendant quatre ans à l'école.

Tu sais ce que c'est que la précision : quand tu fais les formes, tu travailles à deux dixièmes de millimètre près, mais quand tu fais les emmanchements, c'est à trois centièmes, pour que les bagues ne se déplacent pas toutes seules ! C'est un emmanchement : cote pour cote, ça ne rentre pas, tu laisses un peu plus de marge, et ça rentre bien. Tu mets une colle qui ne soit pas à prise rapide, et tu as des tolérances assez justes. Aujourd'hui, avec nos outils, on y arrive bien, mais les anciens, ils n'y arrivaient pas souvent, tout se décollait, alors ils mettaient de la ficelle, ajoutaient de la colle. Moi, de mon côté, je travaille avec une tolérance, comme si je faisais une pièce d'avion : un plan, des mesures. C'est ça qu'il fallait faire.

Et avec un tour à bois, ça ne marche pas si bien ?

Si, tu le fais aussi bien ! Mais il faut être habile ! Ils travaillaient bien, avec un tour à bois, ce n'est pas ce que je voulais dire. Mais quand tu mets un vernier ou un comparateur qui travaille au centième, tu n'as pas besoin de le faire à la main ! À la main, c'est la nature, un jour tu le feras bien, un autre jour moins bien... Les cabrettes, ils les faisaient comme ça, à la main, ils les faisaient «en l'air» ! Ils tenaient les alésoirs à la main, souvent, alors que moi, j'étais à la machine. Soit tu tenais l'alésoir à la main et la pièce était fixée à la machine, soit l'inverse. Si on travaille de cette manière, il faut le faire en plusieurs fois, laisser le bois se reposer, sinon ça prend presque toujours une flèche. Il faut casser les fibres, et il ne faut pas que l'outil les suive. Si tu ne pars pas bien droit au départ, ton outil va traverser le bois sur le côté, il va sortir. Je savais tourner, fraiser, prendre des mesures, faire des plans, j'avais tout appris dans cette usine. J'ai travaillé beaucoup avec les anciens au départ, à la main, mais maintenant ça ne se fait plus beaucoup, très peu même. J'ai fait plusieurs instruments comme ça, des

pu à respecter ces gammes qui donnent aux instruments et au répertoire leur caractère propre. Lorsqu'un instrument ancien est recopié en modifiant l'échelle pour lui donner un tempérament égal (comme aujourd'hui sur les instruments à clavier, par exemple), Claude dit qu'«ils ont le son, mais pas le timbre» (NDLR).

flûtes traversières en buis, avec des clés, j'ai fait un hautbois baroque pour le Conservatoire National de Région de Toulouse. Je l'avais fait sonner entre autres par un joueur de hautbois baroque de Bordeaux, Philippe Pélissier. Le professeur de Toulouse, qui s'appelait Perrier je crois, m'en avait apporté un, en me disant qu'il fallait le même pour le Conservatoire National... C'était un joli instrument, avec les clés papillon... et alors plus tard, alors qu'on enregistrait le disque sur les hautbois avec le Conservatoire Occitan, Guy Bertrand et Luc Charles-Dominique avaient amené ce hautbois à la télévision. Là-bas, ils le font voir à un spécialiste, qui leur dit : «Belle facture xviii^e» ! Et Luc lui répond : «Non, Conservatoire Occitan» !... Pélissier, lui, m'avait dit que je n'avais plus à apprendre de qui que ce soit, que je savais mon métier. Ensuite, j'ai fait des flûtes à trois trous, on m'a même demandé de faire des clés. Je sais en faire, mais il faut être outillé. Et puis, on a eu les fleurets. Un fleuret, c'est un foret avec un V à l'intérieur, et deux petits trous en dedans, qui envoient de l'air comprimé pour faire sortir les copeaux. À l'Aérospatiale, on envoyait de l'huile, et jamais on n'avait pensé qu'avec de l'air ça marcherait... On utilisait ça pour percer les axes des avions, pour les alléger. Alors, en travaillant le bois, le copeau ne gênait pas la perce, tandis qu'avant, on entraînait, on sortait, tu imagines sur une certaine longueur !

Ensuite, on a trouvé les hautbois de Vabre, de la Montagne Noire. Il y en avait plusieurs modèles. Certains avaient de plus petits pavillons, on en trouvait dans beaucoup de familles. Mais on n'en a jamais entendu jouer. À Vabre, il y avait un type qui s'appelait Maousse, ou un nom comme ça, originaire de Toulouse, qui était venu là, et qui faisait les bals dans le coin, avait trouvé fiancée, s'était marié, et avait commencé à tourner ses hautbois à Vabre, et aussi des clarinettes en buis.

Le premier qu'on ait eu, c'est un modèle qui appartenait à la famille de Philippe Cals, sonneur de cornemuse qui nous a également passé un vieux pied de *bodega*. On a pu reprendre les cotes avec Bernard Desblancs. On en a fait un certain nombre, notamment du fait que la Couble⁶ du Conservatoire Occitan fonctionnait avec ces hautbois-là, qu'on appelle *graille* aussi. Ensuite, on en a trouvé un certain nombre dans la Montagne Noire, mais c'est le CORDAE/la Talvera (Centre Occitan de Recherche, de Documentation et d'Animation Ethnographiques basé à Cordes dans le Tarn) qui a fait beaucoup de recherches, et en a trouvé énormément. Finalement, j'en ai fait trois ou quatre modèles différents,

6. Orchestre de hautbois traditionnels, cuivres et tambours, créé au début des années quatre-vingt dans l'idée de faire revivre avec des moyens contemporains l'ensemble de hautbois, trompettes et timbales qui accompagnait autrefois les Capitouls lors des cérémonies officielles.

Claude Romero
photo COMDT

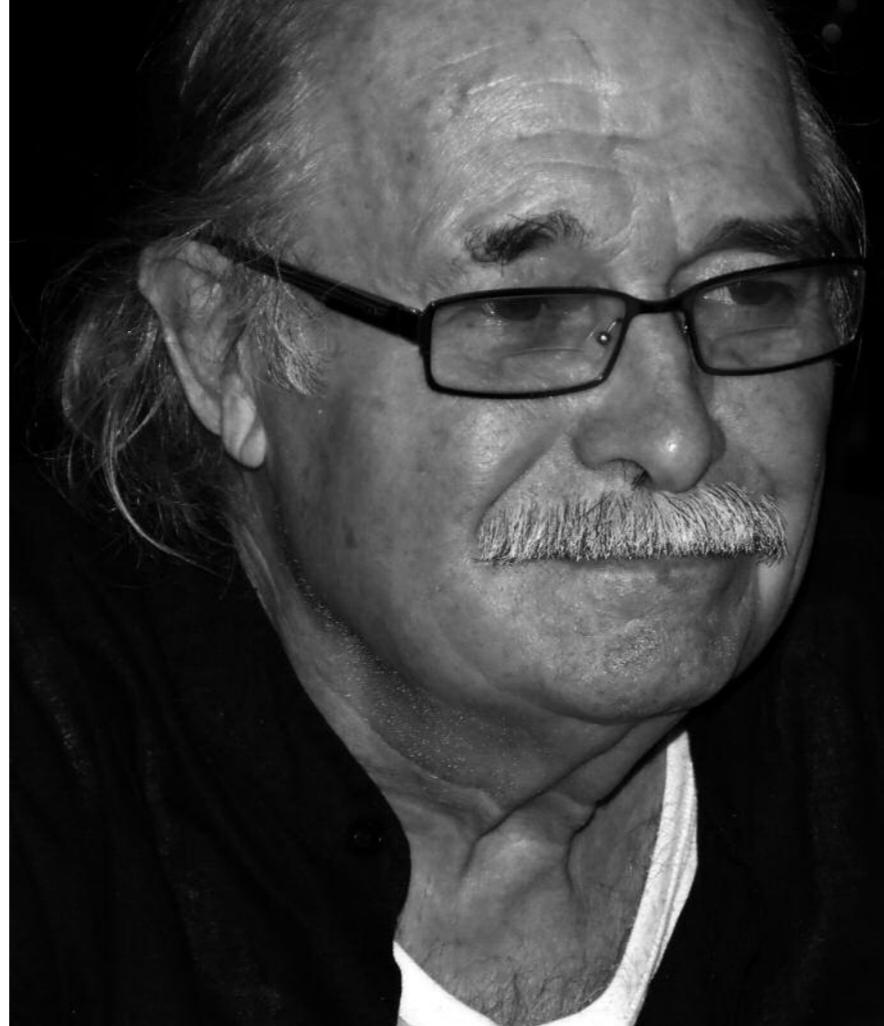
avec à chaque fois un alésoir particulier. On avait fait également une série d'une dizaine de *bodegas*, avec l'aide des musiciens de la Talvera, après avoir reproduit celle que Destannes avait faite à Costecalde. Charles Alexandre en avait au moins une ancienne de son côté, et à un moment il en avait eu aussi une autre, qu'un pépé de Saint-Félix-Lauragais lui avait prêtée. Enfin, j'ai fait trois modèles différents de *bodegas*, qui ont le même tempérament, mais pas le même timbre.

Et le bourdon, c'était toujours le même?

Le bourdon, on ne savait pas s'il était en *si* bémol ou en *la*. Alors, on a choisi *si* bémol, en changeant un peu la longueur du bourdon, peut-être pour éviter d'avoir des anches trop longues... je me demande s'il n'aurait pas mieux valu le faire en *la*, mais bon, on a choisi le *si* bémol... pareil bien sûr pour les hautbois, qu'on a décidé de faire jouer en *si* bémol, pas en partant du petit doigt, mais du suivant. On a voulu ce doigté, et d'ailleurs c'est ça qui nous a valu des problèmes: on ne savait pas comment on jouait de cet instrument, en partant du bas comme les flûtes ou en considérant ce dernier trou comme une sous-tonique... C'est peut-être dommage, parce qu'en partant du bas, ça faisait une gamme assez régulière.

Et la gamme des *bodegas*, comment était-elle au départ? Avez-vous cherché à la tempérer?

On a un peu retouché les trous, et on a essayé plusieurs types d'anches. Normalement, elles sont taillées dans la masse, ce qui donne un cachet particulier à l'instrument. La justesse n'a rien à voir. On en a monté avec des cuivrets, ça marche bien aussi, on peut tailler avec la largeur que l'on veut, si on fait très large ça donne un son un peu plus rond. Finalement, on a pris le principe des anches de basson, avec les deux coquilles l'une contre l'autre. Ça ne marche pas mal, ça permet d'avoir une plus grande facilité pour changer d'anche. D'ailleurs, pour moi, ce qui a fait tomber ces instruments autrefois, c'était la difficulté à s'ajuster, à se procurer des anches.



Mais tu n'as pas travaillé que sur des instruments d'Occitanie, je crois? Tu as aussi fourni des Italiens?

Oui, j'ai travaillé pour Stefano Valla, qui m'a apporté un *piffero* de Boglio, dans le nord de l'Italie, entre Milan et la mer. Il me dit: «Voilà, j'ai un instrument de mon maître, c'est le meilleur que j'aie vu, il sonne bien, est-ce qu'on pourrait essayer de produire le même?» Je lui ai répondu qu'avec son aide, on allait mesurer la forme intérieure, et que ça pourrait marcher... En effet, ça a marché! Une fois terminé, il a apporté l'instrument au maître, qui s'est montré satisfait. On en a donc fait une petite série, et je suis parti là-bas, où on m'a demandé de participer à une vidéo chez un gars qui en fait aussi, où on comparait nos fabrications.

Tu as aussi fourni en pièces de bois tourné des luthiers comme Jacques Grandchamp, pour des accessoires de vieilles?

Je lui ai fait des axes de vielle en métal, avec les roues, les poignées pour les manivelles... les roues, on les faisait en contreplaqué, avec un bandeau tout autour. Autrefois, elles étaient en gros buis, taillées dans la masse. Mais il est évident que dans un bloc de buis comme ça, les fibres ne sont pas les mêmes partout, ce qui provoquait une usure inégale d'un côté ou d'un autre! J'ai fait aussi des chevilles, pour des vieilles mais aussi pour

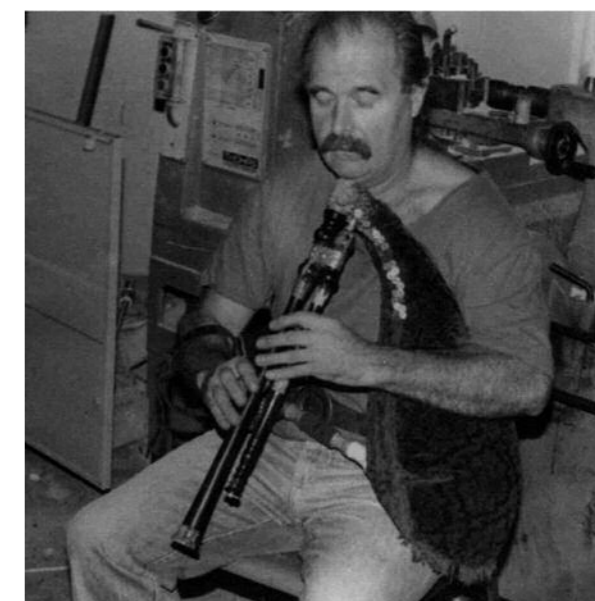
des violes de gambe, des violons, des guitares anciennes, tout ce qu'on me demandait.

Les têtes de cabrettes, c'est toi qui les fais aussi? Là, c'est vraiment de la sculpture?

Les têtes de cabrettes aussi. C'est de la sculpture, mais j'ai été entraîné à travailler sur des petites machines avec des fraises. Les premières têtes de cabrettes, je les travaillais dans la masse avec du duralumin. J'en ai fait deux ou trois, je les taillais avec des fraises. J'avais pris plusieurs modèles: des têtes de Gaulois, de sphinx, et enfin une tête de lion qu'on avait recopiée avec Grandchamp qui est un grand sculpteur, et qui m'a donné diverses combines pour tailler avec des ciseaux. La seule chose, c'est que lorsqu'on fatigue on ne peut pas se servir de ciseaux, ça fait très mal aux mains, et ça se ressent quand on fait de la musique après... et quand tu ne fais pas de l'instrument tous les jours, tu as les doigts qui s'ankylosent. Je suis obligé de faire du clavier tous les jours, pour conserver la souplesse dans les doigts. Alors, pour les têtes, je me suis inventé une machine à reproduire pour ébaucher le buis qui est très dur. Les têtes de vielle sont faites en érable ou en tilleul, qui sont moins durs que le buis. La machine ébauchait, et je finissais après. Grandchamp m'a aidé, il a fait plusieurs modèles d'ailleurs, et on s'est échangé nos savoirs: je lui ai montré comment faire les axes, les roues de vieilles, les bagues aussi, qui sont des pièces en bronze dans les quelles on enfle les axes. Enfin, j'ai fabriqué énormément d'alésoirs. Des alésoirs à hélice droite, à hélice gauche, pour éviter que l'instrument plonge, c'est à dire qu'il suive, que ça rentre comme une vis, que ça t'échappe. Il y a eu des alésoirs pour toutes sortes de hautbois, notamment pour les hautbois de Sète, qui avaient un timbre particulier. Les joueurs de joutes⁷ continuent à s'en servir, ils utilisent encore des instruments que j'ai fabriqués. J'ai fait aussi des alésoirs pour une cornemuse suisse italienne, pour une cornemuse d'Italie, et pour une *gaita*⁸. C'était des commandes de facteurs... ce qui est difficile, dans la lutherie, c'est de se diversifier: tu sors d'un instrument pour te plonger dans un autre, et il faut un certain temps pour rentrer dedans. Celui qui fait toujours le même, ça va tout seul. La meilleure école, le meilleur examen, c'est quand on t'amène un vieil instrument et que tu dois sortir le même... avec les défauts, s'il en a!

Et maintenant? Tu as eu une carrière bien remplie, mais nous savons tous que bien qu'en retraite, il n'est pas question que tu arrêtes complètement!

Je dépanne certains musiciens, je fais des anches, je fais de la recherche sur la copie de vieux instruments... et je travaille pour les amis, de temps à autre. Et bien sûr, je joue, avec des animations et des bals à droite, à gauche, avec Jean-Claude Maurette à l'accordéon et notre groupe Lo Jaç. On vient même d'enregistrer un disque qui va bientôt sortir. Comme tu le dis, il n'est pas question que je m'arrête! ●



Claude Roméro
essaie un pied
de cabrette dans
l'atelier du
Conservatoire
Occitan, 1984
photo
J.-C. Maillard

7. Les joutes nautiques qui se déroulent à Sète sont accompagnées traditionnellement d'un ensemble de hautbois et de tambours.

8. Cornemuse galicienne.



Robert Matta

Robert Matta

propos recueillis par Alem Alquier

le tournant évolutionniste

La Confrérie des Souffleurs a pour but, outre le travail de recherche et de collectage au niveau du patrimoine populaire, de promouvoir la cornemuse dans l'espace musical contemporain.

Robert Matta, au moment de créer cette association, ne se doutait peut-être pas de l'ampleur de son objet d'étude : les pays d'Oc regroupent à eux seuls sept types de cornemuse ! Et ce n'est pas fini... il n'est pas seulement l'inventeur de la *bohassa* polyphonique, avatar multi-*pihets* de la *boha*, mais il a reconstitué une *samponha* (après un article de Jacques Baudoin paru dans *Pastel* !) ainsi qu'une *piva* d'Estròp (vallées occitanes d'Italie), avec Sergio Berardo. Il aura également fait évoluer l'anchage, grâce notamment à l'utilisation de matériaux de synthèse.

Et il nous rend la technique de tournage passionnante, car c'est un passionné...



de gauche à droite : boha en sol, bohassa standard, bohassa polyphonique
photos R. Matta

Comment es-tu arrivé à la facture de cornemuses ? Est-ce dès le début que tu as souhaité faire évoluer l'instrument ?

J'ai commencé la lutherie par la guitare, en fait. C'était au milieu des années soixante-dix. Mais je me suis très vite rendu compte de la richesse des instruments à vent qu'offrait l'aire occitane : à partir de 1976, on peut dire que j'ai débuté cette activité avec une prédilection pour la chabrette limousine. J'étais attiré par la beauté de l'objet... et comme j'étais en contact permanent avec Éric Montbel, musicien et collecteur, il m'a appris à fabriquer les anches, à jouer, etc. Mais devant la difficulté de trouver un instrument traditionnel, je me suis dit que le mieux était encore d'en fabriquer... Or les premiers plans de chabrettes ont été effectués par le luthier Bernard Blanc, sur des chabrettes retrouvées par Éric Montbel. Et à partir de ces plans-là, il a fallu que j'apprenne tout. J'ai fait un stage,

j'ai trouvé un tour, je me suis installé dans un garage... je me suis rapidement rendu compte que je n'avais pas choisi la facilité ! Mais il me semble que j'ai eu très peu de déchets au début, j'ai vite rectifié.

Ce qui m'intéressait à l'époque c'était surtout les décorations de la chabrette : tout le travail d'assemblage... il y a bien sûr le tournage du bois, mais aussi le tournage d'assemblages de diverses matières : pression, collage, couleur... un choix artistique s'impose ; on ne peut décemment pas mélanger n'importe quel bois avec n'importe quelle matière ; la corne, par exemple, a un spectre très riche : jaune, marron, vert, rouge, jaspé, noir... tout ne va pas avec le bois utilisé ; et puis chaque exemplaire est vraiment unique.

C'est à peu près à cette époque que j'ai rencontré Bernard Desblancs, par l'intermédiaire d'Éric Montbel, qui était souvent au Conservatoire Occitan ; Bernard lui, travaillait déjà sur la *boha*, la cornemuse gasconne. Là, ce fut aussi une découverte. J'étais très intéressé par cette petite cornemuse inédite à l'époque ; mais je suis arrivé au moins cinq ou six ans après tout le travail effectué par Alain Cadeillan (dit « Kachtoun ») et Bernard Desblancs, c'est-à-dire tout le défrichage. Je suis arrivé sur leurs traces, et j'ai donc fabriqué aussi quelques

bohas (cinq trous, traditionnelles) pour moi et pour quelques amis, jusqu'en 1982 environ. Avec Bernard, j'ai fabriqué des *aboès*, hautbois du Couserans, également sur ses plans. C'est là qu'on se rend compte qu'un hautbois n'est pas une cornemuse, et inversement !

Tu jouais avec Freta-Monilh à cette époque...

Oui, et d'ailleurs le premier disque de ce groupe a été enregistré avec mes premiers instruments.

Tu as donc arrêté vers 1982. Tu ressens comme moi le grand creux du folk des années quatre-vingt ?

Un creux ??? Mais j'ai même carrément arrêté de jouer ! Je me suis dirigé vers la chanson française, et même le jazz-rock ! Jusqu'à ce jour mémorable de 1989 à la Fête du Rondeau où j'ai rencontré Kachtoun (qui, lui, n'avait pas arrêté...) et qui me dit : « tiens, regarde et écoute, Robert : ... » Alors là, j'ai pris une vraie claque ! Ses recherches de plusieurs années avaient abouti à une sorte de cornemuse des Landes « revisitée », avec le gros bourdon, le « bourdon-camembert », des *pihets* entièrement revus... une vraie recherche sur le son...



perçage cylindrique:
les copeaux sont
réduits en miettes...
ci-dessous:
fraisage
à l'horizontale
du pihet
de la boha
photo R. Matta

Là, je me suis dit: bon, je m'y remets. Mais je ne ferai pas de la copie d'instruments traditionnels, et j'attaque la fabrication d'instruments fiables, modernes, évolués, et qui permettent surtout de jouer en ensembles. Je me suis remis à jouer, et tout mon travail s'est orienté dans cette direction-là.

D'ailleurs, depuis, je n'ai plus jamais refait de *boha* à cinq trous. Toujours six. Et même Bernard Desblancs, qui est le dépositaire avec le Conservatoire Occitan de la tradition populaire (notamment en bois tourné), a été obligé de fabriquer, sous la pression de joueurs, quelques *bohas* à six trous!

Tout ceci m'a conduit à étendre ces instruments dans toutes les tonalités: j'en ai construit en *sib*, et je suis allé jusqu'au *do* grave.

... Ce qui a entraîné naturellement la création de la *bohassa*, j' imagine ?

Eh bien non, figure-toi que paradoxalement, c'est la *bohassa* polyphonique qui est apparue avant la *bohassa*. C'était en 2002, à peu près... J'ai voulu faire un instrument nouveau, j'ai vu que ça marchait, alors pourquoi ne pas faire une grande *boha* à partir de la polyphonique? Quant aux décorations, j'ai emprunté l'esthétique

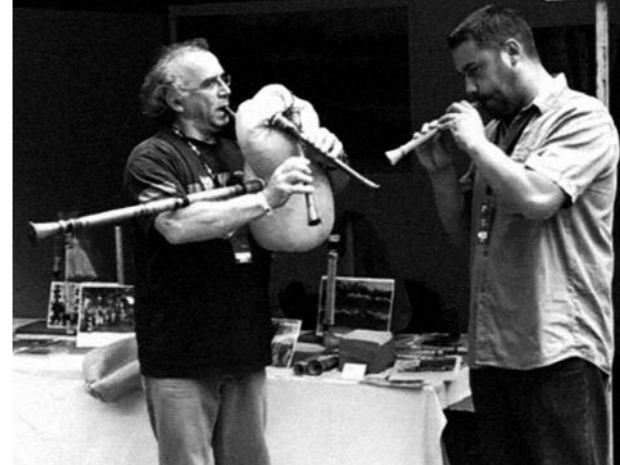
de la chabrette limousine, que je connais bien...

Je ne me suis jamais arrêté aux instruments traditionnels. J'en ai toujours saisi l'esprit, pour systématiquement le faire évoluer vers quelque chose qui s'intègre au mieux dans la musique actuelle, parce que j'ai estimé que nous faisons de la musique actuelle, et que les instruments qui avaient été fabriqués à l'époque n'avaient aucune contingence d'accordage ou de jeu d'ensembles... Donc mes instruments sont à mon sens actuels, et doivent être actualisés. Et je suis prêt à leur faire subir d'autres transformations... je ne m'interdis rien en lutherie. Mais je ne suis pas le seul: par exemple, Gaëtan Polteau, luthier en Gironde, n'hésite pas à faire évoluer la chabrette, il trouve ses propres cotes, il n'est pas resté lui non plus fixé sur

les cotes traditionnelles. Ceci dit, moi-même, je ne fabrique que des chabrettes limousines en *la* et c'est tout. En revanche, j'ai extrapolé les cotes des perces de la chabrette périgourdine pour pouvoir la faire jouer en *do* au lieu de *do#*. Voilà donc un instrument qui n'a jamais existé... et qui sonne!

À propos de perces, peux-tu me parler, pour ce *Pastel* spécial, de l'activité de tourneur, précisément?

Le tourneur sur bois utilise un «tour à bois». Et il tient ses outils à la main. Moi je ne travaille pas comme ça, je ne suis pas un tourneur sur bois, bien que je ne tourne que du bois... (bon, d'accord, je tourne aussi de l'os, du plastique, de la corne, de l'étain, du laiton...); mais j'utilise un tour mécanique, comme Bernard Desblancs, Bernard Blanc, Claude Romero... nous utilisons tous des tours à métaux! Tout simplement parce que ce sont des tours lourds, précis, mais qui impliquent une technique de tournage totalement différente de celle du tourneur sur bois, qui lui, pose ses gouges sur un support, et donne la forme très rapidement. Mais ce qui motive la technique du tour à métaux, c'est le perçage. On travaille de manière beaucoup plus précise, plus calibrée. Autrefois, on perçait avec des outils qu'il vaut mieux avoir oubliés... Au moment où j'ai repris le travail de lutherie (début des années quatre-vingt-dix), j'ai racheté un tour, et j'ai rencontré un luthier breton, Jean-Luc Olivier, qui m'a initié à de nouvelles techniques de perçage, que j'ai transmises par la suite à Bernard Desblancs et à Claude Romero; désormais ils percent comme moi, avec des forets de trois-quarts, pneumatiques, où de l'air traverse le foret. Une entreprise du nord-est de la France fournit un impressionnant catalogue de forets de tous diamètres, au millième près, pour l'industrie de métaux de pointe (pour de la très haute précision), mais dans ce cas on envoie non pas de l'air mais de l'huile sous pression; alors que pour le bois, l'air suffit... et là on sent que le bois se régale! L'air rentre dans le foret, traverse son corps tout entier et sort à l'extrémité, à la pointe coupante. Ce qui provoque un refroidissement de cette extrémité (par l'air), le copeau étant évacué après une quasi-désintégration... ce ne sont plus que des miettes. Voilà pour les perces cylindriques. En ce qui concerne les perces coniques, le facteur de biniou-bombarde dont je te parle plus haut m'a appris à utiliser des lames coniques plates, issues de lames de scies mécaniques usagées, afin d'approcher la conicité. Puis on utilise l'alésoir à mors-fil qui enlève un copeau général sur toute la longueur de la perce. Et au fur et à mesure, la conicité s'établit. Non seulement la perce est à la cote voulue, mais elle est aussi bien lustrée... Par contre, pour faire les aplats sur



la cornemuse landaise, je n'utilise plus le tour, mais la fraiseuse. Ici la fraiseuse est horizontale, et j'ai tout de suite un fini de mes quatre échancrures.

Et ces fameuses anches révolutionnaires?

Avec Bernard Desblancs, j'ai travaillé pendant un an (vers 1994) sur les anches. Il a bien voulu que je lui montre comment fabriquer ces anches «à languettes rapportées» (languette roseau sur plexiglas), et depuis il les utilise (uniquement pour la mélodie de ses *bohas*). Pour ma part, je suis passé à la languette en fibre de carbone. Toujours pour les mêmes raisons, la justesse, la précision... Mais il est bon que la *boha* dite «traditionnelle» perdure sans trop de changements, elle se fabrique exclusivement en *sol* et en *la*.

En ce qui concerne la *samponha*, est-ce une invention ou une restitution, sachant que personne vivant aujourd'hui ne l'a entendue ni même vue, sauf en reproduction, son jeu remontant au début du XIX^e siècle...?

Alors, bien sûr, la *samponha*, ce n'est pas une invention, c'est une reconstitution, et ce n'est pas moi qui l'ai reconstituée: tout le travail a été fait par Bernard Blanc, sur un cahier des charges fourni par Jacques Baudoin. J'ai découvert cet instrument dans un article de ce dernier dans le numéro 19 de *Pastel* (1^{er} trimestre 1994), que j'ai trouvé passionnant! À tel point que même si cet instrument n'avait jamais existé, je trouvais néanmoins la démarche pour le moins originale. Et depuis, je l'ai entendue, et... c'est un instrument superbe, qui fonctionne bien! Et l'organologie même, revue par Jacques Baudoin est très intéressante. Mais je trouve que trop de gens ont dénigré (et trop vite) cette cornemuse. Ce n'est pas rendre service à la musique traditionnelle que de dénigrer un tel instrument; ça reste une cornemuse malgré tout, mais une cornemuse polyphonique, donc adaptée à un répertoire béarnais... Le *bot*, qui est également une cornemuse des Pyrénées reconstituée, est, elle aussi, magnifique. Pierre Rouch, musicien et luthier du Couserans, en fabrique actuellement, mais qui peut dire comment elle était jouée? Et quel son avait-elle? Mais pour ce qui est de la *samponha*, en fait mon désir serait de faire revivre le «trio pyrénéen»...

je m'explique: on n'a jamais retrouvé d'exemplaire de la *samponha*. Donc tout est permis *a priori*; à partir du travail effectué par Blanc et Baudoin, je la fais évoluer en *sol*, alors que jusqu'à présent elle n'existe qu'en *la*. Tout simplement parce que ça permettrait de la faire jouer avec la flûte gasconne, et non plus la flûte béarnaise (n'oublions pas que c'est un instrument dont l'aire de jeu est à cheval entre Béarn et Bigorre). Or il existe des représentations de cet instrument, joué avec le *ton-ton* et la flûte gasconne, et un hautbois grave (certainement quelque chose qui s'apparenterait au *claron*). Mon but est donc de faire jouer le trio à nouveau, mais avec un hautbois du Couserans, qui naturellement joue en *ré* / *sol*...



Reproduction
d'une gravure
représentant
un cortège
mené par
le «trio
pyrénéen»
(Béarn):
Retour de la
moisson,
dessin de
Marie-Alexandre
Adolphe, 1842

C'est intéressant, c'est tout simplement le trio archétypal...

... des Pyrénées centrales, oui. Je suis en train de fabriquer la *samponha* en *sol* (elle sera prête pour les Rencontres de luthiers & maîtres sonneurs de 2011) et le trio sera dans le prochain album de Matta-Rouch!

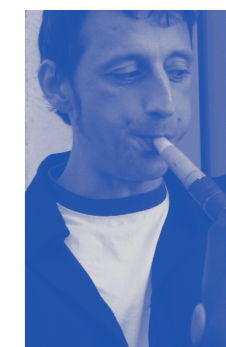
Ça c'est de l'actualité, merci! ●

<http://www.cornemusesoccitane.com>

propos recueillis par Dominique Regef

Pascal Petitprez

Wood, wind & rock n'roll



Pascal Petitprez



En prenant la succession de Bernard Desblancs, responsable de l'atelier de lutherie du Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles depuis une quarantaine d'années, Pascal Petitprez hérite d'une belle et déjà longue histoire: celle d'une entreprise, au sens le plus noble du mot, engagée dans une action en profondeur pour la continuité de la lutherie traditionnelle, et d'une figure dont la rigueur et le talent n'ont d'égal que la modestie. Pas facile d'être à la hauteur, mais Pascal a deux qualités cardinales: la passion et la ténacité. Plus la tchatche. Bienvenue!

Le bois et le vent: une vieille histoire d'amour, dans la musique de la nature et celle des hommes...

Le vent, pour moi, c'est une histoire assez récente. J'étais guitariste et batteur dans des groupes de rock. Je suis venu au vent par le bois, car j'ai une formation de menuisier-ébéniste. Je suis entré au Conservatoire Occitan pour travailler avec Bénédicte Bonnemason, documentaliste, pour graver les CD – les cassettes à l'époque – et pour tout ce qui concernait la consultation. Un travail plutôt technique, parce que j'avais suivi une formation au studio Pathé Marconi à Boulogne-Billancourt.

Quand j'ai vu qu'il y avait un atelier, je suis allé voir Bernard Desblancs, en lui disant que j'avais touché des machines dans ma jeunesse, et que cela m'intéresserait de travailler le bois. Je suis venu tous les matins, l'après-midi je travaillais à la documentation. Je ne connaissais rien aux instruments à vents, ni à la musique traditionnelle.

Tu avais donc envie de retrouver le bois et de te former à ce métier-là?

Oui, c'était un rêve de gamin: à quatorze ans, je voulais être facteur de guitares. Je me rappelle être allé voir plusieurs luthiers avec ma mère, et tous m'avaient découragé de faire ce métier: « Tu ne pourras pas en

vivre, laisse tomber! ». Donc j'avais retranché ce rêve très loin dans un coin de mon cerveau, mais il a ressurgi quand l'opportunité s'est présentée. Même si ce n'était pas la guitare, je travaillais le bois et j'étais dans la musique. C'était une heureuse rencontre.

Depuis combien de temps es-tu au COMDT?

Je suis entré en 2000, et je travaille à l'atelier à plein temps depuis six ou sept ans.

Au début, tu avais un contrat de formation, tu étais là comme stagiaire?

Oui, en contrat aidé à mi-temps à la documentation, et en bénévole le matin pour apprendre le métier avec Bernard Desblancs.

Le projet de prendre sa suite s'est donc construit petit à petit?

Au début, je ne pensais qu'à apprendre le métier, et je ne commence vraiment à en prendre conscience que maintenant, parce qu'il part en juillet prochain.

Tu commences à te sentir chez toi?

Disons que je me sens un peu plus à l'aise dans mes

photos COMDT

baskets ! Mais je n'avais pas intégré la succession à cent pour cent. Je sais qu'il m'a formé pour cela, ce n'est que maintenant que je commence à le concevoir, et je le remercie pour toute la patience qu'il a eue. Souvent il me disait avec toute la gentillesse qui lui est propre : « C'est pas mal, mais il faut recommencer, refais-le jusqu'à ce que ce soit parfait ». C'est sa perfection à lui qui permet de faire un travail de qualité.

Puisque tu parles de perfection, la facture de ces instruments relève d'une tradition très ancienne. Quand on pense tradition, on pense au maintien de formes et de procédés à travers le temps, mais la tradition fait aussi appel à l'imagination, à l'invention.

Et appelle aussi à vivre avec son temps. Par exemple, on ne tourne plus, comme avant, avec des tours à pédale, on perce avec des mèches pneumatiques, on a des tours à métaux...

Quand Claude Roméro a installé l'atelier avec Bernard Desblancs, il était tourneur à l'Aérospatiale, donc il connaissait bien ces machines, et il a appris ces techniques à Bernard. L'instrument s'est modifié au cours du temps, les *bohas* anciennes étaient en *do* ou *sib*, l'air du temps les ont vu passer en *la*, puis en *sol*, ainsi on peut jouer avec les accordéons. Il en existe maintenant de plus graves, donc l'évolution continue. S'il y a une tradition dans le répertoire qui a été sauvegardée par les collectages, celle du jeu fut à réinventer : personne ne savait précisément comment on en jouait ni comment il fallait l'anher, jusqu'à ce qu'on ait retrouvé l'enregistrement de Jeanty Benquet. C'était un des derniers joueurs de cornemuse, qui est mort à la fin des années cinquante. Quand on considère la diversité de jeu des *bohaires* aujourd'hui, on peut en déduire que cela devait être également varié à l'époque.

Qu'est-ce qui t'a séduit particulièrement dans cette cornemuse ?

Ce bourdon que l'on peut varier, sur lequel il est possible de faire des rythmes. Et surtout c'est une cornemuse pas trop puissante, qui permet de jouer presque partout sans trop se faire détester par son entourage !

En arrivant à l'atelier, de loin j'entendais le son de celle que tu jouais, et pendant un instant j'ai cru que c'était une vielle ! Un son un peu nasillard, la vibration de l'anche rappelant celle du chien de la vielle à roue. D'ailleurs, on joue de la vielle dans les Landes. On peut

penser qu'il y a une esthétique commune qui rapproche des instruments si différents.

Oui, et tu vois, j'ai découvert le pack entier ! J'étais très axé sur la fabrication, cela me passionnait de voir Bernard faire ses incrustations d'étain, ses sculptures, et je rêvais de faire pareil. Pour moi c'était d'abord l'amour de l'objet, du travail comme peut le faire un menuisier ou un ébéniste. C'est par ce biais que je suis venu à la musique traditionnelle.

Cette tradition des incrustations en étain, en os ou en corne donne à l'instrument son côté unique, c'est donc vraiment de l'artisanat à l'état pur ; c'est une pratique que j'imagine très attirante, à chaque fois ton imagination est sollicitée. Te conformes-tu à certains modèles, ou joues-tu librement avec ce que la tradition te transmet ?

C'est surtout Bernard qui pourrait t'en parler, car tant qu'il est là c'est lui qui fait les décorations. Mais d'après ce que j'ai pu voir, elles restent sur des modèles traditionnels pour ce qui est de l'étain, parce qu'on est tenu par des contraintes techniques. Il y a des choses qu'on ne peut éviter : il faut toujours faire un cheminement pour que l'étain puisse circuler, être coulé d'un seul bloc dans des petits canaux, car on ne peut pas faire des motifs rompus.

Par contre, les décorations sur les *pihets* sont de plus en plus « customisées », au goût du client. Pour la cornemuse de Sam, notre enseignant pour les débutants en *boha*, qui vient de Taïwan, Bernard a sculpté un dragon ! Il y a de plus en plus de demandes pour personnaliser l'instrument. Il faut être à l'écoute.

Continueur, innovateur... un équilibre à trouver au niveau esthétique, mais en ce qui concerne le son et l'utilisation de l'instrument, les musiciens vont de plus en plus vers des formes métissées, et ils peuvent avoir des demandes spéciales, par exemple le chromatisme. Est-ce un problème auquel tu te trouves confronté et qui t'intéresse ?

Confronté non, parce que c'était plus une recherche personnelle. Quand je suis allé à Saint-Chartier la première fois, j'ai rencontré un musicien hongrois qui jouait de la *duda*, qui est la cousine de la cornemuse de Landes. Il faisait des jeux de bourdons incroyables, et il avait ce qu'on appelle un « trou de puce », un petit trou situé à un certain endroit du tuyau mélodique et qui

permet de faire des chromatismes. Cela m'a interpellé, je l'avais mis un peu derrière l'oreille, et, il y a quelque temps, j'ai monté un prototype qui permet de faire des chromatismes, pas exactement sur toutes les notes. Evidemment cela change la sonorité, le caractère de l'instrument. Le trou est placé sous l'index, et on peut toujours revenir en arrière, c'est-à-dire que si je ne lève pas mon index, il reste quand même un instrument traditionnel. Cette démarche m'intéresse : pouvoir innover, sans non plus faire table rase de tout ce qui a été fait avant. Si je ne veux pas m'en servir, je mets un bout de cire ou de scotch dessus, et je reviens sur une cornemuse à cinq trous. C'est une innovation pour la cornemuse des Landes, mais cela existe depuis longtemps sur des cornemuses hongroises, bulgares, slovaques. C'est intégré à leur jeu, à leur culture.

Quand on parle de chromatisme, automatiquement on parle de gamme tempérée, mais on sait qu'elle sonne très mal avec un bourdon. J'imagine que dans ce cas l'approche du chromatisme est beaucoup plus complexe, plus intuitive.

Cela va dépendre du jeu. C'est un instrument qui a le défaut de ses qualités, on peut masquer les « défauts » avec de la virtuosité.

En jouant avec la pression de l'air ?

Dans l'idéal, il ne vaudrait mieux pas, parce que cela ferait varier les notes. S'il n'y avait qu'une anche qui vibrait, peut-être, mais comme il y en a deux avec celle



du bourdon, tu risques de bloquer le bourdon, ou de jouer faux.

Cela se passe plutôt avec les doigts ?

Oui, sur certaines notes.

Pour l'accordage, la perce répond-elle à des normes précises, et dois-tu ensuite contrôler à l'oreille en ajustant chaque trou ?

Tous les instruments sont percés exactement de la même manière. On travaille au pied à coulisse, au dixième de millimètre. Après, le travail de la justesse se fait sur l'anche. C'est vraiment avec une anche que l'on doit arriver à faire une octave. C'est pour cela que c'est un

métier long à apprendre. Il faut aussi apprendre à faire des instruments pour les besoins de chaque personne, ce qui ne se fait pas avec des guitares, des batteries, des basses, des trombones, des saxos. Il faut être à l'écoute, certains veulent presser moins fort, d'autres plus fort, etc. On essaye donc d'être accordé le plus juste possible, justement parce qu'on a la dictature du bourdon qui nous impose une note bien droite. S'il y a des écarts de dix cents, quinze cents, cela s'entend, mais le but de la musique traditionnelle est-il qu'elle soit complètement tempérée ? C'est un grand débat.

Elle doit garder sa sauvagerie, non ?

Je le crois. Mais il faut essayer de répondre le plus possible aux demandes. Il y a des choses bizarres. Par exemple, avant, les cornemuses avaient des trous énormes, et certainement les bohaires s'accordaient à la cire, suivant les changements d'anche.

Boha de l'atelier
de lutherie
du COMDT
photo COMDT

Le fait d'avoir des trous plus grands laisse une marge de manœuvre. À part la *boha*, quels autres instruments fabriques-tu ?

L'*aboès*, un hautbois en *ré* qui vient du Couserans, en Ariège. Il est en trois parties, et à anche double. Il fallait aussi apprendre à en jouer, surtout à tenir, à résister, car c'est un instrument qui demande pas mal d'air et de technique respiratoire.

Il y a aussi le petit hautbois dit « de Vailhourles », qui vient de la région de Villefranche-de-Rouergue. Il est fabriqué en deux parties. Par contre il est en *sol* et peut se jouer avec beaucoup d'autres instruments. Évidemment, on ne sait pas exactement comment était le timbre, la facture des anches d'origine nous étant inconnue, on essaie de l'imaginer.

C'est un bel objet. Quel est son prix ?

Environ 480 euros.

Fais-tu aussi des hautbois du Languedoc, des *grailles* ?

Pas encore. Je ne sais pas si j'en ferai, parce que certains en font déjà : Claude Roméro ici, Bruno Salanson en Languedoc-Roussillon... Claude Roméro avait l'expérience de la fabrication des alésoirs de forme, des outils qui vont donner la forme intérieure, qui est très importante pour ce genre d'instrument. On croit que c'est conique, alors que ça ne l'est pas : il y a des changements de pentes à certains endroits et ce n'est pas pour rien. Les anciens savaient ce qu'ils faisaient. Ce sont des perces étagées, on a pu s'en rendre compte en faisant des relevés. Si tu regardes à la lumière, tu vois dans le hautbois des cercles qui matérialisent les changements de pente.

Pendant quinze jours, Claude est venu à l'atelier et m'a formé à la fabrication de ces fameux alésoirs, conçus sur le système du taille-crayon. Rien n'est fait au hasard, et je ne prendrai pas le risque de les modifier.

Qu'est-ce que cela apporte sur le plan acoustique ?

J'aimerais bien le savoir ! Je suis allé à l'ITEMM (Institut Technique Européen des Métiers de la Musique), au Mans, à une conférence sur l'acoustique des instruments à vent non traditionnels.

Les acousticiens que nous avons rencontrés font des mesures d'impédance avec un système pour exciter l'anche avec un haut-parleur. Ils calculent le rapport entre la pression et le débit d'air. Par contre, ce qui se passe à l'intérieur du résonateur (les phénomènes acoustiques) reste assez mystérieux, que ce soit pour

un saxo, un hautbois ou une clarinette.

Il y a encore beaucoup d'empirisme, je dirais heureusement !

Exactement ! C'est la beauté de ce métier. On prend des directions, on fait des erreurs, et parfois cela marche sans que l'on sache pourquoi ! Ce n'est pas figé.

On a parlé de la cornemuse landaise, des hautbois. Fais-tu aussi des flûtes à trois trous ?

Non, je n'en fais pas du tout.

Pourtant il doit y avoir une demande ?

Pas tant que cela. Nous sommes très identifiés en cornemuse et hautbois. On nous demande plutôt des cabrettes, des *bodegas*, dans ce cas-là on renvoie les clients sur Claude Roméro.

Qu'est-ce qui est le plus demandé ?

Pour l'instant, les cornemuses, une vingtaine par an. C'est sur elles surtout que Bernard Desblancs a axé son travail depuis plus de trente ans, cela porte donc ses fruits maintenant. Je crois qu'il en a fabriqué plus de deux cent cinquante dans sa carrière. Le hautbois est plus restreint géographiquement, il est surtout joué en Ariège. Bernard Desblancs essaie également de relancer le petit hautbois de Vailhourles sous forme de stages. On en fabrique pour en jouer, pour montrer que cet instrument existe, car s'il ne sort pas, personne ne le voit et personne ne le demande.

Tu t'es formé auprès de Bernard Desblancs en tant que facteur, mais aussi en tant que musicien. Bernard est une référence sur ce plan-là aussi, et c'est peut-être le secret de sa qualité. Au fur et à mesure que tu te formes en tant qu'instrumentiste et musicien, perçois-tu ce que cela peut t'apporter au niveau de la facture ?

Bonne question. Bernard a un style de jeu unique, il s'est intéressé très tôt au jeu du bourdon, il en a une grande maîtrise. Son jeu a-t-il influencé sur la facture ? Il faudrait lui demander. Il y a des techniques et styles de jeu très nombreux. J'adore par exemple le jeu de Jean-Pascal Leriche. Il est resté sur des anches monobloc, avec un son qui devrait se rapprocher de celui des cornemuses d'autrefois. Pour des raisons de fiabilité, nous utilisons des supports en plexiglas avec des lamelles rapportées.



Vous les faites vous-mêmes ?

Oui, nous faisons tout, à part abattre le buis et tuer la chèvre ! Nous transformons toutes les matières premières, la corne, le cuir, l'étain. La difficulté est de rechercher les matières premières, qui ont tendance à disparaître pour la plupart. Le buis n'est pas éternel. Nous avons un stock pour une dizaine d'années, mais si on ne le renouvelle pas chaque année, il n'y en aura plus, car il faut dix ans pour le faire sécher. Pour les hautbois on avait fait des essais dans différentes essences, en cormier, en cerisier, en abricotier, mais rien ne vaut le buis au niveau du timbre.

Où trouvez-vous le buis ?

Ça dépend. Une fois nous sommes même allés en récu-

pérer dans une décharge ! Sinon nous avons un revendeur qui possédait une bâtisse assez ancienne et qui petit à petit coupait du buis. Le buis met très longtemps à pousser. Et pour faire un pavillon de hautbois, il faut un morceau de cent cinquante ou deux cents ans...

Donc les stocks s'amenuisent inexorablement ?

Il doit y en avoir encore ; il n'est plus en plaine, il faut aller le chercher en moyenne montagne et plus haut, loin des routes, et le ramener à dos d'homme... on ne le fait qu'une fois !

En replanter ? Mais cent cinquante ans...

Tu imagines comme il faudrait anticiper pour les générations d'après. C'est la rareté de ce bois qui

Claude Roméro
et
Pascal Petitprez
photo COMDT



Pascal Petitprez
au stand du COMDT
au Pirenostrum,
Boltaña (Espagne)
juillet 2008
photo A. Alquier

justifie aussi le prix des instruments.

Quelle est l'influence de l'essence du bois sur la sonorité? Comment qualifierais-tu la sonorité qui correspond à chaque essence?

Une influence primordiale. Pour le buis, on dira une sonorité plus claire, plus éclatante, plus brillante. La différence que l'on a constatée avec les autres essences par rapport au buis, c'est que la tonalité est pratiquement un demi-ton en dessous. Cela veut dire que l'état de surface intérieur fait avec les mêmes alésoirs ne donne pas le même rendu, et comme le buis est un bois très dur, l'état de surface est très lisse, tandis qu'avec les autres bois, moins durs et plus fibreux, les vibrations sont freinées, et la vibration devient plus grave. Le buis, par sa dureté et son homogénéité, se travaille très bien, et la vibration émise se déplace en rencontrant le moins d'obstacles possible.

C'est ce qu'on demande à ce type d'instrument: envoyer un son très direct, et très loin aussi.

Oui, les instruments à pavillon comme les hautbois sont très directionnels, ce qui n'est pas le cas des cornemuses des Landes, de laquelle le son sort d'un peu partout. Des essais ont été faits avec des cornemuses fabriquées dans d'autres bois, qui marchent très bien: du prunier, du houx, les Hongrois utilisent je crois un fruitier de chez eux, les Bulgares utilisent beaucoup de cornouiller. Pour les instruments à anche simple, c'est peut-être possible d'utiliser d'autres essences.

Ce qui permet d'avoir une variété de sonorités intéressante.

Peut-être, mais le timbre se fait beaucoup avec l'anche aussi.

Les anches en matière synthétique, c'est plutôt une

demande des clients?

Non. Le support est en plexiglas, mais on continue à garder le roseau. Certains utilisent le carbone, comme Robert Matta. Le son est excellent, différent de la sonorité du roseau, que j'aime bien. Bien sûr c'est moins stable, mais il faut comprendre la logique du roseau, ne pas se dire qu'on va jouer juste tout de suite; il faut attendre le temps qu'elle se charge en humidité, ajuster, enfoncer ou tirer un peu son bourdon. Il faut «mettre les mains dans le moteur»!

On se sent peut-être plus «musicien» avec des anches en roseau, dans la mesure où on développe un sens particulier de l'écoute?

Oui, mais il y a des gens qui n'ont pas du tout envie d'avoir affaire à cela et ça peut se comprendre. Toi qui es vielliste, tu dois connaître le temps qu'on passe à s'accorder, par exemple... c'est une relation intime avec l'instrument.

En effet, il s'agit de trouver un équilibre entre l'efficacité et l'émotion ressentie sur l'instrument. On retrouve le même dilemme entre cordes synthétiques et cordes en boyau.

Je pense que tout est bon à prendre. Il y a des choses très bien faites avec les anches synthétiques, d'autres choses très bien faites avec les anches en roseau. Il ne faut surtout pas se mettre en concurrence ou en opposition mais en complémentarité. De la diversité naît aussi la richesse.

C'est toujours les situations de jeu qui décident. Il faut donc savoir ce que l'on cherche. Avec un groupe amplifié, je privilégie l'efficacité.

C'est sûr, mais avec de l'habitude, si on sait comment son instrument réagit, on arrive à s'accorder. On le faisait avant, et c'était moins un instrument de scène qu'un instrument de bal. Sans doute que la justesse hyper tempérée avait moins d'importance.

Aujourd'hui, ces instruments s'exposent sur scène beaucoup plus, et privilégient la justesse, la puissance...

... et il y a toute une génération de très bons sonneurs qui participent au rayonnement de la *boha*!

Fais-tu toujours du rock?

Je me garde une plage de temps avec de vieux copains, et je suis repassé à la batterie. Il y a le travail ici, et les instruments qui font partie de mon travail, de ma passion aussi; mais à côté je garde ce que j'aimais avant.

Tu te ressources dans ta propre tradition, finalement.

Oui, je viens de là: du rock. Nous n'avons pas d'ambition particulière, on se retrouve, on répète et quand on est prêt, on fait un CD, ne serait-ce que pour laisser un témoignage à nos enfants, qui diront: «Papa il faisait ça aussi».

Le rythme... le fondement de la musique! J'imagine que cet équilibre te permet de prendre du recul et d'avoir un rapport à ton travail ici avec un regard plus objectif?

Plus objectif, et surtout moins «famille». Je ne suis pas exclusivement «musique traditionnelle». J'adore les concerts de rock, ne serait-ce que pour l'ambiance et tout ce qu'il y a autour, c'est différent des bals traditionnels. Je peux passer de l'un à l'autre, sans rechercher la même chose, évidemment. Je ne vais pas trouver l'énergie au sens *rock n'roll* du terme dans un bal, qui est dédié à la danse.

Je disais tout à l'heure que le rythme était le fondement de la musique, j'ai envie de rectifier en disant: l'énergie. L'énergie qui existe autant dans une guitare électrique que dans un hautbois ou une cornemuse.

Tu as entièrement raison, pour moi c'est cela qui prime au départ, qui me parle: l'énergie. C'est peut-être ma culture rock... Quand je vois des gens bien jouer, faire des appoggiatures audacieuses et des jeux de bourdons, ce qui s'en dégage est du même ordre.

L'irruption de ces instruments dans les groupes rock a eu un effet... électrisant!

Avec Bernard nous avons fait une cornemuse pour un jeune qui, deux semaines après, nous envoyait un CD en nous remerciant pour ce qu'il avait pu faire avec cette cornemuse. Avec son *home studio*, il a enregistré une batterie, une guitare électrique, puis la cornemuse, jouée de manière plus rock n'roll que traditionnelle, plus sur des rythmes binaires que ternaires: cela collait parfaitement!

La cornemuse n'est pas considérée comme un décor, une couleur rafraîchissante, elle est l'élément principal.

Elle prend le *lead*, comme un chant ou une section de cuivres.

Ce n'est d'ailleurs pas nouveau: des musiciens de jazz se sont mis au *bagpipe*, à leur manière, et l'ont intégré à leur musique dès la fin des années soixante.

Comme quoi un instrument n'est pas collé à une famille, même s'il reste un marqueur identitaire de la musique traditionnelle du Sud-Ouest. Il peut voyager, il n'a pas de frontières.

Il naît à un endroit, mais s'il ne voyage pas, il se folklorise et perd sa fraîcheur. À ce propos, la cornemuse landaise a son équivalent en Europe de l'Est...



Journée
Portes Ouvertes
du COMDT 2010
photo COMDT

En Hongrie, il existe pratiquement la même, mais avec un trou de puce. Ils jouent plutôt en *la* et *sib*, avec un bourdon grave en plus.

Connaît-on la raison de cette similarité?

Eh non ! On ne sait pas pourquoi cette cornemuse, qui a des cousines en Hongrie, en Slovaquie, s'est retrouvée dans les Landes. Certains avancent l'idée que l'armée napoléonienne aurait amené la cornemuse des Landes là-bas, mais ça pourrait être le contraire. Des tribus nomades seraient peut-être descendues à un moment, se seraient installées dans les Landes et auraient gardé cet instrument : ou un voyageur, un musicien, est peut-être venu garder les troupeaux ; il suffit d'une personne pour provoquer une étincelle. Les moyens de transport, étant ce qu'ils étaient à l'époque, expliquent peut-être qu'elle soit restée dans les Landes pendant très longtemps et ne soit pas allée ailleurs.

D'où vient le mot *boha*?

Il vient du gascon *bohar*, qui veut dire souffler. L'endroit par lequel on souffle, c'est le *bohet*. Il me manque du vocabulaire, je n'ai pas appris l'occitan. Il m'est d'ailleurs arrivé qu'on me dise : « Tu n'es pas Occitan, pourquoi tu travailles ici ? ». Je réponds que ce qui m'intéresse, c'est la musique et la facture instrumentale.

Cela te pose des problèmes dans tes relations avec les clients ?

Pas du tout. C'est anecdotique. Je pense que c'est important de garder ses racines. Ma mère était d'un petit village de la Soule au Pays Basque ; enfant, elle parlait le basque mais comme elle a vécu ailleurs, sa maîtrise de la langue n'était plus qu'un souvenir. Quand je retourne au Pays Basque, je discute en français avec mon oncle. Mais c'est une grande richesse qu'ils aient gardé leur langue et leur culture, comme pour les Occitans, les Corses, les Bretons, les Roms. Sans le danger du repli identitaire, qui ferme les portes et ne fait avancer personne.

Où es-tu né ?

Dans le Sud-Est, à côté de Nice, mais mon nom, Petitprez, vient du Nord. Dans ma famille il y a des Corses, des Basques, d'autres issus du Morvan et de la région lilloise.

Cela te fait plusieurs points de vue, comme dans la musique ! Il y a dans ces instruments que tu fabriques ce que dans le jazz on appelle le *groove*, cette science de l'articulation, du travail des notes, de l'intonation, de la façon de placer les appoggiatures. Le *feeling*, quoi...

Ce sont des instruments qui paraissent simples au départ : tu as une gamme, tu lèves un doigt et tu as une note. Pas de chromatisme. D'apparence tellement simple qu'il faut orner pour bien sortir quelque chose de vivant, les possibilités sont complexes...

L'humidité, c'est vraiment un ennemi de l'instrument ?

Oui, comme tous les instruments dans lesquels on souffle : au bout d'un moment, il y a des choses à changer, les anches qui peuvent pourrir, s'abîmer, la peau, qui est un matériau vivant, qu'il faut parfois étanchéifier avec un produit.

C'est toi qui fabriques les poches ?

Celle que tu vois là vient de Tunisie, elle faisait partie d'un *mezoued* ; je n'arrivais pas à en jouer, mais la poche était très bien, et on n'en trouve pas trop par ici. Maintenant nous faisons des poches rapportées, avec des patrons, que l'on coud et que l'on colle.

Jean-Pascal Leriche a fait une cornemuse landaise basse. Tu l'as essayée ?

Oui, mais je n'ai pas le talent de Jean-Pascal. Il faut vraiment écarter les doigts, mais c'est fantastique. Je tiens à souligner que son travail est énorme, ses qualités de musicien, de compositeur aussi. Il fait beaucoup de choses pour la cornemuse des Landes, avec les Bohaires de Gascogne, association dont il est président, une méthode de *boha* a d'ailleurs été éditée récemment. Il y a tellement de bons joueurs, avec des jeux différents : Adrien Villeneuve, Arnaud Bibonne, Rémi Palezis, Robert Matta, Yan Cozian, Bernard Desblancs, Serge Ragano, Alexis Lafontan, Alain Cadeillan... La diversité du jeu, de la technique et du doigté fait la force de cet instrument. Heureusement ce n'est pas calibré, et j'essaie d'être influencé par toutes ces pointures. Chacun amène sa pierre à l'édifice.

Le fait de travailler dans cet endroit, pour toi, c'est aussi une grande stabilité, tu n'es pas soumis à cette angoisse du lendemain que connaissent beaucoup d'artisans...

Absolument, bien que le COMDT soit quand même tributaire des subventions ! Mais ce que tu dis est vrai : vu le temps que l'on passe à fabriquer une cornemuse, on la vend largement en dessous du coût d'un artisan. C'est parce qu'on est en association qu'on peut se permettre cela. Heureusement que mon salaire n'est pas indexé à la vente d'instruments... Comme tu le dis, c'est une vraie stabilité, et j'ai la chance d'exercer un métier qui me plaît. Après, il y a toujours des impératifs à respecter, il faut travailler le mieux possible, recevoir les gens – la maintenance des instruments représente de trente à quarante pour cent du travail. Refaire des anches, changer des porte-vent, réparer un trou dans une poche... tout est long à faire, parce qu'on n'a pas un magasin avec des pièces en échange standard.

Bernard Desblancs est-il là depuis le début du Conservatoire Occitan ?

Depuis les Ballets Occitans avec Françoise Dague et Pierre Corbefin, d'où est né le Conservatoire Occitan, que Pierre a ensuite dirigé de nombreuses années. Bernard en faisait partie en tant que danseur et joueur de flûte à trois trous, puis il s'est mis au hautbois, et ensuite la cornemuse est arrivée, retrouvée en 1971 par Pierre Corbefin et Max Borde-nave, dans les caves du Musée Paul Dupuy à Toulouse, et ils se sont mis à en fabriquer une. Tu imagines : UN exemplaire qui dormait dans les caves du Musée Paul Dupuy, qui n'était pas anché, avec une poche trouée ! Ils sont donc partis de zéro : ils ne savaient pas comment on faisait les anches, comment on en jouait, quel doigté on devait utiliser.

La tradition de la cornemuse était donc vraiment arrêtée ?

On savait qu'il y avait une cornemuse, car elle était référencée dans les ouvrages de Félix Arnaudin, photographe ethnographique et collecteur du début du XX^e siècle. Donc c'est parti de là, avec des acteurs comme Alain Cadeillan, Bernard Desblancs et tous les autres qui ont contribué à cette aventure.

Il n'y avait aucun enregistrement ? À quelle époque cela s'est arrêté ?

Un enregistrement de Jeanty Benquet, daté des années trente, a été retrouvé il y a une dizaine d'années. On s'est



Bernard Desblancs
et
Pascal Petitprez
photo COMDT

alors rendu compte qu'ils ne s'étaient guère trompés. Il y a eu la rencontre avec Anton Vranka, qui venait de Slovaquie, où se joue le même genre d'instrument. C'est lui qui a montré à Bernard comment dans la tradition on réalisait les incrustations en étain, comment on protégeait le bois avec du carton pour ne pas le brûler quand on coulait l'étain. Bernard raconte que quand on demandait aux anciens, ils disaient : « Oh, on le faisait avec des cartes à jouer ! ». Il fallait se débrouiller avec ça !

Finalement l'existence de cet atelier au COMDT est vraiment un cas d'espèce, presque une bénédiction.

Je crois que c'est un lieu unique, une structure polyvalente et professionnelle qui regroupe un atelier de facture instrumentale, un centre de documentation, un département formation, une saison de concerts, un secteur publications, des actions d'éducation artistique et culturelle etc. Elle est soutenue, puisqu'elle a quarante ans d'existence ! ●

Questions et Réponses par Adrien Villeneuve et Mathilde Lalle

Bernard Desblancs : Bohas per tots¹

les clapets du porte-vent (pour empêcher l'air de sortir de la poche) sont faits avec des tampons de pieds de chaises en caoutchouc! Les anches sont patiemment travaillées dans du roseau du Var. Les *pihets* sont tournés dans du buis âgé de plusieurs lustres et les cornemuses sont décorées de gravures et à l'étain coulé. Ces instruments sont magnifiques et leur son est assez doux, comparé à d'autres types de cornemuse. On peut facilement en jouer à l'intérieur. Bernard m'a appris de nombreux airs, dans différentes tonalités, et m'a introduite à la musique de bal, ce qui m'a permis très vite d'apprécier la musique occitane, de reconnaître les danses, et d'apprendre de nouveaux airs, au fur et à mesure que ma maîtrise de l'instrument grandissait et que je fréquentais les bals. La facilité avec laquelle les airs sont transmis et avec laquelle différents musiciens –jouant ou non du même instrument– peuvent jouer ensemble m'a conquise. M'étant pendant de nombreuses années fait réprimander pour que je lise des partitions plutôt que de suivre mon oreille, j'ai été ravie de découvrir qu'il existait une méthode d'enseignement de la musique par transmission orale et que je pouvais apprendre en faisant et non seulement en analysant. Après avoir emprunté une *boha* pendant un an, j'ai donc commandé la mienne et ai décidé par là même de m'investir dans ma formation et dans ma relation à la musique traditionnelle occitane.

AV: La *boha* m'a plu pour plusieurs raisons. Tout d'abord, quand j'ai pu regarder une *boha* de près, j'ai été fasciné: un instrument fait presque entièrement de buis (un bois très fin) et de peau de chèvre! Un instrument très authentique, avec des décorations qui interpellent, qui renvoient à des traditions et qui ont un certain côté mystique. Côté son, c'est pareil, elle a un son unique, sorti de nulle part! La *boha*, il faut le reconnaître, est un instrument assez difficile. C'est cette difficulté et aussi la rareté de l'instrument qui m'ont attiré. Je connaissais déjà bien le répertoire gascon, mais quand ça a sonné sous mes doigts, j'ai réalisé que j'avais trouvé mon instrument pour l'interpréter! Ce répertoire de tradition orale est très riche et très vivant. Pour preuve, il existe de nombreuses versions de chaque morceau, selon les secteurs et les musiciens. L'apprentissage oral est très important, on le retrouve partout dans le monde. Il nous apprend à bien écouter la musique et à mieux la comprendre. Il donne envie de transmettre à son tour. Bernard incarne à la fois la fabrication de ces fabuleux instruments, la transmission

1. Tout le monde peut souffler.

orale et tout ce qu'il y a autour (ses expériences et ses connaissances en musique traditionnelle): j'avais envie de mieux le connaître et d'apprendre avec lui.

Comment se passe la formation des *bohaïres* avec Bernard Desblancs?

AV: Quand je suivais les cours avec Bernard, c'était à l'ancien atelier, à Saint-Cyprien. Avant de commencer les cours, il m'avait fait visiter l'atelier, avec les machines et le stock de buis. Cela met dans une ambiance très particulière: on va apprendre à jouer de l'instrument dans l'endroit même où il a été fabriqué et, surtout, avec la personne qui l'a fabriqué! C'est exceptionnel. Au début du cours, chacun se mettait dans un coin de l'atelier ou derrière une machine pour accorder sa *boha*, puis on s'installait en demi-cercle, assis ou debout, face à Bernard. Il arrivait que l'on s'éloigne un peu du groupe et que l'on se mette derrière le tour à bois, pour écouter notre *boha* et lever un doute sur telle ou telle note d'une mélodie ou sur l'accordage pendant que les autres continuaient à «faire tourner» le morceau. Bernard tapait au pied le tempo sur l'assise d'une chaise, ce qui peut paraître de prime abord un peu strict mais qui s'avère très utile, car d'une part la cadence est primordiale en musique traditionnelle, et d'autre part, quand on joue à plusieurs, on a tendance à vite accélérer. Bernard est d'une grande patience pour enseigner et il sait chaque fois trouver les bons conseils quand on rencontre une difficulté. Les cours se passaient donc dans une ambiance détendue, et peu à peu, les morceaux difficiles qui ne sonnaient pas du tout au début étaient joués à l'unisson par une dizaine de *bohas*:

Adrien Villeneuve
et son groupe
Huma la Craba
photo COMDT



Comment en êtes-vous arrivés à suivre la formation proposée par Bernard Desblancs?

Mathilde Lalle: Jeune étudiante en arts fraîchement arrivée à Toulouse en 2004, j'ai par hasard assisté à un concert de Gadalzen. Je ne connaissais pas encore la musique traditionnelle occitane et étais en recherche d'une pratique musicale différente de celle (classique) que je connaissais. J'ai immédiatement été séduite par la cornemuse. À la fin du concert, je suis allée voir Pierre Rouch pour lui demander le nom de son instrument et où je pouvais apprendre à en jouer. Il m'a immédiatement orientée vers le Conservatoire Occitan et m'a dit de demander Bernard Desblancs. C'est ainsi que j'ai fait la connaissance de Bernard, qui m'a montré l'atelier et m'a expliqué l'histoire de la *boha*. Il m'a proposé d'assister à l'un de ses cours pour que je voie si l'instrument et la méthode me convenaient. Je suis depuis élève régulière du COMDT.

Adrien Villeneuve: La première fois que j'ai vu une *boha*, j'étais tout gamin, c'était lors de concerts de Nadau et Hont Hadeta. Mes parents écoutaient déjà de la musique traditionnelle et je pratiquais le piano et le *tin whistle*. Mon père a alors commandé une *boha* à Bernard Desblancs et a commencé à en jouer, en suivant des ateliers au sein de l'ACPPG (Association pour la Culture Populaire en Pays Gascon) avec Jean-Michel Espinasse. J'ai donc été familia-

risé au son, au répertoire et à l'apprentissage de la *boha*. J'avais essayé plusieurs fois l'instrument, mais sans persévérer. Cette cornemuse est restée proche de mon environnement grâce à mon père, qui m'a permis de jouer à ses côtés au sein d'un groupe de musique traditionnelle. C'est finalement une rencontre avec Bernard en 2003 qui m'a vraiment décidé à apprendre la *boha*. Sa passion pour la fabrication, la pratique et la transmission m'a séduit tout de suite et je me suis mis à travailler avec ardeur. J'ai suivi les ateliers de Bernard pendant deux ans seulement, mais je venais aux cours deux fois par semaine, ce qui m'a permis de progresser très vite.

Pourquoi avez-vous été attirés par la *boha* et la musique de tradition orale?

ML: L'histoire de la *boha* m'a tout de suite beaucoup touchée. La pratique de cette cornemuse avait complètement cessé, le dernier joueur landais, Jeanty Benquet, étant décédé dans les années cinquante. C'est dans les années soixante-dix, à partir de quelques instruments retrouvés, que quelques passionnés, dont Bernard Desblancs, la reconstituèrent, la repensèrent, la réinventèrent en somme. Aujourd'hui, il existe plusieurs formes de *boha*, dont celle fabriquée par Bernard Desblancs est la plus traditionnelle. Sa fabrication même est extrêmement artisanale:

Mathilde Lalle
& le Groupe de
Musique de Rue
photo COMDT

ce côté collectif du travail est très rassurant et finalement très beau car les élèves construisent le son ensemble.

ML: Avec les années, mon niveau, comme celui des autres élèves *bohaires*, s'est nettement amélioré. Nous apprenons des morceaux de plus en plus complexes, arrangés entre eux (suites de rondeaux ou de branles du Haut-Agenais, par exemple) et parfois arrangés pour être joués avec les *aboès* (hautbois du Couserans) et les hautbois de Vailhourles, que Bernard Desblancs et Pascal Petitprez fabriquent également à l'atelier.

Pendant les cours, il arrive même que Bernard sorte ses hautbois pour nous accompagner, ce qui nous entraîne à écouter les contre-chants, les sons d'un autre instrument et nous forme à la pratique instrumentale collective.

De plus, Bernard est véritablement à l'écoute des besoins de chacune des personnes du groupe d'élèves. Il apprend des secondes voix et des détails techniques (notes piquées, appoggiatures...) aux élèves avides de difficultés à dépasser, joue lui-même davantage la phrase mélodique avec les autres en continuant de battre la mesure pour que l'ensemble du groupe progresse. Il est ouvert aux propositions de jeu, prépare les élèves au répertoire qu'ils auront la possibilité de jouer en dehors (en bal ou autre) et leur propose même des occasions de jouer. Il est toujours prêt à aider un élève à accorder son instrument parce qu'il va jouer dans telle ou telle circonstance et n'est pas sûr de lui (l'accordage à la *boha* n'est en effet pas une science exacte...). Il n'hésite pas non plus à chanter ou jouer un air devant un dictaphone pour que chacun puisse travailler chez lui afin d'assimiler le répertoire traditionnel. Bernard fait en sorte que ses élèves apprivoisent la *boha*.

Il leur apprend un large répertoire, au début assez simple, afin de leur permettre de rapidement prendre du plaisir à jouer et de se lancer à l'extérieur des cours. Il souhaite encourager ses élèves en leur permettant de s'intégrer rapidement à la *boha* dans diverses circonstances musicales. Il ne met donc pas l'accent sur la technique (il préfère enseigner des doigtés ouverts plutôt que fermés, par exemple) mais sur la possibilité d'être « en place » (au niveau de la justesse et du rythme) avec une *boha*. Par contre, quand on le lui demande, il donne quelques exercices purement techniques (notamment pour les élèves confirmés) afin que chacun puisse se saisir des possibilités de ponctuer la musique que permet la *boha*. Avec le temps, les élèves tentent de personnaliser leur

façon de jouer, ce que Bernard encourage grandement. Il ne force personne à jouer comme lui (avec les mêmes jeux de doigts) et fait en sorte que ceux qui le souhaitent puissent développer leur propre style de jeu.

Que vous apporte Bernard Desblancs en dehors des cours ?

ML: Bernard est une personne extrêmement engagée dans la transmission de la musique traditionnelle occitane. Ancien membre des Ballets Occitans, il a passé toute sa carrière au COMDT à reconstruire des instruments et à transmettre un répertoire de tradition orale à des centaines d'élèves. Il est également fondateur et meneur du Groupe de Musique de Rue, qui rassemble cornemuses, hautbois et percussions lors de sorties comme divers carnivals ou le Papogay de Rieux-Volvestre par exemple. Il est présent à tous les bals co-organisés par le COMDT (à la MJC du Pont des Demoiselles à Toulouse, au Foyer des Aînés de Tournefeuille...) et amène ses élèves à jouer dans les véritables conditions de la musique traditionnelle – ce qui leur permet de progresser au contact de différents publics dont celui des danseurs, qui leur apprend à mieux porter la musique à danser.

Il est également formateur concernant la connaissance de l'instrument lui-même, son entretien, son accordage, etc. Il propose notamment depuis des années des cours de fabrication et de réglage d'anches, afin que les joueurs soient de plus en plus autonomes avec leur *boha*.

Le regard bienveillant, pédagogue et passionné de Bernard permet à tous d'acquérir la connaissance et la confiance nécessaire à la maîtrise progressive de la *boha* et de ses singularités physiques, des techniques de jeu qu'elle permet et de son répertoire.

AV: Bernard est quelqu'un de très généreux et je n'hésite jamais à passer le voir au COMDT pour des réglages d'anches, des questions sur la *boha* ou sur des morceaux, ou simplement pour lui dire bonjour et discuter un peu.



Il m'a toujours accordé du temps pour me montrer comment fabriquer, gratter et régler les anches. En dehors du COMDT, je jouais avec Bernard parmi les élèves du cours lors d'événements, et aujourd'hui encore, quand l'occasion se présente, par exemple aux rencontres musiciens-danseurs organisées par la MJC du Pont des Demoiselles. C'est toujours très agréable de jouer avec lui. Un de mes meilleurs souvenirs, c'est quand je l'ai invité à jouer avec mon groupe Huma la Craba en 2009, lors du bal de la Fête de la Musique organisé chaque année par le COMDT. J'étais fier qu'il soit à mes côtés sur scène, incarnant toutes ces années de passion de la *boha*.

Qu'est-ce que cette formation vous a apporté ?

ML: J'ai énormément appris au contact de Bernard Desblancs. Alors qu'en 2004 je ne connaissais rien de la musique et de la danse traditionnelles occitanes, je suis aujourd'hui bien initiée aux répertoires de bals et de passe-rues. Je suis tombée amoureuse de l'ambiance des bals traditionnels et vais au minimum aux rencontres organisées par la MJC du Pont des Demoiselles à Toulouse et le Cercle de Danses d'Occitanie et d'Ailleurs de Tournefeuille tous les mois. Je fais partie du Groupe de Musique de Rue et joue lors de presque toutes les sorties. J'ai atteint un niveau suffisant pour jouer avec d'autres musiciens en étant la seule *bohaira*. Je joue donc depuis deux ans dans des contextes non initiés par Bernard et suis heureuse d'avoir

reçu la formation me permettant de pouvoir le faire.

Plus qu'une formation musicale, j'ai reçu une formation culturelle qui a eu un impact direct sur toute ma vie: ma façon d'appréhender la musique, la danse (j'ai bien entendu appris à danser au fur et à mesure des bals et des stages), le rapport à la tradition et à la convivialité. Cette formation m'a permis avant tout de vivre beaucoup de joies.

AV: Je vis aujourd'hui de la musique en jouant principalement de la *boha*. C'est donc en partie grâce à Bernard, qui m'a donné envie d'en jouer et qui m'a toujours épaulé, que j'en suis arrivé là. J'enseigne également la *boha* et je m'inspire de la pédagogie de Bernard.

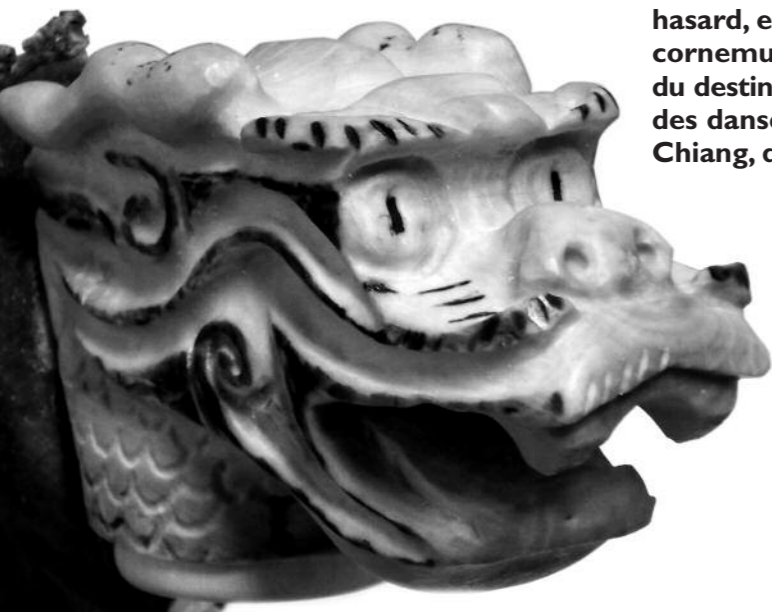
Bernard Desblancs va prendre sa retraite d'ici quelques mois. D'après vous, que restera-t-il de son travail au COMDT et plus largement dans le milieu de la musique traditionnelle occitane ? Quel est son héritage, en quelque sorte ?

ML & AV: Bernard a permis à la *boha* de se re-développer. Il a semé des graines toute sa vie qui aujourd'hui germent en formant un réseau qui prend de plus en plus d'ampleur. La *boha* est jouée par de nombreuses personnes de divers niveaux, dans le Sud-Ouest ou ailleurs, et certains sont capables de transmettre à leur tour. Plus largement, il a beaucoup œuvré pour la popularisation de la musique traditionnelle occitane dans son ensemble. Il a formé Pascal Petitprez à la fabrication pour assurer la facture de *bohàs* au COMDT et a sensibilisé un large public à cette pratique en ouvrant les portes de son atelier. Grâce à son travail sans relâche, la continuité est enfin assurée tant dans la pratique et la fabrication que dans la transmission. Sa carrière est une belle réussite, pour laquelle nous le remercions. ●

Adrien Villeneuve et
Mathide Lalle en
compagnie de
Bernard Desblancs
photo COMDT



Yung-San Chiang



Un jeune Taïwanais pris de passion pour les cornemuses traditionnelles occitanes, l'histoire ressemble à une série d'heureux hasards. Musicien par hasard, arrivé en France par hasard, entré au Conservatoire Occitan par hasard, initié à la cornemuse par hasard... Accidents fortuits? Coups de pouce du destin? Pas vraiment. Car c'est guidé par l'envie de jouer pour des danseurs et par sa curiosité pour la lutherie que Yung-San Chiang, dit « Sam », a rencontré la boha, cornemuse gasconne.

par Carole Sarasa

Sous le signe du Yung-San Chiang,

dragon

passionné de cornemuses occitanes

La protection du dragon

Au milieu des *bohaires* et des *cabretaires*, on reconnaît Sam à ses cornemuses frappées du signe du dragon. Gravure entrelacée sur le *pihet*¹ de sa boha ou tête sculptée en exergue de sa cabrette, Sam rend ainsi hommage à la culture chinoise dont le dragon est l'un des symboles emblématiques². Mais avant de devenir bohaire et de se fondre dans les bals occitans, Sam a parcouru un long chemin, bien plus long que les dix mille kilomètres qui séparent Taïwan de Toulouse.

C'est l'histoire d'un percussionniste

Quand le père de Sam l'a poussé à apprendre la musique, c'était avec un objectif bien précis, et il ne soupçonnait probablement pas que cela mènerait son fils à l'autre bout du monde, à Toulouse. « C'est grâce à mon

père que j'ai appris la musique. Il m'y a poussé alors que j'étais en cinquième dans un collège public où la musique n'était pas enseignée. L'objectif de mon père était en réalité de me préparer pour le service militaire, obligatoire à Taïwan. Comme j'étais de santé fragile, il souhaitait que je puisse intégrer une fanfare militaire et ainsi échapper aux aspects les plus rudes du service! » Sam choisit le *yangqin*³ pour effectuer les premiers pas sur le chemin de sa future carrière d'instrumentiste. Autrement plus prestigieux qu'une fanfare militaire, c'est à l'orchestre municipal de Taipei⁴ que Sam sera finalement admis comme percussionniste, parallèlement à ses activités d'enseignant de musique. Au sein de cet orchestre de forme symphonique, avec des instruments et un répertoire de musique chinoise, Sam joue des percussions : tambours, cymbales, gongs, *dap*⁵, etc. À l'occasion, il joue dans des formations plus réduites de musique traditionnelle. Il se produit souvent avec des joueurs de *suona*⁶,

En effet, pour exprimer le caractère mystérieux du dragon, on dit de lui que s'il est aisé d'en voir la tête, on a rarement l'opportunité d'en apercevoir la queue. Or, sur la boha de Sam, la queue du dragon est gravée sur le brunidé (rallonge du bourdon), elle disparaît donc aisément en un tour de main.

3. *Yangqin* : tympanon.

sorte de hautbois très aigu, que l'on retrouve fréquemment accompagné de percussions et ce dans de nombreuses régions chinoises. Même si en Asie la promotion et la transmission des musiques traditionnelles sont très institutionnalisées, au sein des écoles et des universités notamment, Sam s'est surtout intéressé à elles à l'université dans le cadre de cours d'ethnomusicologie et d'anthropologie de la musique. C'est donc principalement en tant que chercheur, et non pas en tant que musicien, qu'il les aborde.

« La musique traditionnelle taïwanaise est la musique jouée à Taïwan avant l'arrivée de la musique chinoise en 1945. Il faut en réalité parler « des » musiques traditionnelles car il s'agit des

musiques des communautés originelles de Taïwan que l'on trouve essentiellement dans les régions montagneuses de l'île. Le disque de la collection Ocora consacré à la musique taïwanaise rassemble essentiellement des morceaux issus d'une seule des communautés parmi la dizaine qui existe. Aujourd'hui, ce sont des musiques que l'on a moins souvent l'occasion d'écouter dans le nord de l'île qui est assez industrialisé mais qui sont encore présentes dans le sud, plus rural. Par exemple, à l'occasion des mariages, les musiciens traditionnels se mêlent aux convives même si cela a tendance à disparaître au profit de petits ensembles de musique chinoise. De même, jusque dans les années cinquante, les paysans dans les campagnes jouaient fréquemment d'un petit instrument à trois cordes pincées, le *yueqin*, pour accompagner la vie agricole. Aujourd'hui, on peut encore trouver la trace de ces pratiques mais elles ont pratiquement disparu. »

À la découverte d'autres mondes

À la fin des années quatre-vingt-dix, le cours de sa vie amène Sam à bouleverser la façon dont il appréhende sa pratique musicale : simultanément, il s'ouvre sur les musiques traditionnelles d'ailleurs et découvre le jeu pour les danseurs.

4. Taipei Chinese Orchestra - Capitale de Taïwan.

5. *Dap* : percussion typique du peuple

Ouïghour.

6. *Suona* : hautbois à anche double de forme conique muni d'un pavillon.

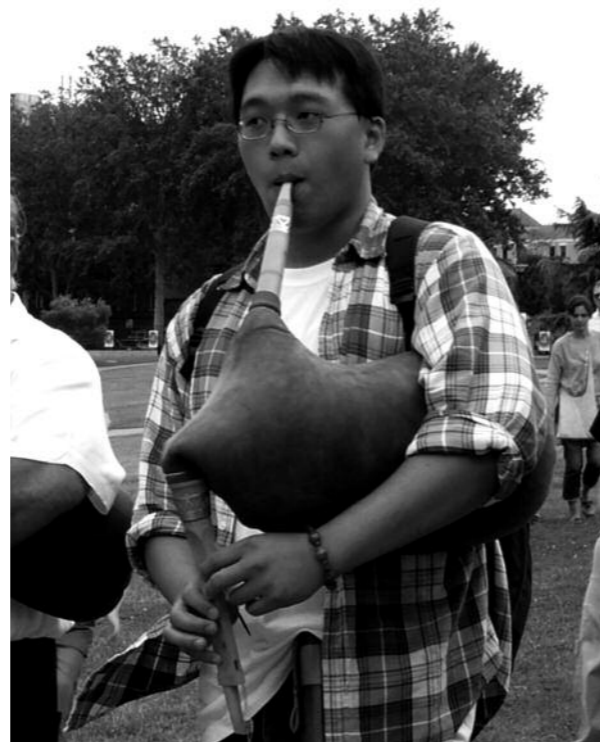
Yung-San Chiang
photo COMDT

« Il est normal pour un percussionniste taiwanais de s'intéresser un peu à toutes les musiques du monde. À cette époque-là, je m'initiais au tambourin égyptien par exemple. Et puis, à l'université, j'étais fréquemment en contact avec des professeurs ou des chercheurs revenant d'Europe ou des États-Unis. Parallèlement, en 1999 et en 2000, j'ai dirigé un ensemble de musiciens pour accompagner un groupe d'enfants de danses folkloriques chinoises à l'occasion d'une tournée organisée par le CIOFF⁷. C'est à cette occasion que j'ai découvert le plaisir de jouer en situation de bal car, en Asie, cela n'existe pas. Quand les musiciens jouent pour des danseurs, c'est dans le cadre de spectacles professionnels, de représentations très codifiées, jamais dans le cadre de festivités. C'est vraiment à ce moment-là que j'ai eu envie de découvrir les musiques traditionnelles d'ailleurs, et particulièrement de France. Beaucoup d'artistes taiwanais rêvent d'aller à Paris, c'est un peu notre Eldorado, et j'avais eu la chance, en 1998, d'accompagner un groupe de musiciens de l'université invités par la représentation diplomatique taiwanaise en France à l'occasion du vernissage d'une exposition d'instruments anciens. »

L'appel du bourdon

Après une courte année parisienne qui lui permet d'apprendre le français, il rentre en maîtrise d'ethnomusicologie à Toulouse. Sous la direction de Jean-Christophe Maillard, Sam produit un mémoire sur l'apprentissage oral d'une percussion traditionnelle d'une communauté chinoise. Guidé par ses recherches sur les percussions traditionnelles, Sam découvre l'existence du Conservatoire Occitan en naviguant sur Internet. Il rencontre alors les luthiers et les enseignants de l'établissement. À ce moment-là, aucun cours de percussion n'est proposé mais sa curiosité est piquée : Sam est étonné d'apprendre que dans le sud de la France aussi on joue de la cornemuse et il souhaite s'essayer à cet instrument qui n'existe pas en musique chinoise. À l'époque, il ne connaît l'existence que de la cornemuse écossaise et ne s'attend pas à trouver la petite *boha*. Il tombe pourtant sous le charme de cet instrument et de sa musique. Surtout, l'existence de l'atelier de facture instrumentale et la présence des luthiers au sein du COMDT déterminent Sam dans son choix d'apprendre à jouer de la *boha*. « Il y avait aussi les cours de cabrette mais à ce moment-là je trouvais le son bizarre par rapport à ce que je connaissais. Et surtout, ils n'en fabriquaient pas à l'atelier. Je crois que c'est un réflexe de percussionniste. Les percussionnistes possèdent généralement leurs instruments,

7. CIOFF : Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'arts traditionnels. Fondé en 1970, il rassemble les organisateurs d'une trentaine de festivals, des associations et des institutions œuvrant pour la



ce qui n'est pas le cas de tous les musiciens, et il est primordial de pouvoir en assurer l'entretien. Quand on possède un instrument on le protège précieusement, et j'ai reproduit ce comportement avec la *boha*. La question de l'entretien de la cornemuse est d'ailleurs la première chose que j'ai demandée à Bernard Desblancs. C'est très important pour moi de savoir que l'atelier de fabrication est là pour me permettre d'entretenir l'instrument et de le découvrir complètement. Par exemple, j'ai commencé assez tôt à suivre les ateliers de fabrication d'anches⁸. Bien sûr, il a fallu que l'on m'explique plusieurs fois mais, aujourd'hui, non seulement cela me permet d'être relativement autonome par rapport aux luthiers, mais de plus je suis arrivé à une phase d'expérimentation comme celle qu'a pu connaître Bernard à ses débuts. Ainsi, je peux choisir le timbre que je veux pour mon instrument. C'est d'ailleurs pour cela que j'ai choisi d'utiliser deux anches complètement en roseau. Cela donne un son à l'instrument que je trouve plus doux, même si c'est plus compliqué à régler ! »

La transmission orale de la musique traditionnelle telle qu'elle est pratiquée au COMDT s'inscrit dans la continuité de l'apprentissage du jeune Taiwanais. En musique chinoise, si la transmission de la musique passe par l'écrit⁹, l'apprentissage des percussionnistes se fait essentiellement de manière orale avec juste une notation onomatopéique. « Dans les orchestres de musique chinoise, il y a un meneur parmi les percussionnistes qui fait beaucoup de signes aux autres musiciens pendant le concert, il a un véritable rôle de guide. Les supports écrits sont des annotations, des sortes d'aide-mémoires

promotion et la diffusion des cultures populaires.

8. Les anches de *boha* sont des anches simples faites en roseau.

9. Une écriture différente de celle en vigueur en Europe.

à base de mots-clés qui peuvent se référer à un ou plusieurs instruments. Il faut savoir que pour les percussions chinoises, le timbre est plus important que le rythme. »

Interagir avec les musiciens, communiquer avec les danseurs

Sam fait finalement de la *boha* son sujet d'étude, en DEA d'abord, puis en thèse¹⁰ sous la direction de Luc Charles-Dominique. Il mène ses recherches en apprenant l'instrument et ses techniques auprès de ses « maîtres » Bernard Desblancs, Claude Romero et Jean-Claude Maurette. « Apprendre à jouer de l'instrument me permettait d'atteindre les musiciens car je m'intéresse profondément à l'interaction qu'il y a entre eux quand ils jouent. Cette interaction permet de pouvoir jouer avec n'importe qui même si l'on répète individuellement. On peut jouer intuitivement, librement. C'est une liberté que n'a pas le musicien dans l'orchestre où tout est systématisé. Il n'y a que dans les solos que notre personnalité peut s'exprimer et, en tant que percussionnistes, nous sommes très contrôlés par le morceau. » Et puis il y a le bal. Sam apprécie la communication entre la scène et la salle, la possibilité d'imprimer un rythme et surtout le fait que l'ambiance naît des rapports qui se nouent entre les musiciens et entre les musiciens et les danseurs. Dans ce jeu des relations, il trouve une nouvelle façon d'exister en tant que musicien.

D'une cornemuse l'autre

À partir de 2005, Sam commence à apprendre à jouer de la cabrette puis de la *bodega*, cornemuse de la Montagne Noire dans le Languedoc. Même si au début ses motivations sont purement académiques, car Sam apprend à jouer de ces cornemuses pour nourrir ses recherches sur la *boha*, il trouve en la cabrette une nouvelle façon de s'exprimer. « Avec la cabrette, je trouve qu'il y a plus de liberté, plus de possibilités de développer un jeu personnel. Il existe d'ailleurs de très nombreux collectages où l'on peut écouter les particularités développées par les anciens *cabretaires*. C'est vraiment dommage que l'on n'ait pas le même genre d'enregistrements pour la *boha*. Bien sûr, les *bohaires* d'aujourd'hui comme Alain Cadeillan, Robert Matta ou Bernard Besblancs développent leur propre jeu : Alain joue plutôt en doigté fermé, Robert a inventé un jeu basé sur sa propre facture et Bernard développe le jeu de bourdon. Je trouve quand même qu'avec la cabrette on peut jouer plus d'airs et surtout on peut obtenir une tonalité plus

10. Sujet : *Quarante ans de revivalisme de la cornemuse landaise : archéologie musicale, la patrimonialisation à l'épreuve de la globalisation.*

mélancolique. Avec la cabrette on peut exprimer ses regrets, des choses très personnelles dont chacun a sa propre interprétation. Quand je joue, j'aime soulager mes peines et mes angoisses et j'y parviens mieux avec la cabrette. Finalement, on passe souvent par notre instrument pour parler, c'est aussi comme ça que se noue la relation avec les autres musiciens. »

Protéger et servir

À force d'être dans les pas de ses « maîtres », Sam est devenu un peu maître lui-même en prenant en charge depuis la rentrée 2007 le cours de *boha* pour débutants au COMDT. « À travers l'enseignement, je souhaitais reproduire le parcours suivi par Bernard Desblancs et Claude Romero. J'avais vraiment envie de participer à la continuation de leur œuvre, dans le respect de leur souci de protection du patrimoine traditionnel. Il me semble qu'il y a comme une lassitude de la part des musiciens et des danseurs autour de certaines danses et je veux vraiment participer à leur perpétuation. En tant que chercheur, c'est très important pour moi. » Ce qui motive Sam également, c'est le respect de l'instrument, de son organologie. S'il comprend que certains musiciens soient amenés à modifier leur instrument pour enrichir leur musique, il accepte mal que ces modifications servent à contourner les difficultés. « Dans le jeu de la *boha*, il y a des techniques qui sont compliquées à acquérir et qui demandent beaucoup de travail avant d'être maîtrisées. Certains morceaux sont difficiles à jouer. Or je constate que le réflexe de certains *bohaires* est de modifier l'organologie de leur instrument afin d'obtenir des résultats similaires sans avoir à acquérir la technique. Pour moi, il est très important de respecter l'instrument tel qu'il a été retrouvé. »

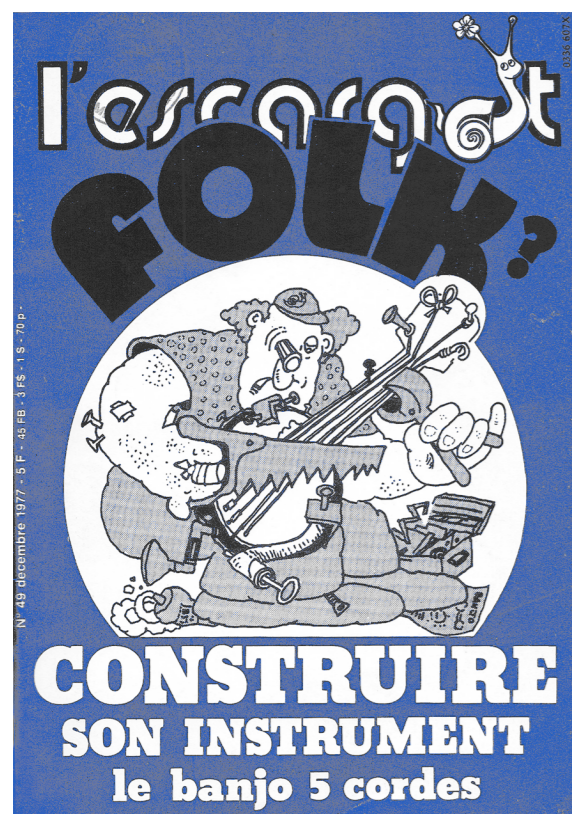
Si, dans les premiers temps, la présence de Sam sur scène pendant les bals ou au sein du Groupe de Musique de Rue du COMDT surprenait l'assistance, aujourd'hui sa légitimité n'est plus remise en cause. Sans doute l'a-t-il acquise en faisant monter chaque jour de son attachement et de son profond respect pour les instruments et les musiques traditionnelles occitanes. Preuve s'il en est qu'en musique, si on le veut bien, il n'y a pas de frontière qui tienne. ●



Monogramme
de Yung-San Chiang
gravé sur le
pihet de sa boha
photos COMDT

Fabriquer pour devenir musicien

par Bénédicte Bonnemason



éléments de réflexion et pistes de recherche

Le questionnement à l'origine de mon travail sur le renouveau de la musique traditionnelle en Gascogne, celui de la fabrication d'instruments de musique¹, est aussi un de ceux qui perdurent à l'issue de la rédaction de ma thèse. Loin de clore la réflexion, cet exercice universitaire a mis en évidence nombre de questions à approfondir. Je reste notamment intéressée par le rapport privilégié que le mouvement folk, puis celui de la musique traditionnelle, ont entretenu ou entretiennent à l'égard de l'instrument de musique. Je pense, entre autres, aux musiciens qui un jour se sont improvisés fabricants, s'autorisant à construire leurs propres instruments, afin de réaliser le spécimen qui répondrait le mieux à leur personnalité et mettrait en valeur leurs compétences musicales. Cette idée d'ajustement d'une musique à ses propres besoins est, je pense, une clé de compréhension du mouvement de la musique traditionnelle d'hier et d'aujourd'hui. Proposant une synthèse rapide de mes travaux sur la fabrication instrumentale, appréhendée jusqu'à présent sous l'angle du processus de revitalisation de la tradition, cet article a surtout pour objectif de présenter quelques pistes pour une recherche à venir.

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à la fabrication de la *boha*, j'avais à portée de main l'exemple de l'atelier du Conservatoire Occitan qui a joué un rôle pionnier dans sa relance. J'ai découvert rapidement, au cours des premières enquêtes de terrain, que nombreuses étaient les personnes à avoir contribué aux premiers balbutiements de la fabrication de cette cornemuse gasconne. C'est à mon collègue Bernard Desblancs, auprès de qui j'ai réalisé une série d'entretiens en 1993 et 1994, que je dois d'avoir commencé d'appréhender ce petit monde de fabricants. Comptant parmi les fondateurs du Conservatoire Occitan, Bernard Desblancs a vécu aux côtés de

Claude Roméro la création de son atelier de fabrication en 1975 et est le principal acteur de son développement jusqu'à aujourd'hui.

Mes travaux de recherche depuis le DEA² m'ont permis de rencontrer dix-sept fabricants dans le Sud-Ouest et ailleurs en France, pour la plupart spécialisés dans la fabrication des cornemuses. Plus récemment, la table ronde sur les pionniers du mouvement folk en France qui, à l'initiative de Xavier Vidal³, a réuni plusieurs grandes figures du folk français, m'a permis d'entendre des témoignages complémentaires.

contemporaine. Actes des journées d'étude, Aix-en-Provence, 17-18 septembre 1999. Die (26) : Éditions A Die, 2004, p. 113-120 ; *Le renouveau de la musique traditionnelle en France : Le cas de la musique gasconne 1975-1985*. Mém. Thèse : Anthropol. sociale et historique : École des hautes études en sciences sociales, Toulouse, 2009. 390 p.

3. Journée organisée le 1er février 2009 à Varaire par l'ADDA du Lot

Renouveau musical et facture instrumentale

Porté par les mouvements régionalistes de l'après Mai 68, le renouveau musical étudié est également le fruit de la rencontre avec les mouvements folk et folklorique. À partir du début des années soixante-dix, de jeunes citadins redécouvrant leurs origines s'emploient à animer leur région sur le modèle d'une ancienne sociabilité villageoise imaginée comme étant celle de la France rurale d'avant la Première Guerre mondiale. Mais si l'élan communautaire et festif est bel et bien réel, la matière principale fait cruellement défaut. Tout en créant le cadre du renouveau – la fête au village – ils mènent un travail d'inventaire et de reconstitution d'instruments de musique, de danses et de répertoires régionaux.

La collecte d'archives et de spécimens anciens dont on réalise des relevés organologiques, doublée de la pratique de l'enregistrement de témoignages oraux, a un but documentaire autant qu'identitaire. Les traditions instrumentales et chorégraphiques inventoriées sont élevées au rang de particularismes régionaux, et la cornemuse, le hautbois ou bien encore la vielle à roue sont construits comme des marqueurs régionaux en fonction de critères prouvant leur « traditionalité ». Bien que moins typés régionalement, le violon et l'accordéon diatonique font partie de l'instrumentarium traditionnel⁴. Tous deux sont largement diffusés dès la période folk même s'il n'est pas aisé de se procurer un accordéon en dehors des quelques circuits d'approvisionnement. En revanche, il existe un marché prolifique du violon d'occasion qui met en circulation à faible coût des instruments souvent bas de gamme ou en mauvais état.

Poussés par la pénurie d'instruments et sensibles à une demande croissante autant qu'à l'idée de relancer une pratique musicale, une poignée de jeunes se lancent dans l'aventure de la lutherie, alors que rien, *a priori*, ne les y destinait. Devenus apprentis fabricants par nécessité et par goût, il leur faut se former à un nouveau métier dans un contexte rendu difficile par l'absence de transmission directe et d'institutions de formation. Le degré de difficulté n'est pas le même suivant l'instrument choisi. En Gascogne, même si la pratique de la vielle à roue, du fifre, de la flûte à trois trous et du tambour à cordes a fortement décliné, il est encore possible d'entendre l'instrument en situation de jeu, ce qui est loin d'être le cas de la *boha* qui n'est plus jouée depuis les années cinquante. Il faut, en quelques années, acquérir un savoir-faire qui porte aussi bien sur les procédés de fabrication et l'acquisition de l'outillage que sur l'approvisionnement en

(Association Départementale pour le Développement des Arts).

4. Il existait avant 1950, dans plusieurs régions françaises, une pratique



matières premières et produits naturels ou synthétiques. On mesure l'ampleur de la tâche lorsque l'on prend connaissance de la variété des matériaux ainsi que des techniques pour les façonner dont celles non négligeables de la décoration. Tout comme l'emploi du bois, les sculptures, incrustations et autres ornements de style art populaire garantissent l'aspect traditionnel à des instruments dont la facture n'a plus grand-chose à voir avec celle des spécimens qui ont servi de base à leur reconstitution. Par ailleurs, ces jeunes fabricants ne s'en tiennent pas aux seules problématiques de la lutherie. Leur recherche se mène sur un autre front, celui de l'acquisition de la technique de jeu. L'on devine aisément que, tout en multipliant les problèmes à résoudre, cette double préoccupation a instauré une dynamique dont on peut aujourd'hui apprécier les fruits. Il est, au demeurant, important de rappeler que le fabricant professionnel ne peut être réduit au seul statut d'artisan. Non seulement il sait faire sonner l'instrument, mais en plus il sait en jouer et souvent, comme dans le cas de la *boha*, il est un instrumentiste de premier plan. Un autre point sur lequel il faut insister est l'autodidaxie généralement admise de façon implicite. Or, lorsqu'on se penche sur le parcours de vie des fabricants, et surtout de ceux qui aujourd'hui ont imposé leur marque, on y découvre souvent un acquis technique. En effet, la plupart d'entre eux ont une qualification initiale qui a sans doute été déterminante quant à leur décision de fabriquer. Certains ont suivi des études secondaires en lycée technique, d'autres ont exercé le métier de tourneur-fraiseur, technicien-mécanicien ou ébéniste, ou bien encore sont les héritiers d'une tradition artisanale familiale comme celle de tourneur sur bois. Même si dans chaque région les problèmes diffèrent, les difficultés et l'absence d'institutions de formation incitent ces apprentis fabricants à créer une communauté d'intérêt

populaire et rurale de ces deux instruments.

Stage de fabrication de caramera (clarinette traditionnelle simple avec un pavillon en corne, Gascogne) dans les années 1975-1980 coll. COMDT

1. *La tradition réinventée : la cornemuse des Landes : fabrication et pratique musicale*. Mém. DEA : Anthropol. sociale et hist. de l'Europe : École des hautes études en sciences sociales, Toulouse, 1994. 76 p.

2. Processus de relance d'un instrument de musique traditionnelle : la cornemuse en France. In BROMBERGER, Christian, CHEVALLIER, Denis, DOSSETTO, Danièle, dir. *De la châtaigne au Carnaval : relances de traditions dans l'Europe*

Un stand
de fabricant de
vielle à roue aux
Rencontres de
Saint-Chartier
en 1979
coll. COMDT

qui trouve avec le festival de Saint-Chartier, dans l'Indre, son lieu de réunion annuelle. Initialement fondée pour commémorer la figure locale de George Sand, cette manifestation devient dès 1977 les Rencontres de luthiers et maîtres sonneurs de Saint-Chartier⁵ où se retrouvent les fabricants de l'instrumentarium traditionnel alors en plein renouveau en France et en Europe. Il faut insister sur cette date car elle marque un premier pas dans la structuration de ce courant à l'échelle nationale, alors que la mise en réseau autour des problématiques liées à la danse et à sa transmission ne sera entreprise qu'à partir du tout début des années quatre-vingt. Si Saint-Chartier est le centre névralgique où circulent les procédés et les améliorations techniques, et où les jeunes fabricants éprouvent leur savoir-faire au contact de leurs pairs, d'autres stratégies de formation existent, comme recevoir l'enseignement d'un fabricant expérimenté, ou bien suivre les journées d'études rassemblant des acteurs du terrain et des scientifiques, parmi lesquels des acousticiens du Laboratoire d'acoustique musicale de Paris⁶.

La démarche patrimoniale, représentée par quelques luthiers, a cédé la place à une fabrication artisanale qui suit une logique de marché. Les principales modifications ont été apportées volontairement par des facteurs désireux de produire des instruments au service d'une pratique en cours de développement. Mais si les différents degrés de cette évolution organologique – transformations minimales en accord avec une ligne de conduite tendant à s'éloigner le moins possible du modèle ancien, et expérimentation pouvant parfois aller jusqu'à l'invention d'instruments – ne vont pas sans provoquer de tensions, il semblerait que les innovations les plus personnelles sont souvent tolérées quand elles ne sont pas agréées par la collectivité. Loin de subir les demandes des praticiens, c'est souvent le facteur lui-même – musicien mais également enseignant! – qui est à l'origine d'améliorations organologiques ayant un impact sur l'interprétation musicale. Il est ainsi tiraillé entre une authenticité qu'il serait censé garantir en tant qu'artisan, mais dont, en l'état actuel des connaissances, il est difficile d'établir les critères, et l'adaptation de sa production au goût musical contemporain. Aujourd'hui, il existe des fabricants professionnels et semi-professionnels – ces derniers exercent leur premier

5. Ce festival se déroule désormais dans l'enceinte du château d'Ars, commune de Lourouer-Saint-Laurent à 8 km de Saint-Chartier.

6. Par exemple: les Rencontres sur la facture instrumentale de Saint-Antonin-Noble-Val du 2 au 4 avril 1983 organisées par le collectif Cultures vivantes en Midi-Pyrénées, les Rencontres sur la facture instrumentale en Midi-Pyrénées du 12 au 27 oct. 1985 à Montauban organisées par l'ARIMP



métier tout en menant une activité de fabrication régulière – qui commercialisent des modèles attachés à leur nom ou à leur marque, et assurent un service de réparation et de réglage. On trouve chez la plupart d'entre eux une intention esthétique qui se traduit notamment par le soin qu'ils portent à l'aspect extérieur de l'instrument.

Devenir musicien

C'est dans un contexte de développement des pratiques culturelles et notamment de la pratique musicale amateur qu'il faut resituer l'engouement pour la fabrication d'instruments traditionnels. À ce moment-là, l'industrie de la lutherie, alors considérée comme un des fleurons de l'artisanat d'art français, ne compte pas de filière pour des genres en plein mouvement de réinterprétation que sont les musiques médiévale et traditionnelle, qui ont en commun une partie de leur instrumentarium, ou bien encore la musique baroque. C'est seulement au seuil des années quatre-vingt que la facture d'instruments anciens est repérée comme une nouvelle filière⁷.

Si ce renouveau musical met en lumière l'émergence du métier de facteur, il révèle une pratique du « fabriquer pour soi » chez des individus qui ont fabriqué occasionnellement. Cette inclination pour la lutherie permet, me semble-t-il, d'aborder la question du « devenir musicien ». Que représente donc le fait de fabriquer son propre instrument de musique? Accéder à un univers musical où le musicien est aussi le fabricant et le réparateur de ses propres instruments, pensée qui serait nourrie par l'imaginaire collectif mais également par les sources historiques et ethnographiques traitant de musique ancienne et de traditions musicales rurales? Ou bien acte par lequel on s'autorise à être musicien, hypothèse qui aurait pour corollaire d'octroyer à l'instrument de musique le statut d'objet quasi magique grâce à la fabrication duquel on devient musicien?

(Atelier de Recherche sur les Instruments de Musique Populaire), les Journées pédagogiques d'acoustique musicale organisées par la Société française d'acoustique les 18-20 nov. et 2-4 déc. 1988 à Paris.

7. SAVOURÉ, Catherine. *La facture instrumentale française*. Paris: La documentation française, 1980. 148 p.

Démocratisation de la pratique musicale et engouement pour la fabrication

Le goût pour la fabrication fait du folk – qui précède de quelques années le renouveau des musiques régionales – un mouvement de luthiers autant que de musiciens. L'apprentissage par « le faire soi-même » – expression alors prônée comme devise – se transpose rapidement au domaine de la fabrication ou de la réparation et nombreux sont les jeunes qui, sur les pas de Christian Leroi-Gourhan, membre du groupe Grand-mère Funibus Folk, se lancent dans la construction du dulcimer ou de l'épinette⁸, facilitée par la simplicité de leur facture. Quelques-uns dépassent ce premier stade pour s'adonner à la fabrication d'instruments plus complexes, comme le banjo ou la vielle à roue. Pour certains d'entre eux, fabriquer revient même à faire le choix d'un artisanat marginal qui prend place dans un projet de vie sur le mode du « retour à la nature ». Le nom de Marc Robine est également attaché à la facture instrumentale pour la chronique *Lutherie* qu'il a tenue dans *L'Escargot folk*⁹. Le rôle qu'il a joué dans ce domaine est d'autant plus important qu'il a été membre de la toute première formule du groupe emblématique Perlinpinpin folk¹⁰ né en 1972. Lors de son implantation à Agen en 1973, le groupe fonde sous le nom de Boîte à folk un lieu qui tient à la fois du club folk et de l'atelier de fabrication. La place octroyée à la fabrication nous ferait presque croire qu'en chaque « folkeux » sommeille un fabricant. L'acte de fabriquer permet-il de revendiquer son appartenance au groupe? Représente-t-il une épreuve initiatique qui nécessite chez l'aspirant musicien des aptitudes manuelles ou bien est-il un processus d'incorporation du fait musical par le geste technique?

Musique traditionnelle et expérimentation

Plutôt que de détailler l'univers hétérogène et foisonnant de la lutherie amateur dont une typologie fine a déjà été dressée par Claude Ribouillault¹¹, évoquons ici quelques expérimentations qui révèlent à la fois un goût pour l'empirisme et la désacralisation de l'instrument de musique. Certains, frappés par un instrument – qu'ils ont vu en situation de jeu, ou dont ils ont entendu parler lors d'un collectage – veulent, de leurs mains, le rendre tangible. La matérialité de l'instrument reconstitué offre-t-elle une prise sur une musique dont l'essence échappe en partie faute de transmission directe? D'autres, qui parfois sont en cours d'apprentissage,

8. Le dulcimer (USA) et l'épinette (est et nord de la France) sont de la famille des cithares sur caisse.

9. Fondée en 1972, la revue *L'Escargot folk* était spécialisée dans l'actualité du folk français. Tout comme dans *Gigue*, l'autre revue de folk français, la lutherie y est un thème traité régulièrement, notamment de façon technique avec la publication de plans d'instruments.

personnalisent leur instrument de musique en aménageant une partie (par exemple l'ajout d'une clé sur un pied de *boha*). Il y a aussi ceux qui démontent un instrument récemment acquis pour en modifier la facture en fonction de leurs propres critères. On projette ainsi sa passion musicale sur l'instrument devenu objet façonnable, faisant en sorte qu'il s'adapte à soi et non l'inverse. La difficulté à faire parler les quelques spécimens légués par le passé et l'expérience encore jeune en matière de fabrication d'instruments traditionnels favorisent-elles cette propension à l'expérimentation individuelle et au bricolage?

La figure du « bricoleur d'instruments de musique » est d'ailleurs souvent évoquée dans les discours et la littérature produits par ce mouvement depuis les années folk, et le fabricant-musicien aime la revendiquer comme une caractéristique le définissant. Au lieu d'inhiber les pratiques innovantes, la tradition autoriserait-elle une marge de liberté que les musiciens n'auraient jamais trouvée ailleurs?

Fabriquer prend une part importante dans la pratique de la musique traditionnelle et recouvre des réalités aussi diversifiées que singulières qui mériteraient que l'on s'attache à dresser des histoires de vie pour en comprendre les ressorts. Une analyse approfondie de cette inclination pour la lutherie devrait permettre de mieux appréhender cette figure de l'amateur pour qui la pratique musicale ne se résume pas seulement à écouter et à jouer. ●

10. Plus exactement, l'intitulé est d'abord Perlinpinpin folk et s'occitanise en 1974.

11. Instruments de fortune... Mais qu'est-ce? In RIBOULLAULT, Claude coord. *Instruments de fortune... lutherie populaire*. Saint-Jouin-de-Milly: FAMDT Editions, 1998, p. 10-25.



Stage de fabrication de caramera (clarinette traditionnelle simple avec un pavillon en corne, Gascogne) dans les années 1975-1980 coll. COMDT