

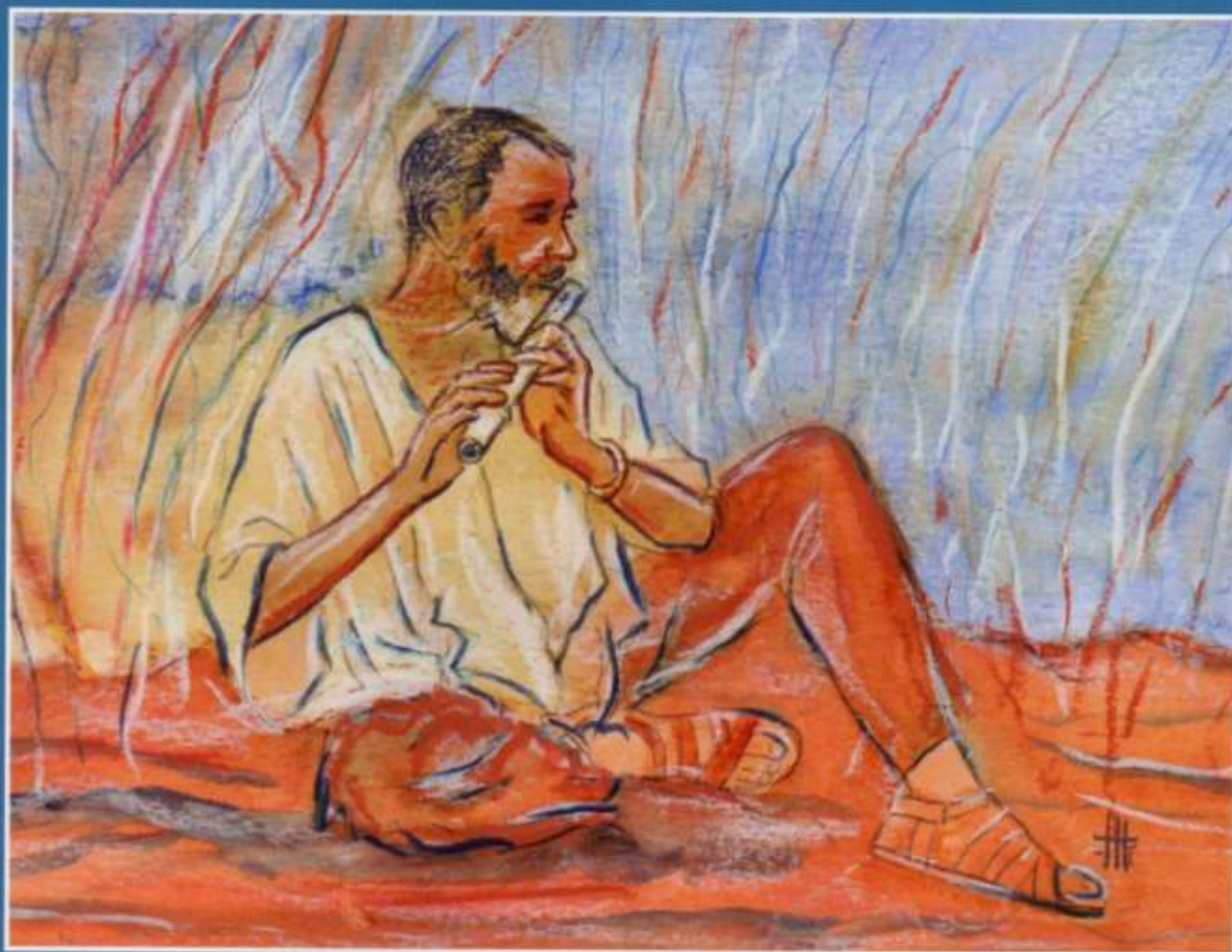
Traversières



MAGAZINE

N° 116 - Premier trimestre 2016

LA REVUE OFFICIELLE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DE LA FLûTE



DOSSIER Max Cilla, le Père de la Flûte des Mornes

LUTHERIE Fonctionnement acoustique de la flûte et de l'embouchure

PÉDAGOGIE Choisir de nouveaux fondamentaux pour les flûtistes débutants ?

ENTRETIEN Davide Formisano, portrait

JEUNE TALENT Michele Gori, un flûtiste « électrique »

Max Cilla, le Père de la Flûte des Mornes

Max Cilla est un musicien impressionnant. "Le Père de la Flûte des Mornes" - tel est le titre qu'on lui a décerné - a un parcours diversifié qui mêle intimement une formation autodidacte, celle d'un homme passionné et à l'écoute attentive de son environnement, avec une autre plus proche de ce que nous connaissons, un cursus en école privée pour l'écriture musicale. Amoureux de la musique et des hommes, sa vie est toute dévouée à son art, pour lequel il accumule les expériences les plus inattendues parfois, les plus riches tout le temps, dont il fait un cocktail qui en fait un des flûtistes les plus originaux qu'il soit permis de connaître. Écoutons-le.

Max, quel a été ton premier contact avec la musique, comment es-tu « entré en musique » pourrait-on dire, comme d'autres sont « entrés en religion » ? Car pour toi c'est une passion tout autant qu'un métier et une technique.

C'est en effet une passion. Je suis arrivé à la musique en entendant des flûtistes dès mon enfance au cœur même de la campagne martiniquaise dans les « Mornes ». Les Mornes désignent les régions montagneuses aux Antilles, les hauteurs du pays. C'est aussi la campagne profonde, « les grands bois » qui inspirent des rêves mystiques et animent l'imagination des conteurs et des poètes.

Dans certains de ces Mornes, vivaient des flûtistes autodidactes, travailleurs des champs s'occupant de leur jardin ; des petits paysans qui avaient l'âme musicale. Au gré de leurs évolutions dans les bois il leur arrivait de repérer un bambou ayant un profil particulier suscitant chez eux l'idée d'en faire une flûte. De manière intuitive, ils le façonnaient avec pour seul repère la position de leurs doigts sur le tube de bambou. C'est par fusion du bois à l'aide d'une tige en fer chauffée au rouge qu'ils perçaient l'embouchure et les six autres trous. Ainsi a pris naissance la « toutoune-bambou » (tube sonore de bambou) terme créole désignant notre flûte traversière devenue de nos jours La Flûte des Mornes.



Carte postale DR (droits réservés)*



Séquence d'expérimentation et de fabrication d'une « toutoune-bambou » en sol Sainte-Marie en Martinique, 1971 © Arlette Lameynardie

Ces paysans en jouaient de manière purement libre, inspirés par l'atmosphère de cette nature profonde. J'ai entendu cette flûte très jeune, je devais avoir 4-5 ans, j'étais chez ma grand-mère dans la campagne.

À l'adolescence j'ai été sensibilisé par une autre flûte traversière, toujours de la région des Caraïbes, la flûte cubaine pratiquée dans des orchestres à cordes qui à leurs débuts étaient appelés des « tipicas francesa » et qui par la suite furent désignés par le terme « charangas ». Ces charangas jouaient la musique populaire cubaine avec une flûte traversière en ébène à 5 clés. Je l'ai découverte en écoutant des disques qui m'ont séduit. Plus tard j'ai appris que cette flûte traversière venait en fait de France. Il s'agit de cette flûte si chère au cœur de Jean-Louis Tulou dont la méthode fût la référence de son époque au XIX^{ème} siècle.

Ces deux découvertes m'ont sensibilisé et je dirais effectivement que la question « *Comment je suis entré en musique* » est bien posée car c'est un appel purement sensitif. Ces flûtes m'ont beaucoup fait vibrer, m'ont enchanté l'une et l'autre, et pour autant, je n'ai pas eu le sentiment d'avoir décidé de devenir musicien. C'est arrivé spontanément. Vers l'âge de 15-16 ans, j'ai essayé à mon tour de fabriquer une flûte en bambou en autodidacte aussi, comme les anciens. Puis jusqu'à l'âge de 19 ans j'ai poursuivi mes expérimentations de fabrication sur des bouts de tuyau en plastique récupérés sur les chantiers d'installation d'eau potable chez l'habitant.

Ayant terminé ma scolarité en classe de 3^{ème} avec le Certificat d'Études Primaires et le BEPC, j'ai dû passer un test d'orientation professionnelle qui me conduisit à quitter la Martinique en décembre 1963 pour la France métropolitaine dans le but de suivre une FPA (Formation Professionnelle des Adultes) de six mois en mécanique de précision. En juin 1964 j'obtins mon CAP de fraisage avec la mention « Bien ». J'ai donc quitté la ville de Liévin dans le Pas-de-Calais où avait eu lieu ma formation, pour Paris. À mon arrivée à Paris, un inspecteur du travail du Bureau des Migrations des Départements d'Outremer (BUMIDOM) me trouva un emploi dans la ville de Maintenon (Eure et Loire) aux Établissements Ponge fabricants de balances, puis j'ai trouvé moi-même un emploi à la Radiotechnique de Rambouillet pour Philips et Radiola, toujours en mécanique de précision. Tout en acquérant de l'expérience dans la pratique de cette technologie de fabrication, je voyais là un atout fort appréciable me permettant d'envisager de m'investir avec une certaine assurance dans la poursuite de la fabrication des flûtes.

Pendant tout ce temps, j'habitais Chartres et je me contentais d'écouter la musique cubaine et les orchestres de la région. De retour à Paris en juin 1966, j'ai rencontré des musiciens cubains, en particulier deux flûtistes, Clemente Lozano et Gonzalo Fernandez. Pour la première fois, j'ai pu entendre en direct cette flûte cubaine que je connaissais seulement par les disques. Les enregistrements me donnaient l'impression que ces flûtes étaient petites, genre piccolo. C'étaient en fait de grandes flûtes qui m'impressionnaient beaucoup. J'ai voulu m'en procurer une. J'ai acheté ma première flûte traversière en ébène, boulevard du Montparnasse, près de la Coupole, je me souviens très bien, il y avait un magasin qui vendait toutes sortes d'instruments de musique. Je voulais apprendre à jouer sérieusement, suivre un enseignement. Je me suis rendu au Conservatoire International, rue Alfred de Vigny, au métro Courcelles. Le professeur très surpris par mon instrument me dit : « *On n'enseigne plus ces flûtes-là au Conservatoire, maintenant c'est la flûte système Boehm. La flûte à 5 clés a été remplacée depuis longtemps en raison de ses carences. Si vous voulez étudier au Conservatoire, il faut vous procurer une flûte Boehm en métal* ».

Jusqu'à présent ta formation de flûtiste avait été totalement autodidacte ?

Oui, c'est cela. En Martinique, j'ai fait des essais lorsque j'étais adolescent, et j'ai commencé à pratiquer les petites flûtes que je fabriquais moi-même, comme les anciens le faisaient. Je me suis exercé aussi sur le pipeau à six trous, très simple, une sorte de flûte irlandaise, qu'on trouvait à très bon marché.



Séquence d'expérimentation et de fabrication d'une « touteune-bambou » en sol Sainte-Marie en Martinique, 1971 © Ariette Lameynardie

Pour revenir à mon envie d'apprendre la flûte à 5 clés en ébène à Paris, le professeur constatant ma déception de ne pas pouvoir apprendre cet instrument au conservatoire m'a demandé pourquoi je tenais tellement à elle et je lui ai répondu : « *J'entends des flûtistes de Cuba qui jouent sur cette flûte, et c'est vraiment merveilleux, extraordinaire. J'aime cette sonorité très différente de celle d'une flûte Boehm en métal* ».

Le système Boehm en métal génère un son, un type d'expression qui te touchait moins immédiatement au fond du cœur qu'un instrument qui te relie à ta naissance, à tes origines profondes ?

Tout à fait. Dans le contexte culturel caribéen, la musique cubaine a exercé une influence considérable. C'est une question de sensibilité, d'affinités culturelles. J'ai expliqué cela au professeur du Conservatoire. Comme j'avais ma flûte avec moi et que je commençais déjà à travailler les premières octaves, il m'a demandé de monter la gamme. Il s'est assis au piano et m'a démontré que certaines notes étaient fausses. Très étonné, je lui ai apporté des disques d'orchestres cubains. Il a écouté, et en me les rendant, m'a dit : « *En écoutant ces flûtistes, je vous comprends. Ceci dit, le problème reste entier : votre flûte en ébène n'est pas juste* ». Je lui ai dit que je voulais justement apprendre à les restaurer et les fabriquer. « *Dans ce cas, m'a-t-il dit, je vous conseille de prendre contact avec Monsieur Jardé qui est facteur d'instruments de musique et qui aurait fabriqué quand il était jeune, de ces flûtes en bois, avec son père* ». Je suis allé chez ce Monsieur pendant l'été 1968, rue de la

Chaussée d'Antin, où il avait son atelier. À l'époque, il ne faisait plus que des hautbois. La première flûte en sol de Roger Bourdin avait été faite sous le label Jardé par Jacques Lefebvre, qui était son ouvrier, fabriquant uniquement les flûtes.

Quand j'ai parlé à Jardé de ma flûte en ébène à 5 clés, il m'a dit : « Jeune homme, vous savez, avec cette flûte, vous me faites faire un bond en arrière de plus de cinquante ans, parce qu'elle a été l'objet de beaucoup de polémiques au début du XX^{ème} siècle au sein des Académies de Musique entre ceux qui la défendaient et disaient que la flûte doit rester en bois et ceux qui optaient pour la modernité de la nouvelle flûte en métal ».

Quand il a vu que j'étais toujours là, à le regarder travailler, il m'a demandé si j'avais des parents luthiers, et j'ai répondu négativement. Mon père était ébéniste. Il m'a dit : « Vous savez, en général c'est un métier qui se transmet de père en fils », il m'a laissé comprendre que c'était un domaine réservé. Je suis resté toujours silencieux, toujours à l'écouter. « Si ça vous dit, vous pouvez toujours venir à l'atelier me regarder travailler ». Ce que j'ai fait avec beaucoup de sérieux. J'allais régulièrement chez lui pour l'observer travailler, en silence.

Je me rendais le samedi après-midi chez lui et je m'asseyais sur un petit tabouret. Il y avait son tour, tous ses outils, cela me fascinait : tantôt il tournait ses bûches d'ébène, tantôt il était dans le travail des clés, puis progressivement il se mit à me parler. Il appréciait que je sois dans le silence, l'écoute et rapidement nous nous sommes très bien entendus. Il a voulu tester ma sincérité par rapport à ma démarche et ne s'est pas livré tout de suite. Intuitivement cela m'a beaucoup aidé car il m'a appris beaucoup de choses par son silence et cette sorte d'austérité si l'on peut dire. Il m'a ramené à moi-même. J'ai beaucoup observé. Au fur et à mesure de ses propos intercalés de silences très riches d'enseignement, je me rendis compte qu'il me transmettait davantage l'esprit de cet Art de facteur d'instruments que des éléments de connaissance technique.

La principale règle qu'il m'a révélée, c'est l'interaction d'un tube et de la place des trous, de leur position et de leur ouverture. Il m'a expliqué les aptitudes requises pour être un bon facteur d'instrument : d'abord l'amour, il faut vraiment aimer l'instrument et la musique, ensuite l'observation, la patience, l'oreille musicale, l'habileté manuelle. Il a beaucoup insisté sur le phénomène d'attention et d'observation qui permet de découvrir les choses, et sur la créativité. La qualité essentielle qui s'ajoute à tout cela est la quête de perfection. Pour l'essentiel, un facteur d'instrument se forme tout seul. Ce n'est pas tombé dans l'oreille d'un sourd.



Le facteur au travail 1993 © Marianne Stoeffler

Nous parlons beaucoup de lutherie. Il semblerait que pour toi, jouer de la flûte ou les fabriquer, sont deux activités complémentaires, comme deux faces d'un même métier ?

En fait je me suis trouvé dans cette double situation parce que je n'avais pas le choix, les flûtes que je voulais pratiquer - aussi bien celle en bambou que celle à 5 clés - étaient introuvables sur le marché. Les flûtistes de la campagne de mon enfance faisaient cela pour leur plaisir, mais il n'y avait aucune transmission de savoir-faire. Je ne pouvais donc pas trouver de flûte en bambou, ni quelqu'un pour m'enseigner comment les fabriquer. Quant à la flûte à 5 clés, on ne la fabriquait plus. J'ai compris que je devais corriger la justesse de cette flûte en ébène, et me suis investi dans ces questions de lutherie, alors qu'en réalité c'est au départ la musique de cette flûte qui me passionnait. Finalement, j'ai pris goût aux deux, car j'ai constaté que j'avais aussi l'amour de la création des instruments et du travail pour façonner des flûtes. J'en ai acheté plusieurs qui ont été mes « cobayes » pour faire des essais. À l'époque elles n'étaient pas trop chères.

J'ai mené parallèlement mes recherches sur la flûte à 5 clés et les traversières en bambou. J'achetais du bambou au Comptoir indo-sino-japonais qui se trouvait quai de Jemmapes à Paris. C'étaient des grandes perches de bambou importées de Chine, du Japon et d'Inde, que je taillais dans différentes longueurs suivant les tonalités. C'est ainsi que j'ai approfondi les relations longueur/diamètre/volume

et compris comment émettre des sons dans les différents registres à partir de la tonique.

Parallèlement, j'ai appris la théorie musicale et le solfège à l'Association Philotechnique place Saint-Germain-des-Près.

Donc finalement tu n'as pas suivi les cours du professeur au Conservatoire International ?

Non jamais, il m'a juste orienté vers Jardé, mais je ne l'ai pas revu. À la Philotechnique, j'ai appris les bases, les notions de gammes, de tonalités. Je voulais passer de l'oralité à l'aspect théorique.

C'est donc la base de mon parcours, sur le plan de l'expérience personnelle et au niveau de la démarche, qui m'a conduit à la fabrication des deux flûtes. À cela s'ajoute un autre aspect, purement musical. Paris a été un tremplin pour moi. Il y a beaucoup de clubs de musique dans le quartier latin qui m'ont fourni l'occasion de rencontrer la musique cubaine, la musique brésilienne, du Cap Vert, de l'Angola et... le jazz. C'est dans ce contexte qu'en décembre 1967 j'ai fait une rencontre inoubliable. Je m'en souviens comme si c'était hier : alors que je suis en train de longer la rue de la Huchette, je vois arriver vers moi, vêtu d'un long manteau du style « Il était une fois dans l'Ouest », un grand noir tenant à la main un étui de saxophone ténor. Je pense qu'il s'agit de toute évidence d'un jazzman afro-américain. Moi, j'avance face à lui avec ma boîte de flûtes sous le bras. À mon grand étonnement au moment où nous allons nous croiser, voilà qu'il se dirige directement vers moi, et comme un frère aîné il me pose la main sur l'épaule. J'entends alors « Brother ! » et toute une phrase par laquelle il m'invite à le suivre pour jouer avec lui...

Jouer avec lui ? Je lui réponds dans un mauvais anglais « I am at the beginning with my flute ». Je lui explique que je ne suis pas capable de jouer avec lui. Comme il insiste, je me dis que c'est là peut-être, l'occasion de découvrir le monde du jazz que je ne connais pas du tout. Donc je le suis et je découvre qu'il se rend au « Chat qui Pêche », Cave de jazz de renom située au bout de la rue de la Huchette, pour donner un concert. En arrivant dans le Club, vu le prix de l'entrée et le nombre de photographes et de journalistes présents, je comprends que j'arrive avec un grand du jazz. Et me voilà transporté par une émotion qui me grise complètement car je me sens embarqué dans une aventure imprévisible et qui me dépasse. La patronne du Club, Madame Ricard nous accueille et nous ouvre le passage pour descendre dans la Cave. Là, je me trouve en présence de toute une foule en effervescence attendant le début du concert. Les autres musiciens étant déjà en place, à l'arrivée du saxophoniste, instantanément les notes se mettent à pleuvoir comme dans une tornade. Moi je me retrouve debout sous cette pluie de notes parmi les musiciens, ma flûte à la main, très impressionné par l'intensité expressive de cette musique. Quand après une longue improvisation le saxophoniste me passe le micro, je cède la place au trombone du groupe. Ce n'est qu'au troisième thème après avoir perçu l'esprit et les

modalités de cette musique que je peux enfin me jeter à l'eau avec ma flûte.

Au terme d'un très long set, plusieurs journalistes viennent vers moi pour m'interviewer... Quel n'est pas leur étonnement d'apprendre que je viens juste de rencontrer... le grand saxophoniste Archie Shepp, l'un des fondateurs du free jazz qui m'a invité à jouer avec lui... Il était ce soir là, accompagné par Jimmy Garrison à la contrebasse, Slide Hampton au trombone et un batteur dont j'ai oublié le nom. À l'issue du concert, Madame Ricard apprenant que j'étais un martiniquais vivant à Paris m'a proposé de jouer les dimanches après-midis entre 15 et 19h au « Chat qui Pêche ». C'est à cette occasion que j'ai créé mon premier ensemble avec des amis musiciens antillais de Paris, autour d'un répertoire de musique afro-cubaine et de latin-jazz. Nous avons animé ces dimanches après-midis musicaux à partir de mars 1968...



Max en concert à Paris, le 16 décembre 2013 © Brigitte Costa-Léardée

Finalement tes premiers séjours à Paris entre 1963 et 1968, sont très riches en événements qui façonnent ta personnalité musicale. Ce sont des années décisives.

L'éloignement de leur patrie chez les musiciens expatriés, déclenche très souvent une prise de conscience de l'importance « cachée » que revêt pour eux leur culture d'origine. (Ce fût le cas pour Yoshihisa Taira, par exemple)

As-tu vécu quelque chose de ce genre ?

Oui, tout à fait. Par cette flûte « toutoune-bambou » qu'enfant j'appréciais tellement, et dont le souvenir me poursuivait. Ce n'était toutefois pas l'instrument officiellement reconnu dans la culture martiniquaise. On parlait des clarinettes, de certains saxophonistes, mais pas des flûtistes. Comme je l'ai dit, cette flûte était jouée par des paysans dans la campagne.

À Paris, je fréquentais le quartier latin : Odéon, Saint-Germain-des-Près, c'était mon fief. Au 15 rue Monsieur le Prince, il y avait un club de musique qui s'appelait « l'Escale », tenu par Rafaël Gayoso le leader du groupe « Los Machucambos ». C'était une époque où on parlait beaucoup de la musique d'Amérique du Sud, notamment du Chili. Ce club avait deux niveaux : le premier, au rez-de-chaussée, c'était

un salon de musique avec une petite scène, et plein de musiciens différents du continent sud-américain : Bolivie, Pérou, Venezuela, Paraguay, Uruguay. Dans le second à la cave, un orchestre cubain se produisait, c'est là que Gonzalo Fernandez jouait accompagné par des congas, timbales, contrebasse et piano. J'allais régulièrement écouter Gonzalo et les musiciens de l'Escale. C'est là aussi que j'ai entendu des flûtistes de la Cordillère des Andes. Ils jouaient de la « kena » avec beaucoup de talent devant un public de toutes provenances européennes. Je me suis dit qu'il fallait aussi promouvoir notre flûte Martiniquaise traditionnelle !

Voilà effectivement le déclic pour ma vocation. Toutes ces découvertes ont stimulé ma volonté de faire valoir notre flûte traditionnelle, la « toutoune-bambou ». J'ai travaillé d'arrache-pied pour lui donner une définition technique suffisamment fiable, juste et bien accordée pour pouvoir jouer avec d'autres instruments.

C'est ce travail qui m'a conduit à un retour en Martinique en 1970 avec la ferme volonté de faire sortir cette flûte traditionnelle des oubliettes ! Je me suis produit avec les deux flûtes : la flûte cubaine en ébène, qui m'a permis de jouer avec certains groupes locaux, et la flûte des campagnes, la « toutoune-bambou ».



Presqu'île de la Caravelle Martinique 2015 © Brigitte Costa-Léardée

Un soir de décembre 1970 où je faisais le « boeuf » avec l'orchestre martiniquais « La Perfecta », émergeant du public, un jeune homme de mon âge m'interpella et me questionna au sujet de la flûte en ébène. Issu de la campagne, il m'expliqua qu'il s'intéressait beaucoup à la flûte et qu'il jouait de la « toutoune-bambou » qu'il trouvait limitée.

Il comprenait que la flûte cubaine avec ses 5 clés permettait de jouer librement dans toutes les tonalités. On a échangé nos coordonnées et nous nous sommes revus. Ce jeune homme s'appelait Eugène Mona. Il me posa de nombreuses questions sur Paris et son milieu musical professionnel, il n'avait encore jamais quitté le pays. Je lui ai parlé un peu de mon parcours et lui ai expliqué que j'étais revenu ici pour promouvoir notre flûte traditionnelle en bambou, et que je l'encourageais à continuer avec cette

flûte-là. Un jour, il me dit : « *Je veux jouer tel morceau, mais tu vois, c'est un instrument limité* ».

Nous avons beaucoup échangé à ce sujet et je lui ai montré des possibilités de notre flûte qu'il ne soupçonnait pas. Je lui ai aussi montré des astuces de fabrication pour l'accorder correctement et pouvoir jouer deux octaves et aller jusqu'à la quinte augmentée de la troisième octave. Nous nous retrouvions les dimanches après-midis au Morne des Esses dans le quartier Lakou chez le flûtiste Azerot pour le simple plaisir de jouer ensemble.

Nous étions quatre flûtistes de bambou et les « tambouyés » du Groupe du Morne des Esses.

Puis en avril 1972, Michel Philippe mandaté par le Ministère de la Culture créa un grand événement artistique au Centre Culturel de Rencontre Fonds Saint-Jacques à Sainte Marie.

Au programme : arrivant de Paris, la comédienne Sylvia Montfort et le Trio Pasquier, et les artistes locaux, Henri Melon et le Théâtre Populaire Martiniquais, et moi-même accompagné par le Groupe du Morne des Esses.

Le grand flûtiste Roger Bourdin qui devait accompagner Sylvia Montfort dans la lecture poétique « Conversation dans le Loir et Cher » de Paul Claudel, a eu un empêchement de dernière minute. Michel Philippe parla alors à Sylvia Montfort d'un jeune flûtiste martiniquais, Max Cilla, qui pourrait remplacer Roger Bourdin. Tout d'abord un peu réticente, elle accepta quand même.

Nous avons eu tout juste le temps de faire une balance technique l'après-midi du concert. Pendant cette répétition j'ai écouté attentivement ses textes et me suis appliqué à créer un climat musical approprié avec ma flûte de bambou. Ce fût un travail au « feeling » couronné de succès. À la fin, Sylvia me fit l'accolade sur scène. Ce fût une soirée inoubliable pour moi. Ce soir-là, toute l'intelligentsia culturelle de Martinique me découvrit. De ce jour commença ma réputation d'artiste défendant un instrument que tout le monde ignorait.

Eugène Mona présent parmi le public, témoin de ce succès, fût définitivement convaincu de la justesse des propos que je lui avais tenus concernant la possibilité de la reconnaissance officielle et internationale de notre flûte de bambou. Cet événement culturel l'a fortement stimulé à approfondir son mode d'expression musical authentique autour de cette flûte. Il ne tarda pas à avoir un grand succès lors d'un concert qu'il donna en juillet 1973.

Je suis resté 3 ans en Martinique, de 1970 à 1973. Retour à Paris fin 73, pour quatre ans. En avril 1974, j'ai enregistré avec un chanteur angolais du nom de Bonga l'album « Angola 74 », c'était l'année de l'indépendance de l'Angola. J'ai joué sur la flûte en ébène dans cet album qui a remporté un grand succès dans toute l'Afrique et aussi en France. Le disque passait sur France Musique. À cette époque je jouais régulièrement avec des musiciens colombiens dans une cave du quartier de l'Odéon « La Candelaria », et avec un

autre groupe composé de musiciens angolais et brésiliens, dans des stations de sport d'hiver à Megève etc. J'ai aussi rencontré des musiciens du Congo, du Sénégal, de la Côte d'Ivoire, du Mali, de la Guinée...



À Megève au Club Les Vikings, avec des musiciens brésiliens et angolais, 1975.
DR (droits réservés)

En juillet 1976, je suis parti aux États-Unis d'Amérique. J'ai rencontré le monde de la musique afro-latine à New York. C'était quelque chose ! C'était vraiment une expérience pour moi, deux mois de vie paradisiaque ! J'entendais de super ensembles, des grands musiciens cubains et portoricains. C'était une étape importante dans ma pratique musicale car j'ai pu jouer avec des jeunes groupes qui montaient. Je n'ai pas pu rester car j'avais uniquement un visa de touriste. Retour à Paris par conséquent, avec de splendides expériences musicales en tête.

On distingue dans ton parcours des épisodes qui se dégagent assez bien : les premières années dans ta vie martiniquaise où tu amasses un certain nombre d'expériences, des impressions culturelles et musicales. Ensuite, pendant 4-5 ans, c'est un peu le « mixage », c'est-à-dire que toutes ces choses-là confrontées à tout ce que tu découvres sur Paris - les expériences de lutherie avec André Jardé, la découverte du jazz, la prise de conscience de l'importance de la culture martiniquaise dans ta personnalité - tout cela fait une espèce de syncrétisme qui débouche sur la nécessité d'une pédagogie, car la troisième partie de ta carrière va consister en une

promotion de tout cet art sublime et inconnu du public. Tu vas révéler aux martiniquais eux-mêmes leur culture, leur patrimoine. Puis ton horizon semble toujours s'élargir, tu parles de New York, etc., et là commence une vie d'avantage basée sur la diffusion : enregistrements, concerts, etc.

Tout à fait. Avant de partir à New York, j'avais rencontré Peter Brook, metteur en scène du théâtre des Bouffes du Nord qui me proposa d'interpréter la conscience des oiseaux à travers ma flûte dans la mise en scène d'un récit initiatique soufi du XV^{ème} siècle : « La Conférence des oiseaux ».

La vie est très imprévisible et inventive ! Souvent elle nous propose des rencontres surprenantes débouchant sur des expériences inattendues et riches. Dans cette troupe de théâtre il y avait un comédien et metteur en scène japonais, Yutaka Wada, qui me proposa de jouer dans deux pièces de théâtre Nô de Yukio Mishima au Studio d'Ivry. Je tenais la partie normalement réservée à la flûte « Nôkan ». Moi qui avais déjà une conception universelle de la vie et de l'humain, cette expérience m'a conforté dans ce concept. Paris a favorisé de très nombreuses découvertes le plus naturellement du monde.

J'aimerais revenir sur cette notion d'universalité qui est tellement importante pour deux raisons : parce qu'elle est un apogée pour ta démarche qui part de ton insularité, de la proximité jusqu'à la découverte de tout le reste plus lointain, et puis aussi parce que c'est en osmose avec la démarche de La Traversière, qui désire présenter toutes les formes revêtues par la flûte ainsi que de nombreux musiciens remarquables de tous styles et tous horizons.

En effet c'est avec bonheur que j'ai découvert les diverses expressions musicales et culturelles dans ce Paris cosmopolite et tout particulièrement les différentes flûtes du monde, chacune d'elles porteuse d'un charme singulier et tout à fait fascinant.

Entre toutes, la flûte traversière bansuri de l'Inde et son expression évoquant le mystère, la contemplation et la méditation me parla tout particulièrement. Cela me conduisit à citer cette belle déclaration du grand poète indien Rabindranath Tagore : « La flûte, ce souffle qui vient de l'âme, cette respiration du monde; la flûte est un instrument dont la magie est universelle et qui tient une place essentielle dans toutes les musiques ».

Je suis passionné de musique et de flûte, mais sans doute encore beaucoup plus de recherches « tous azimuts ». Cette aptitude relativement aisée de percevoir la vraie nature d'expressions musicales diverses et d'y participer en termes créatifs est liée à un état d'âme et de sensibilité intérieure me permettant de ressentir l'âme et l'esprit qui animent les différentes expressions manifestées de la vie.

En 1977, nouveau retour en Martinique. Je vais y rester jusqu'en 1994. À ce moment je développe vraiment ma musique. Toutes ces années ont constitué un long temps de gestation, à présent la concrétisation arrive. Eugène Mona, que je retrouve après quatre ans d'éloignement est devenu la plus grande vedette populaire de la scène martiniquaise. Au niveau du chant, de la flûte, il a développé le répertoire

et est devenu une icône de la Martinique. Il parle de moi comme étant celui qui lui a fait prendre conscience de qui il était, qui l'a aidé à mieux connaître la « toutoune-bambou » et l'a aidé à faire éclore sa personnalité artistique. De ce fait, dès l'année scolaire 1977-1978, Aimé Césaire, le grand poète, député-maire de la ville de Fort-de-France, m'engage au sein du SERMAC (Service Municipal d'Action Culturelle) pour ouvrir un atelier d'enseignement de la pratique et de la fabrication de la « toutoune-bambou », que j'appelle désormais « la Flûte des Mornes ». C'est là que cette appellation est apparue.



Atelier du SERMAC (Service Municipal d'Action Culturelle) créé à l'initiative du Député-Maire Aimé Césaire. Max dirige un cours de fabrication de flûtes des Mornes, 1978. © Marie-Claire Cilla

C'est de là que vient le titre que l'on t'a décerné, de « Père de la Flûte des Mornes » ?

Vouilà, cela s'est fait dans cette période-là, à la fin des années 70, parce que j'ai enseigné cette flûte, et donné mon premier grand concert sur la Scène Nationale à Fort-de-France en 1980. Toute la presse m'a alors décerné le titre de « Père de la Flûte des Mornes ». Ce concert a connu un grand impact populaire, à sa suite j'ai enregistré les disques « La Flûte des Mornes » volumes 1 et 2.

J'ai d'ailleurs déposé à l'INPI (Institut National de la Propriété Industrielle) la marque « La Flûte des Mornes » et le logo correspondant.

Le Professeur Monique Desroches, responsable du Centre de Recherche Caraïbe en ethnomusicologie de l'Université de Montréal dont le siège se trouvait également au Domaine de Fonds Saint-Jacques en Martinique, proposa en 1986, une formation intensive en ethnomusicologie à une douzaine d'artistes des quatre îles, Martinique, Guadeloupe, Dominique, Sainte Lucie, artistes dont je fis partie. Nous nous rendîmes donc à Montréal où nous avons pu bénéficier des interventions de nombreux professeurs dont Pierre Augier responsable du Centre de Recherche ethnomusicologique de la Côte d'Ivoire.

Suite à un récital que j'ai donné à la Fac de musique « Vincent D'Indy » de l'université de Montréal, tous les professeurs s'accordèrent à souligner le caractère

classique de mes compositions tout en leur reconnaissant les couleurs propres de notre culture. De ce fait, certains ont attribué à ma musique le qualificatif de « traditionnel-contemporain ».

Le recul et la réflexion sur les différentes expressions musicales du monde suscités par cette formation, enrichis des entretiens avec les enseignants de l'université, mirent en évidence le fait que mes compositions sont de véritables innovations se distinguant de tout ce qui avait été fait précédemment et qui constituait le patrimoine musical martiniquais. En effet ma musique, tout en étant un écho évident de la nature, de la flore, de la faune et de l'oralité rurale, se différencie de toute évidence des airs du folklore. Elle est le fruit d'une inspiration singulière de la perception sublimée et transcendée de l'existence. Elle exprime l'essentiel des particularités rythmiques et de l'âme du pays.

Ma musique est une synthèse entre une tradition caribéenne dans laquelle l'intensité de vie, la joie, l'oralité, et l'improvisation ont une place majeure, et une technique d'écriture forgée à Paris pendant tous mes séjours. J'aime ce mélange qui enrichit chacune de ces tendances. Cela constitue la richesse de la complexité de notre culture caribéenne. À ce propos, voilà l'inspiration qui m'est venue du mot « CARAÏBES » : Creuset Alchimique de Rayonnement Artistique d'Innovations Bénéfiques Élévatrices et Syncrétiques...

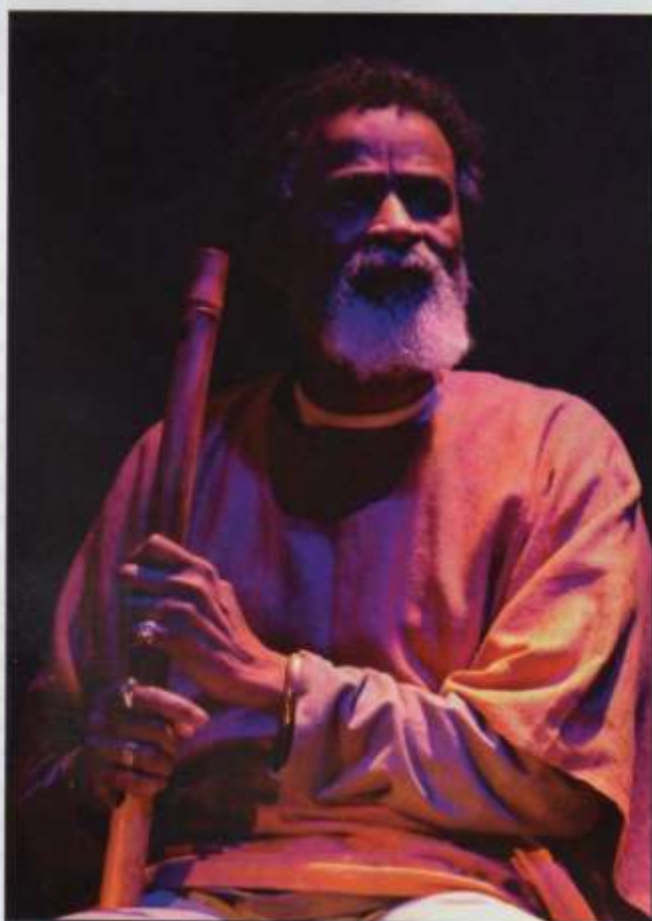


Max Cilla portant sur son costume le logo qu'il a créé, 1988 © Lucien Cilla

L'improvisation n'est-elle pas essentiellement plutôt combinatoire ?

C'est un sujet passionnant. C'est vrai dans certains cas, mais ça ne l'est pas toujours. Chaque individu développe une maîtrise technique dans un domaine qu'il affectionne le plus et peut devenir extrêmement performant dans ce domaine particulier. On se rend compte que s'il change de style, il va souvent accumuler les maladresses, se sentir très inconfortable. Le mixage nécessite un apprentissage technique assez long, mais qui n'exclut pas une création spontanée.

Dans une analyse déductive tu peux appréhender l'improvisation comme combinatoire, mais ce n'est pas forcément ainsi. Il m'arrive en me réécoutant après un concert où j'ai improvisé, d'être surpris moi-même. Je suis en train de réapprendre des choses faites spontanément en concert. En plus de ce que tu dis que je ne démens pas, il y a un autre phénomène dans l'art et la création, c'est un phénomène de « channeling », c'est-à-dire qu'à un moment donné, l'artiste est connecté avec une conscience/énergie qui le submerge, qui le dépasse. Il est presque dans un état d'expérience transcendante, qu'il traduit spontanément sur son instrument, dans une sorte d'innocence et d'euphorie totales. Je crois qu'il y a une nature vibratoire dans la création, qui est au-delà de l'intellect. Il y a une partie que l'intellect maîtrise, et le reste qui est au-delà de l'intellect, en terme de qualité d'émotion, le public le sent.



Max en concert à Paris, 2014 © Brigitte Costa-Léardée

Est-il possible de séparer, voire d'opposer comme certains sont tentés de le faire, technique et sensibilité ? Le véritable art n'est-il pas le siège d'une cohabitation des deux ?

On ne peut pas les dissocier. Je prends souvent la comparaison avec une pièce de monnaie : on ne peut pas avoir une pièce qui n'ait pas deux faces. En 1986 à Fort-de-France, j'ai pris un risque énorme : j'avais prévu de jouer « La Baie du Robert » comme pièce solo pour débiter le concert. À mon arrivée sur scène, je n'ai plus eu envie de jouer cela. C'était totalement irrationnel. J'ai eu envie de jouer « Prélude à l'envol », un thème en une seule phrase. Je l'ai commencé et tout le reste a coulé. Je me sentais exactement comme un funambule. Je ne savais pas quelles notes allaient venir ensuite. C'est ce que j'appelle l'état de « channeling », c'est quelque chose qui nous dépasse. Et j'ai joué tout le thème d'une complexité incroyable, comme ça, avec une cohérence parfaite. Quand j'ai fini la conclusion du thème, j'ai entendu une ovation du public incroyable ! Heureusement, les techniciens de la soirée m'avaient enregistré. Et aujourd'hui, je peux réécouter la cassette, et travailler pour apprendre ce thème parce que c'était tellement beau que je n'ai pas envie de changer une seule note. Je veux l'apprendre tel quel.

C'est pour cela que ce que tu dis est vrai, mais cela n'exclut pas qu'il y ait une partie du mental qui maîtrise la relation à l'instrument. On se situe entre le transcendantal et la conscience, entre l'intelligence intuitive et l'intelligence consciente. C'est un moment magique où l'on est comme suspendu à quelque chose qui nous échappe complètement. C'est une sorte de transe, on devient médium. C'est un climat vibratoire, de sentiments.

Un ami pianiste me dit une fois : « Quand tu improvises, tu ne sais pas les notes que tu fais ? » Et je lui dis : « Non, quand j'improviser, je ne sais pas les notes, si l'on me demande, il faut que je réfléchisse ». Il me dit : « Je t'envie parce que moi, dès que j'entends un truc, j'entends toutes les notes. Je voudrais me défaire de cela ».

On a parlé de cela à l'université de Montréal, à propos des pédagogies orales et conscientisées, écrites. Un jour, un inspecteur passe dans la classe de flûte et il demande à un des élèves de jouer quelque chose. L'élève lui répond : « Quelles notes dois-je jouer ? ». C'est ça toute la différence entre l'approche consciente, écrite, intellectuelle et l'approche sensitive, orale. L'élève avait du mal à concevoir qu'il puisse jouer une note sur sa flûte sans savoir quelle note il jouait. Il n'avait pas de rapport spontané avec les sons.

L'un n'empêche pas l'autre. Certains musiciens très forts font une musique extrêmement ennuyeuse parce qu'elle n'est que technique vide, mais regarde le cas de Mozart, qui a une technique phénoménale et qui écrit la musique la plus populaire qui soit, la plus sensible.

Il devait maîtriser les deux hémisphères du cerveau.

Oui, si on ne les maîtrise pas, on n'est pas musicien. La technique seule est bien sûr déjà respectable, mais le génie musical et artistique se loge ailleurs.

Oui, c'est être déconnecté de cet aspect conscient, et le dépasser.

Ne penses-tu pas qu'il faille travailler énormément la technique pour après ne plus y penser, que la technique maîtrisée n'est pas un but, mais simplement l'unique façon de pouvoir ensuite s'exprimer totalement librement ?

Exactement ! Je vais te faire écouter une improvisation d'un flûtiste cubain qui s'appelle Clemente Lozano, et que je me suis permis d'apprendre. Son père lui a imposé très jeune l'étude classique de la musique. Il est excellent lecteur à vue, mais quand il joue, quand il improvise, c'est un autre personnage. Je lui demandais un jour : « Est-ce que tu peux m'écrire ça ? » Il m'a répondu que ça ne s'écrivait pas. Il est un improvisateur surprenant. Il y a la logique harmonique et rythmique de la musique, et puis il y a des gens qui sont au-delà des règles ! C'est exactement comme la littérature, en français : tu peux être agrégé de langues, connaître la langue par cœur, toute la grammaire, un vaste vocabulaire, mais ne pas être poète. Le poète peut moins connaître la langue que l'agréé.



Max en concert à Paris, 2013 © Brigitte Costa-Léardée

Les grands poètes, par exemple Nerval, ont écrit leurs poèmes à l'âge de 16 ans. Qu'est-ce que tu pouvais connaître à 16 ans ?

C'est l'analogie que je fais par rapport au phénomène de l'inspiration dans l'improvisation.

Être créateur, c'est tout à fait autre chose. Ce qui m'a frappé c'est qu'au XX^{ème} siècle par exemple, la plupart des gens qui sont trop embarrassés par l'étude de l'écriture musicale au conservatoire sont des compositeurs absolument inintéressants. La rencontre entre Xenakis et Messiaen est exemplaire de ce point de vue. Xenakis venait présenter sa musique pour rentrer dans la classe de composition de Messiaen. Après avoir examiné son travail, Messiaen lui dit : « N'apprenez jamais la musique ». Il



Entretien avec Pierre-Yves, 2015 © Brigitte Costa-Léardée

avait immédiatement saisi que le génie de la musique de Xenakis résidait dans le fait qu'il prenait un autre modèle, qui n'était pas fondé sur l'harmonie et le contrepoint, mais sur une réflexion d'architecte sur la densité, les volumes, les espaces, la rugosité, des tas de notions avec lesquelles il tissait sa musique à l'exclusion des autres. Il avait tout compris. Il avait trouvé un système de pensée musicale totalement novateur.

Cet exemple-là est extraordinaire. Un élément essentiel à ne pas oublier est le tempérament. On a tort de considérer les êtres humains comme des modèles identiques. Il n'y a pas plus différents que deux êtres humains. Le propre de l'enseignement spirituel est : « Connais-toi toi-même et tu connaîtras l'univers et les dieux », c'est arriver à cette spontanéité de l'enfant. L'enfant a la capacité de s'émerveiller. Les gens qui sont trop dans l'intellect n'ont plus cette spontanéité. Si bien que l'on arrive parfois à croire que les gens joyeux sont des simples ou naïfs !

Picasso a dit « J'ai mis toute ma vie à savoir repeindre comme un enfant ». Le problème c'est que tu le fais spontanément quand tu es gamin, et qu'ensuite un certain nombre de choses t'éloignent de ce savoir inné.

C'est là que la pédagogie de l'oralité a toute sa valeur. En apprenant à écrire la musique, j'avais déjà composé un certain nombre de pièces. Après, naturellement j'ai beaucoup travaillé la technique. Mais j'avais déjà toute cette culture de la relation sensitive.

La grande erreur de la pédagogie des conservatoires a sans doute été de vouloir apprendre la musique en donnant d'abord la théorie avant l'expérience sensible.

Voilà. En parlant du tempérament, je prends souvent l'exemple du flamenco : c'est un art très expressif, spontané, une expression qui vient des tripes, que ce soit au niveau du chant, de la guitare, de la danseuse.

Ceci dit, il y a une sacrée technique derrière !

Oui, et justement, ça ne l'exclue pas. C'est ce tempérament andalou qu'on retrouve dans la musique cubaine. L'idée d'une thèse sur ce sujet me poursuit depuis longtemps ! La confrontation de la musique afro-latine cubaine et du jazz, parce que l'on fait beaucoup l'apologie du jazz, mais la musique afro-cubaine est une des musiques les plus riches du monde, parce qu'elle maîtrise tous les paramètres de la musique classique, de la musique moderne, plus tous les rythmes africains et andalous. C'est un métissage très riche car elle est influencée aussi par les orchestres français qui étaient à Haïti puis à Cuba. Quel mixage : la musique classique, plus la musique espagnole, plus l'Afrique. Et ils ont su harmoniser tout cela ce qui donne rythmiquement beaucoup de syncopes, contrairement à la musique classique. Les gens ont parfois du mal avec ça. C'est tout un monde.

Entretien réalisé par Pierre-Yves Artaud
et retranscrit par Lucie Humbert



Pour en savoir plus :

Page Facebook : <https://www.facebook.com/max.cilla>

Site Internet : <http://max-cilla.com>

NB : Dernière nouvelle toute récente que je suis heureux de partager avec les lecteurs de La Traversière, ma famille, musiciens et amis : je viens d'être nommé Chevalier de l'Ordre National du Mérite à la demande de Madame George Pau-Langevin Ministre des Outre-Mer. Je souhaiterais pouvoir donner un concert pour fêter ensemble cet événement car la musique avant tout, ça se vit !

Merci à Pierre-Yves Artaud, Lucie Humbert, Isabelle Humbert, Isabelle Pares et à La Traversière.

**Cette carte est très importante pour Max qui en parle ainsi : "On voit un jardinier noir sur la terrasse d'une maison coloniale attiré par la musique d'un orchestre de chambre. On peut imaginer qu'il a eu l'inspiration de se fabriquer une flûte à partir d'un bambou de la forêt en réplique à la flûte traversière en bois de cet ensemble. Notre culture créole est riche en imagination créative puisant dans tous les éléments et facteurs de notre environnement..."*

+ SIMPLE
+ RAPIDE
pour acheter
toutes vos partitions

Diam

Diffusion Art Musique

diamdiffusion.fr



ALLO-COMMANDE

09 79 99 11 99

(appel non surtaxé)

SongJa Flûtes

Spécialiste de la flûte traversière

Vente - Réparation - Accessoires - Studios d'essai



HORAIRES D'OUVERTURE

Lundi au Vendredi 9h30 - 13h / 13h30 - 19h

Le samedi sur rendez-vous, aux dates indiquées sur notre site.

99 avenue Daumesnil - 75012 Paris

Tél. : 01 43 41 43 43 - 06 89 32 28 95

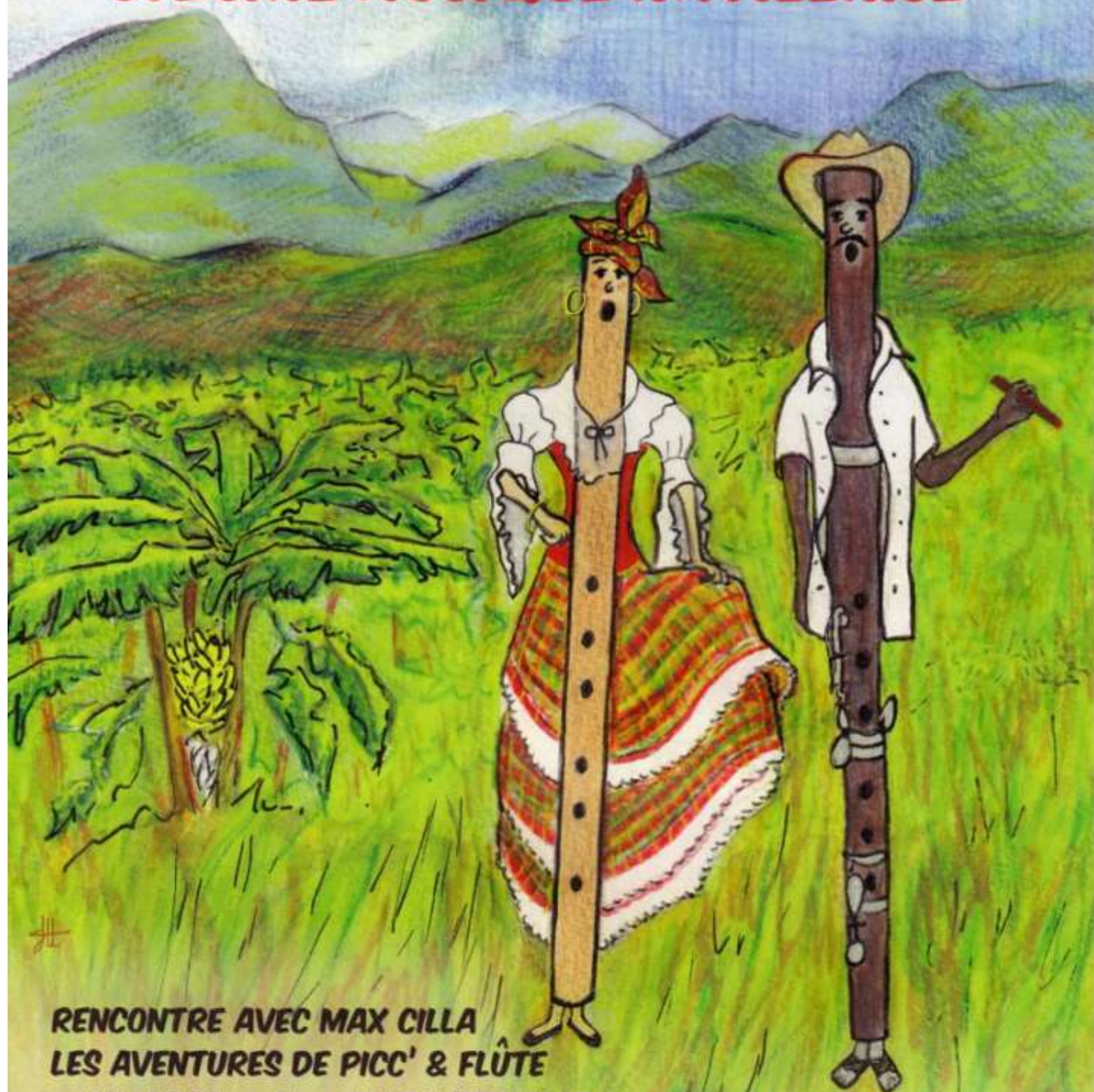
contact@songjaflutes.com

www.songjaflutes.com

P A R I S
Viaduc des Arts

Piccolo Mag N.8

- SPECIAL MUSIQUE ANTILLAISE -



RENCONTRE AVEC MAX CILLA
LES AVENTURES DE PICC' & FLûTE
<< MI VIDEA >> & << FANTAISIE VALSE >>
LE FESTIVAL DES FIFRES DE GARONNE
LE SPECTACLE << DEBUSSY, MISS ET CHOUCHOU >>

DOSSIER SPÉCIAL

LA MUSIQUE ANTILLAISE



Difficile d'imaginer les Antilles sans son répertoire musical qui rythme tous les moments de la vie, qu'ils soient joyeux ou tristes. Savant mélange d'influences africaines, européennes et américaines, le métissage des musiques antillaises explique leur extrême variété et richesse.

On y trouve donc différentes formes d'expression et des instruments traditionnels.

Le **Gwo-Ka** - forme musicale apparue à l'arrivée des esclaves - lie le chant, la danse et la musique traditionnelle. Il tire son nom du tambour « Ka » (mot créole provenant du quart de tonneau). Il se caractérise par la présence de l'improvisation des chanteurs et des danseurs et par la forme responsoriale des chants (*dialogue entre le soliste et le chœur, ce dernier chantant un refrain ou répétant les derniers mots du soliste*).

Il est admis que le Gwo-Ka comprend 7 rythmes de base :

- Le Menndé ou Mindé
- Le Kaladjà ou Kaladgia
- Le Graj ou Grage
- Le Toumblak
- Le Woulé ou Roulé
- Le Kagenbel ou Pagenbel ou Grandjanbel
- Le Lewoz

La base instrumentale du Gwo-ka reste le tambour. Dans une formation traditionnelle de Gwo-Ka, les musiciens actuels admettent de 2 à 3 tambours « Boula » sur lesquels le percussionniste joue à califourchon, un tambour « Ka » (type djembé) joué droit, qui a un rôle soliste et improvisateur, des idiophones divers comme les hochets en calébaque dont l'usage serait rattaché à un apport amérindien. Au plan mélodique, une grosse partie du répertoire s'appuie sur des échelles pentatoniques (*échelles musicales de 5 sons ou sans demi-tons*).

À l'origine la musique Gwo-Ka s'est intégrée à la vie des populations rurales de la Guadeloupe. Elle reprend différents types de chants adaptés à la vie quotidienne :

- Les chants de travail
- Les chants et danses du dimanche
- Les chants de veillée
- Le lewoz (rassemblements en soirée organisés, à l'origine, dans les milieux ruraux).

Le **carnaval** est fortement ancré dans la culture populaire guadeloupéenne. Les musiques traditionnelles ont pris une place importante dans ce type de manifestations, grâce à l'action de certains groupes implantés en milieu urbain. En se réappropriant les chants créoles et les musiques de tambours Gwo-Ka, à partir des années 1970, certains jeunes musiciens ont réintroduit les musiques de tambours dans le carnaval. Ces musiques, dites musiques des masques, étaient tombées en désuétude dans les années 60.

Depuis quelques années, la culture **Bèlè** martiniquaise connaît un regain d'intérêt.

Le Bèlè (issu du « Bel air ») est une pratique artistique de Martinique qui mêle musique, danse, et conte. Il puise ses racines dans le précieux héritage africain mais celui que l'on connaît aujourd'hui - intégrant d'autres apports culturels (le quadrille d'Europe par exemple) - serait né en Martinique au cours du XVII^{ème} siècle.

Les danses qui le caractérisent sont multiples, on peut distinguer :

- Le Bèlè, danse la plus prisée lors des « swaré bèlè » et utilisée pour exprimer différents aspects de la vie avec différentes nuances (bèlè cho, bèlè dous, bèlè pitjé) déterminés par le chant.
- Le gran bèlè, danse de la fécondité de la terre, avec souvent des chants mélancoliques ou dramatiques.
- Le bèlia, qui traduit l'annonce d'une nouvelle ou un rappel au rassemblement.
- Le bouwo, simple en geste et en chorégraphie mais plus rarement exécutée du fait du temps qu'elle demande.
- Les danses lalinklé, qui se pratiquaient principalement au clair de lune, traduisent les pratiques culturelles et religieuses des esclaves.



Parmi les instruments les plus utilisés aux Antilles, on peut citer :



Figure 3 - "Tambour ka" (Tambour ka)

Le « **ka** » (en Guadeloupe) et le tambour « **bélé** » (en Martinique) : tambour, que l'on fabriquait à l'aide d'une peau de cabri tendue sur un baril (un quart). Aujourd'hui, le ka peut être fabriqué à partir de tronc d'arbre évidé (bois fouillé, « bwa fouyé »), de fût, de tonnelet... Le ka est l'instrument de base du gwo-ka.

Le **tibwa** : instrument de musique traditionnelle composé de deux baguettes de bois avec lesquelles on frappe sur un morceau de bambou ou sur un tambour couché. Il assure la base rythmique récurrente et garde le même rythme du début à la fin du morceau.

Le **sillac** (ou **siyak**) : instrument de musique traditionnelle composé d'un bambou strié frotté avec une baguette.

Le **cha-cha** : maracas fabriqué à partir d'une calebasse vidée et remplie de graines.



Figure 1 - "Tambour bélé" (Tambour bélé)

...et la **flûte transversale en bambou** à 6 trous, que tu vas découvrir dans les pages suivantes avec le flûtiste martiniquais Max Cilla !



Figure 4 - "Tibwa" (Tibwa)



Figure 5 - "Siak" (Siak)

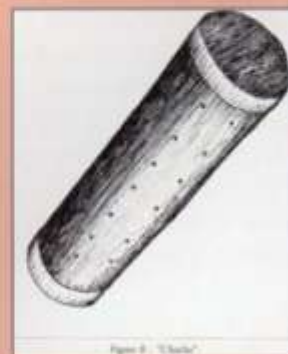


Figure 6 - "Cha-cha"

Sources :

<http://www.anpajbele.fr/>

http://classiques.uqac.ca/contemporains/desroches_monique/instruments_musique_tr/instruments_musique_tr_figures.html

<http://imagesetmusiques.free.fr/styles.html>

LE COIN DU SOLISTE

MAX CILLA



Dans ce numéro, tu vas faire la connaissance de Max Cilla, flûtiste martiniquais que l'on surnomme « Le Père de la Flûte des Mornes ». Il va te raconter son parcours et te parler des deux flûtes des Caraïbes qu'il joue avec passion : la flûte traditionnelle en bambou, appelée la « toutoune-bambou » et la flûte cubaine en ébène à 5 clés.

Max, quel a été ton premier contact avec la musique ?

Je suis venu à la musique en entendant des flûtistes dès mon enfance - je devais avoir 4 ou 5 ans - au coeur même de la campagne martiniquaise dans les « Mornes ». Les Mornes désignent les régions montagneuses aux Antilles, les hauteurs du pays. C'est aussi la campagne profonde, « les grands bois » qui inspirent des rêves mystiques et animent l'imagination des conteurs et des poètes. Dans ces Mornes, vivaient des flûtistes autodidactes, qui travaillaient dans les champs et s'occupaient de leur jardin. Ces paysans jouaient de la flûte en bambou de manière purement libre, inspirés par l'atmosphère de cette nature profonde. Désignée par le terme créole « toutoune-bambou » (tube sonore de bambou), cette flûte traversière en bambou est devenue de nos jours « La Flûte des Mornes ».

À l'adolescence j'ai été sensibilisé par une autre flûte traversière, toujours de la région des Caraïbes : la flûte cubaine en ébène à 5 clés, pratiquée dans des orchestres à cordes appelés « charangas ». Je l'ai découverte en écoutant des disques qui m'ont séduit. Plus tard j'ai appris que cette flûte traversière venait en réalité de France, et qu'elle datait du XIX^{ème} siècle !

Les enregistrements me donnaient l'impression que cette flûte était petite, une sorte de piccolo, parce qu'elle jouait tout le temps dans le registre aigu, mais lorsque j'ai pu entendre en direct cette flûte cubaine, j'ai été très impressionné de voir que c'était en réalité une grande flûte !

Ces deux flûtes m'ont beaucoup fait vibrer, m'ont enchanté l'une et l'autre, et pour autant, je n'ai pas eu le sentiment d'avoir décidé de devenir musicien. C'est arrivé spontanément.

Tu as appris à jouer de la flûte seul, de manière autodidacte ?

Oui, en Martinique, j'avais fait des essais lorsque j'étais adolescent, et j'ai commencé à pratiquer les petites flûtes que je fabriquais moi-même, comme les anciens le faisaient. Ensuite, j'ai pris des cours de formation musicale à Paris pour passer de l'oralité à l'aspect théorique. J'ai appris les bases, les notions de gammes, de tonalités, etc...

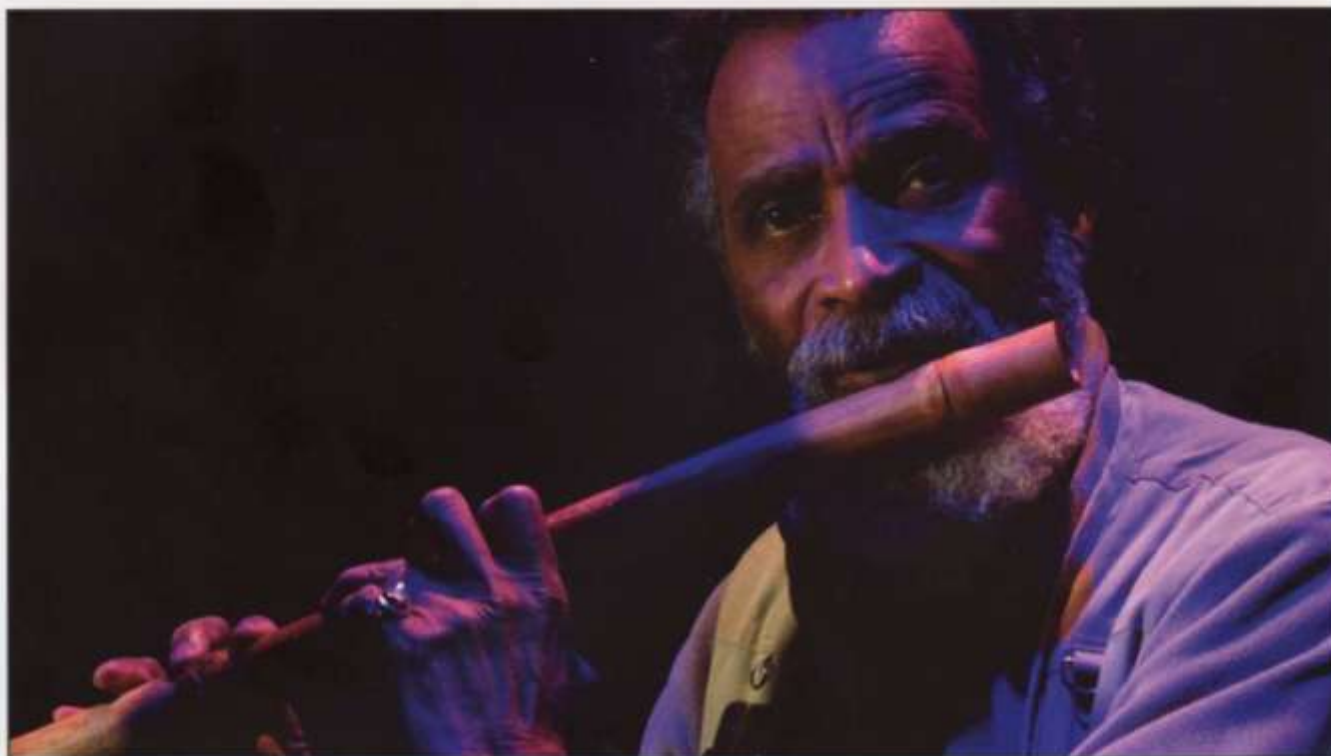
Lorsque j'ai voulu aller prendre des cours de flûte au Conservatoire International de Paris, on m'a répondu qu'on n'enseignait plus la flûte en ébène à 5 clés, car elle avait été remplacée depuis longtemps par la flûte Boehm en métal.

Comment as-tu appris à fabriquer les flûtes en bambou sur lesquelles tu joues ?

Au gré de leurs évolutions dans les bois il arrivait aux paysans des Mornes de repérer un bambou ayant un profil particulier, suscitant chez eux l'idée d'en faire une flûte. De manière intuitive, ils le façonnaient avec pour seul repère la position de leurs doigts sur le tube de bambou. C'est par fusion du bois à l'aide d'une tige en fer chauffée au rouge qu'ils perçaient l'embouchure et les six autres trous.

Vers l'âge de 15-16 ans, j'ai essayé à mon tour de fabriquer une flûte en bambou en autodidacte aussi, comme les anciens. Puis jusqu'à l'âge de 19 ans j'ai poursuivi mes expérimentations de fabrication sur des bouts de tuyau en plastique récupérés sur les chantiers d'installation d'eau potable chez l'habitant.

Plus tard, j'ai suivi une formation de mécanique de précision, qui s'est révélée être un atout fort appréciable pour m'investir dans la fabrication des flûtes. J'ai également beaucoup appris auprès de M. Jardé, luthier à Paris : pour être un bon luthier,



Max Cilla © Brigitte Costo-Léardée

il faut d'abord aimer l'instrument et la musique, ensuite il faut développer l'observation, la patience, l'oreille musicale, l'habileté manuelle, la créativité. La qualité essentielle qui s'ajoute à tout cela est la quête de perfection. Mais pour l'essentiel, un facteur d'instrument se forme tout seul.

On te surnomme « Le Père de la Flûte des Mornes » car tu as contribué à faire connaître la « toutoune-bambou ». D'où est née cette envie de promouvoir la flûte traditionnelle de ton pays ?

À Paris, j'allais régulièrement écouter des musiciens sud-américains. C'est là aussi que j'ai entendu des flûtistes de la Cordillère des Andes. Ils jouaient de la « kena » avec beaucoup de talent devant un public de toutes provenances européennes. Je me suis dit qu'il fallait aussi promouvoir notre flûte Martiniquaise traditionnelle ! Voilà effectivement le déclic pour ma vocation. Toutes ces découvertes ont stimulé ma volonté de faire valoir notre flûte traditionnelle, la « toutoune-bambou ».

J'ai travaillé d'arrache-pied pour lui donner une définition technique suffisamment fiable, juste et bien accordée pour pouvoir jouer avec d'autres instruments.

C'est ce travail qui m'a conduit à un retour en Martinique en 1970 avec la ferme volonté de faire émerger cette flûte traditionnelle des oubliettes ! Je me suis ensuite produit avec les deux flûtes : la

flûte cubaine en ébène, qui m'a permis de jouer avec certains groupes locaux, et la flûte des campagnes, la « toutoune-bambou ».

Jouer des flûtes et les fabriquer, sont donc pour toi deux activités complémentaires, comme deux facettes d'un même métier ?

En fait je me suis trouvé dans cette double situation parce que je n'avais pas le choix, les flûtes que je voulais pratiquer - aussi bien celle en bambou que celle à 5 clés - étaient introuvables sur le marché. Les flûtistes de la campagne de mon enfance faisaient cela pour leur plaisir, mais il n'y avait aucune transmission de savoir-faire. Je ne pouvais donc pas trouver de flûte en bambou, ni quelqu'un pour m'enseigner comment les fabriquer.

Quant à la flûte à 5 clés, on ne la fabriquait plus, il fallait trouver des flûtes originales datant du XIX^{ème} siècle. De plus, j'ai compris que je devais corriger la justesse de cette flûte en ébène, et je me suis investi dans ces questions de lutherie, alors qu'en réalité c'est la musique de cette flûte qui me passionnait au départ. Finalement, j'ai pris goût aux deux, car j'ai constaté que j'avais aussi l'amour de la création des instruments et du travail pour façonner des flûtes.

Pour en savoir plus :

<https://www.facebook.com/max.cilla>
<http://max-cilla.com/>

LES AVENTURES de PICC' et FLÛTE



À TOI DE JOUER !

<< MI VIDEO >> & << FANTAISIE VALSE >>

Max Cilla est heureux de t'offrir une de ses compositions intitulée *Mi Video*, expression créole signifiant : voici le « vidé », la foule déferlante, chantant et dansant aux rythmes frénétiques du Carnaval des Antilles, constituant le coeur de celui-ci.

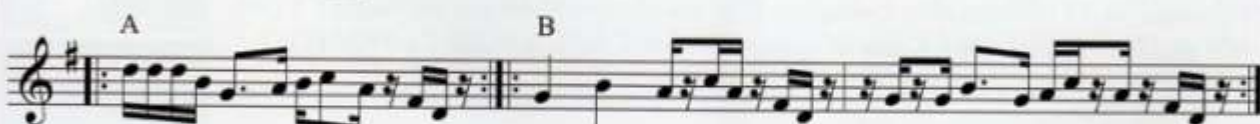
<< MI VIDEO >>

M. Cilla

INTRODUCTION



THEME



RIFFS (variations qui alternent avec le thème)



LA TRAVERSIÈRE

BULLETIN D'ADHÉSION

Traversières



MAGAZINE

À RENVoyer À :

LA TRAVERSIÈRE

54 RUE RAPHAËL 94400 VITRY-SUR-SEINE

TEL : 09 82 38 73 01

Courriel : traversiere.aff@free.fr

Piccolo Mag

RAPPEL : L'adhésion à l'association française de la flûte La Traversière comprend l'abonnement aux revues trimestrielles *Traversières Magazine* et/ou *Piccolo Mag*, des réductions sur les divers articles proposés ou coproduits par l'association et présentés dans le magazine, la gratuité pour la publication des annonces de concerts, de stages, de manifestations diverses ou les petites annonces - dans le respect des dates limites -, des réductions sur certaines manifestations françaises ou étrangères. Les concerts, stages d'été et petites annonces sont reproduits sur le site Internet de l'association sauf demande contraire spécifiée par écrit, et validée par les membres de la rédaction.

NOM ET PRÉNOM

ADRESSE

CODE POSTAL

VILLE

PAYS

TÉL

FAX

PROFESSION

COURRIEL (EMAIL)

POSTE

(LIEU D'ENSEIGNEMENT, APPARTENANCE À UN ORCHESTRE, ETC.)

ADHÉSION POUR UN AN

AVEC TRAVERSIÈRES MAGAZINE + PICCOLO MAG :

EUROPE

55 EUROS

☐

HORS EUROPE

70 EUROS

☐

MEMBRE BIENFAITEUR

85 EUROS OU PLUS

☐

AVEC TRAVERSIÈRES MAGAZINE seul :

40 EUROS

☐

50 EUROS

☐

60 EUROS OU PLUS

☐

AVEC PICCOLO MAG seul :

20 EUROS

☐

25 EUROS

☐

30 EUROS OU PLUS

☐

ADHÉSION POUR DEUX ANS

AVEC TRAVERSIÈRES MAGAZINE + PICCOLO MAG :

100 EUROS

☐

120 EUROS

☐

135 EUROS OU PLUS

☐

AVEC TRAVERSIÈRES MAGAZINE seul :

75 EUROS

☐

90 EUROS

☐

100 EUROS OU PLUS

☐

AVEC PICCOLO MAG seul :

35 EUROS

☐

45 EUROS

☐

55 EUROS OU PLUS

☐

TRAVERSIÈRES MAGAZINE ET PICCOLO MAG PARAISSENT 4 FOIS PAR AN.

JE DÉSIRE RECEVOIR MON (MES) MAGAZINE(S) À PARTIR DU N° :

MODE DE PAIEMENT

FRANCE :

☐ CHÈQUE BANCAIRE (À ÉTABLIR À L'ORDRE DE LA TRAVERSIÈRE)

☐ VIREMENT BANCAIRE (COORDONNÉES BANCAIRES CI-DESSOUS)

ÉTRANGER :

☐ CHÈQUE BANCAIRE (À ÉTABLIR À L'ORDRE DE LA TRAVERSIÈRE)

(DOIT ÊTRE PAYABLE SUR UNE BANQUE FRANÇAISE. LES CHÈQUES PAYABLES SUR DES BANQUES ÉTRANGÈRES NE SONT PLUS ACCEPTÉS).

☐ VIREMENT BANCAIRE (COORDONNÉES BANCAIRES CI-DESSOUS - PRÉCISER SVP "SANS FRAIS POUR LE BÉNÉFICIAIRE")

BANQUE : 30003 - CODE GUICHET : 03420 - COMPTE N° 00050997011 CLÉ RIB 45

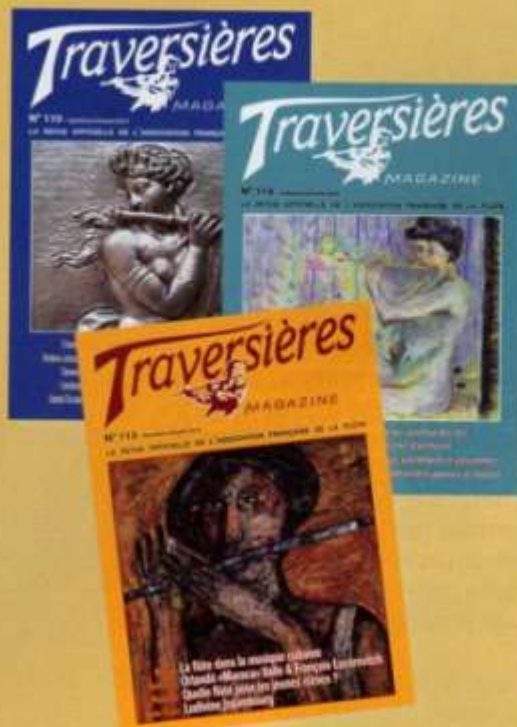
IBAN (INTERNATIONAL BANK ACCOUNT NUMBER) : FR76 30003 03420 00050997011 45

CODE SWIFT (BANK IDENTIFIED CODE - BIC) : SOGEFRPP

FAIT À :

SIGNATURE :

LE :



POINTS DE VENTE

FRANCE

Le Mans

L'atelier d'Orphée, 72 Grande Rue

Paris

Aria Musique, 16 rue Fagon - Xlle

Song Ja Flûtes, 99 avenue Daumesnil - Xlle

Salvatore Faulisi, 42 rue de Charenton - Xlle

Atelier des Flûtes Pierre Lotteau, 3 rue E. Lefèvre - XXe

SUISSE

Genève

Flautissimo - Vents du midi, 3 rue du Midi

USA

New York

Flute Center 1841 Broadway # 1106 NY 10023

RETROUVEZ TOUS LES ANCIENS MAGAZINES

SOMMAIRE DE CHAQUE MAGAZINE
& BON DE COMMANDE SUR :

www.traversieres.eu



N° 124

Printemps/été 2016

"Max Côté", aquarelle et pastel © Isabelle HUMBERT 2016

L'Association

LA TRAVERSIÈRE

ASSOCIATION FRANÇAISE DE LA FLûTE

54 rue Raphaël - 94400 VITRY sur SEINE

Courriel : traversiere.aff@free.fr

Téléphone : 09 82 38 73 01

Site internet : www.traversieres.eu



La Traversière / Traversières Magazine

www.facebook.com/traversieres

Président d'honneur

JEAN-PIERRE RAMPAL †

Président

PIERRE-YVES ARTAUD

Trésorier

En cours de recrutement

Autres membres du conseil d'administration

Philippe Bernold, Bernard Duplaix, Christophe Mège, Jean-Luc Abras, Franck Masquelier.

Membres d'honneur

Pierre-Yves Artaud, Marius Beuf, Patrice Bocquillon, Michel Debost, Marie-Claire Jamet, Christian Lardé †, Maxence Larrieu, Christiane et Alain Marion †, Louis Moyse, Aurèle Nicolet, Stephen Preston, Robert Thuillier.

L'Association La traversière, constituée le 22/01/83, est régie par la Loi de 1901. Elle a pour but de tisser des liens entre les flûtistes, professionnels et amateurs, ainsi que de promouvoir de jeunes artistes, d'organiser concerts et forums. La revue Traversières Magazine est l'organe officiel de l'Association et l'instrument de liaison entre ses adhérents. Elle comprend à la fois des articles de fond et des rubriques diverses sur tous sujets ou toutes informations touchant à la flûte. Toutes les musiques, tous les points de vue peuvent s'y exprimer, et possibilité vous est offerte de participer à son élaboration.

N° de dépôt légal - Journal n° 116 - ISSN 0764-8804

Abonnement, adhésion, droits

L'adhésion à l'association française de la flûte La Traversière comprend l'abonnement aux revues trimestrielles Traversières Magazine et/ou Piccolo Mag, des réductions sur les divers articles proposés ou coproduits par l'association et présentés dans le magazine, la gratuité pour la publication des annonces de concerts, de stages, de manifestations diverses ou les petites annonces - dans le respect des dates limites -, des réductions sur certaines manifestations françaises ou étrangères.

Les concerts, stages d'été et petites annonces sont reproduits sur le site Internet de l'association sauf demande contraire spécifiée par écrit, et validée par les membres de la rédaction.

La rédaction n'est pas responsable des textes et documents publiés, qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs. L'envoi de documents implique l'accord des auteurs pour libre publication. Les indications de marques et adresses qui peuvent figurer dans les pages rédactionnelles sont données à titre d'information et non publicitaire. La reproduction, même partielle, des articles et illustrations contenus dans les numéros est strictement interdite. Ceux-ci sont la propriété exclusive de l'association française de la flûte La Traversière, qui se réserve tous droits de reproduction et de traduction.

Le bulletin d'adhésion se trouve en dernière page.