CENTRE OCCITAN
DES MUSIQUES
ET DANSES
TRADITIONNELLES
TOULOUSE MIDI-PYRÉNÉES
CONSERVATOIRE OCCITAN

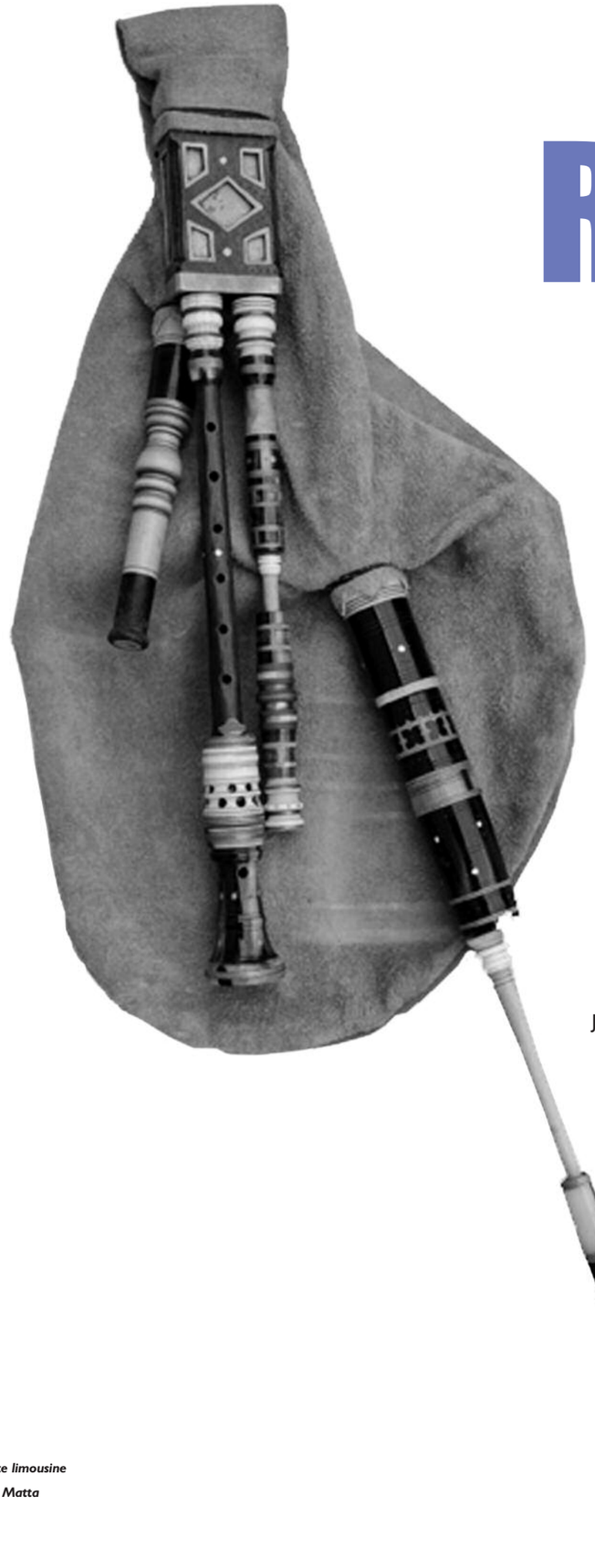
N° 67 • 1er SEMESTRE 2011 • 4,50 €

pastel

MUSIQUES ET DANSES
TRADITIONNELLES EN MIDI-PYRÉNÉES

SPÉCIAL

*… à faire
tourner la musique
à la ronde du bois
tourné !*



Chabrette limousine
photo R. Matta

Robert Matta

propos recueillis par Alem Alquier

le tournant évolutionniste

Robert Matta

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…

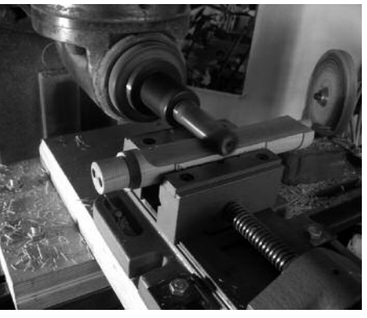
ci-dessus : photo Catherine Gernigon

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 *si*b, 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 XIXe 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* (1er 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 déprécier 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*…

Robert Matta à la samponha *et Pierre Rouch au* clarí *coll. R. Matta*

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.cornemusesoccitanes.com