

Traces du baroque

Florence Gétreau

▶ **To cite this version:**

Florence Gétreau. Traces du baroque : Visions en abîme. Florence Gétreau, Eric Montbel. Souffler, c'est jouer. Chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin, Famdt Editions, pp.20-34, 1999, 2-910-432-19-X. halshs-01348722

HAL Id: halshs-01348722
https://shs.hal.science/halshs-01348722

Submitted on 25 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Souffler, c'est jouer.



CHABRETAIRES ET CORNEMUSES À MIROIRS EN LIMOUSIN.

Musiques études
FAMDT
EDITIONS

Souffler, c'est jouer

Chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin

Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires
14 avril 1999 - 30 août 1999

Saint-Yrieix-la-Perche, Salle Attane
10 septembre 1999 - 1er novembre 1999

Textes réunis et présentés par Eric Montbel et Florence Gétreau à l'occasion de l'exposition

Sommaire

Remerciements

Michel Colardelle et **Olivier Durif** : *Préface.*
Florence Gétreau et **Eric Montbel** : *Introduction.*

Eric Montbel : *Territoires.* Les chabretas parmi les autres cornemuses d'Europe occidentale. ..... *p. 13*
Florence Gétreau : *Visions en abîme.* Traces du baroque. ..... *p. 21*
Eric Montbel : *Les mots pour le dire.* «Cornemuses» en Limousin ? Toutes des «chabretas». ..... *p. 35*
Louis Bonnaud : *La mémoire longue.* Chabrettes et musettes. ..... *p. 37*
Eric Montbel : *Les souvenirs du sens.* Cornemuses, miroirs, mémoire. ..... *p. 47*
Eric Montbel : *Fabriquer des chabrettes.* Quelques fabricants-chabretaires. ..... *p. 63*
Claude Girard : *Fabriquer des chabrettes.* Gamme harmonique. ..... *p. 67*
Eric Montbel : *Jeux de miroirs.* Revenir à Saint-Yrieix. ..... *p. 71*
Thierry Boisvert : *Il était une foi.* Lettre à Église. ..... *p. 75*
Anne Julien : *Un art brut.* De nouvelles venues au musée. ..... *p. 89*
Olivier Durif : *«Faï dardar».* Le renouveau de la chabrette. ..... *p. 93*

Liste des chabretaires ..... *p. 99*

Schéma organologique et terminologie ..... *p. 105*

Catalogue des instruments et des objets présentés ..... *p. 107*
Liste des autres chabrettes conservées ..... *p. 135*

Bibliographie ..... *p. 147*
Discographie ..... *p. 153*
Adresses utiles ..... *p. 155*

Crédits photographiques ..... *p. 157*

Chabreta
Cat. I.2.5



Visions en abîme

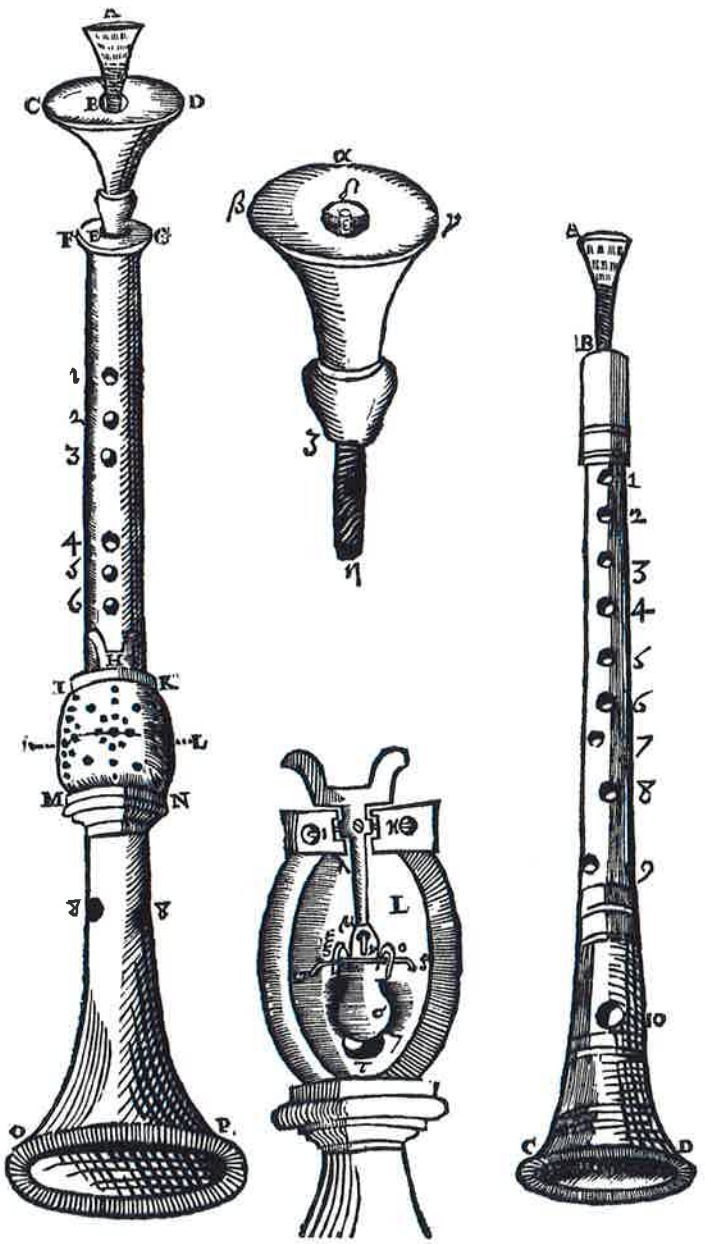
Florence GÉTREAU

> *«Quand l'homme de la société traditionnelle fabrique les objets usuels de sa vie quotidienne, ou les objets exceptionnels de sa vie cérémonielle, il exprime non seulement son savoir-faire, mais la forme qu'il leur donne, le décor dont il les pare témoignent de la totalité de sa culture, qu'elle soit propre à son milieu ou qu'elle intègre des éléments empruntés. S'y expriment, de façon diffuse, ses connaissances techniques et ses besoins, ses croyances et ses pratiques, son aspiration à la création artistique et souvent, par l'iconographie personnelle et emblématique dont il pare ses productions, son désir d'affirmer son existence individuelle. Plus que toute autre, la production populaire est, peut-on dire, interdisciplinaire»* (Gluck et Rivière, 1976, p. 6, «Introduction»)

Placées en introduction au livre que Georges-Henri Rivière publiait avec Denise Gluck il y a presque un quart de siècle, ces paroles écrites autant par l'esthète que par le savant muséologue voulaient convaincre - avec quelle passion et quelle évidence ! - de la nécessité d'un nouveau dialogue : il s'agissait de réunir enfin l'objet nu et l'objet décoré, l'objet usuel et l'objet exceptionnel, l'art et la technique, en un mot l'art savant et l'art populaire. En décryptant motifs, symboles et styles propres à ces objets d'art populaires, devaient surgir les traces d'un destin humain essentiellement cosmique, la persistance aussi de croyances où l'influence des astres s'exprimait surtout sous des formes christianisées.

Un objet cependant manquait à ce livre manifeste : la chabrette limousine. En elle, en effet, sans doute mieux que dans tout autre instrument de musique populaire de France - dont pas un d'ailleurs ne figurait dans l'ouvrage - converge une multitude de traits définis ici magnifiquement : que l'on parte des techniques de fabrication de cette cornemuse, de la composition de son décor, de ses motifs et de ses symboles, pour décrire ensuite ce que l'homme y a projeté ou enfoui, et finalement recomposer cet objet où convergent les reflets multiples qu'il a su attirer et restituer.

En août 1943, pourtant, Georges-Henri Rivière, lors d'une mission en Limousin, avait découvert et sélectionné sans l'ombre d'une hésitation chez une



«Les grands hautbois»
Marin Mersenne, L'Harmonie Universelle, Livre cinquième des instruments, Paris, 1636

antiquaire de Limoges une magnifique chabrette, entrée au tout nouveau Musée national des Arts et Traditions populaires sous son appellation d'origine (catalogue n° III.3.2). Elle reste encore l'unique spécimen de ce type conservé dans cette collection de synthèse jusqu'à l'exposition consacrée ici même à cet instrument. Or il ne fait pas de doute que Rivière avait du être sensible à son raffinement comme à la préciosité de son style. Cette chabrette avait du combler toutes les attentes théoriques et sensibles du fondateur du Mnatp : un terrain d'étude en raison de la complexité de l'objet et des traces perceptibles de l'histoire ; la délectation devant la multiplicité des détails recherchés.

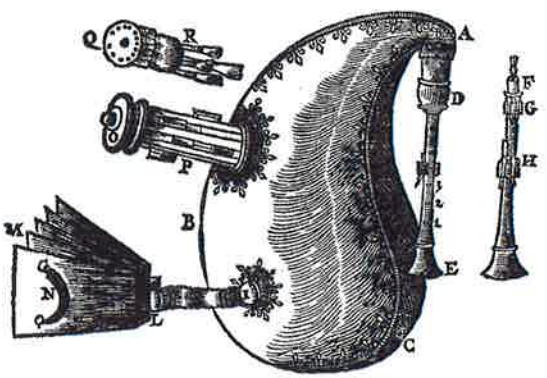
En effet, les traces de la facture instrumentale urbaine, les archétypes issus de l'éclosion instrumentale de la Renaissance, déployés ensuite dans l'art musical de cour, restent perceptibles à maints égards dans ces jalons retrouvés, et depuis peu rapprochés, voire apparentés de l'histoire de la chabrette.

Des modèles organologiques parmi les plus élaborés

Au plan des modèles organologiques tout d'abord, il convient de rappeler ce que la chabrette a conservé des cornemuses connues et décrites au XVIIème siècle en France. Le père minime Marin Mersenne donne ainsi dans l'*Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* (Mersenne, 1636), au Livre cinquième des instruments, la description de la «Chalemie, ou Cornemuse rurale ou pastorale des Bergers» (p. 282-284). Il précise à son propos que le chalumeau mélodique et le petit bourdon sont insérés dans un morceau de bois concave qu'il appelle *boëtte* et qui sert *d'estuy* aux anches. Ce *boîtier-tête*, ou empeigne, est l'une des caractéristiques de la chabrette. Protégeant les extrémités des deux tuyaux, il isole aussi les deux anches,

l'une double, l'autre simple, évitant qu'elles n'interfèrent lors de leur vibration simultanée.

Plus loin, Mersenne décrit «La cornemuse et les Haut-bois de Poictou» (p. 305-307), apportant là encore deux autres éléments complétant cette généalogie : le grand bourdon de cet autre type de cornemuse peut être tiré plus ou moins, «raccourci pour baisser ou hausser d'un ton». Or le principe du bourdon composé de plusieurs parties coulissantes, permettant deux points d'accord différents, est aussi retenu dans la chabrette à la fois pour le petit et pour le grand bourdon. Ces parties coulissantes sont la *quenouille* et le troisième segment des bourdons. Deuxième caractéristique, le chalumeau de la cornemuse de Poictou, comme le hautbois de cette même région, de perce conique, dispose de sept trous de jeu, le premier, le plus grave, étant bouché par une clef à double patte en partie «couverte et conservée» dans une *boëtte*. Cette double clef, jouée indifféremment par la main droite ou la main gauche, ainsi que la boîte qui la recouvre élégamment, ont subsisté dans la chabrette (la boîte est ici appellée *fontanelle* ou *lanterna*). Remarquons d'ailleurs que le pavillon mobile du chalumeau est lui aussi très clairement en filiation avec les hautbois du XVIIème siècle (Mersenne, 1636, p. 295, «Les grands haut-bois») : sa forme fortement conique, son profil à la courbe progressive terminée par une bague cylindrique souvent rapportée tient directement des hautbois et musettes à bouche de cette époque.



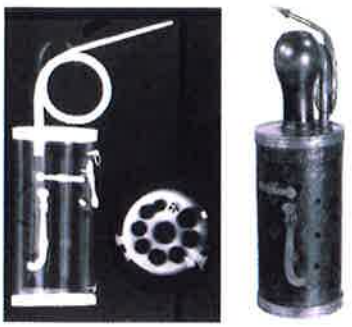
«Musette de cour»
Marin Mersenne, L'Harmonie Universelle, Livre cinquième des instruments, Paris, 1636

Autre filiation organologique enfin, celle qui rapproche la chabrette et les musettes de cour (Maillard, 1980). Cornemuse à soufflet des XVIIème et XVIIIème siècles, cet instrument de haute technologie, à la facture très complexe et raffinée, au timbre et aux possibilités musicales très recherchées, se caractérise avant tout par sa boîte à bourdons. Celle-ci remplace les bourdons encombrants des cornemuses populaires. Dans un espace réduit au possible (un cylindre de 3 à 4 cm de diamètre et environ 10 cm de longueur), se cache la partie la plus complexe de l'instrument, le *chef-d'œuvre* de l'ouvrier facteur (Borjon de Scellery, 1672, p. 20) : plusieurs tubes à son fixe sont réunis dans le minimum d'espace. Cette *boîte à bourdons* comporte ainsi plusieurs tuyaux de longueurs différentes et composés de différents segments, chaque tuyau étant muni d'une anche double et de layettes, sortes de coulisses externes placées sur une rainure permettant un accord plus précis. La boîte à bourdons de la musette de cour reprend le principe antérieur et plus simple du cervelas, basson très court apparu à la Renaissance, cylindrique extérieurement ce qu'indique par mimétisme son appellation, dont la perce est là encore repliée plusieurs

Musette de cour
France, XVIIIème siècle, Paris, musée de la Musique, E.980.2.387



Cervelas,
radiographie de profil et en coupe, vue externe,
Charles Bizey, Paris, milieu du XVIIIème siècle,
Paris, musée de la Musique, E.231



fois sur elle même, afin de donner une tessiture grave avec le minimum d'encombrement du tuyau. Or le grand bourdon de la chabrette, qui repose sur l'avant-bras droit du musicien, comporte aussi, dans son premier segment, un *barillet* à triple perce (on dit parfois à *perce en S*) conique et monté tout d'abord d'une anche double (dans les grandes chabretas de l'époque baroque) et plus tard à perce cylindrique et anche simple, qui donne ainsi plus d'aisance de jeu au musicien.

Des usages ancestraux de la facture instrumentale savante

Hautbois,
Dupuis, Paris, fin du XVIIème siècle,
Berlin, Musikinstrumente Museum, Inv.2933



Au plan des usages de facture, de nombreux caractères appartenant à l'époque baroque se retrouvent dans la chabrette. L'usage de matériaux recherchés, contrastés, agencés pour marquer les composantes de l'instrument et créer des rythmes accompagnent l'évolution de la chabrette. Le buis est le bois principal, dominant de l'instrument, comme il l'est pour les hautbois, mais aussi les flûtes et tous les instruments à bec, à embouchure et à anches entre le XVIème et le XVIIIème siècle. L'ivoire est ensuite l'ornement privilégié de ces familles, destiné qu'il est à former les bagues, les moulures et les fontanelles. L'os le remplace dès que la facture est moins savante et luxueuse. Mais l'effet en est très voisin. La filiation entre un hautbois parisien de Dupuis (fl. c. 1692), aujourd'hui conservé à Berlin (Young, 1993, p. 66) et plusieurs chabrettes limousines montre combien l'opposition des formes (longitudinales, bulbeuses, campanelées) et des valeurs (le brun et le blanc) ajoute à la plasticité de l'instrument. Un autre jeu rythmique s'impose : au percement régulier et vertical des trous de jeu répondent les orifices de diamètres différents donnant sa symétrie à la fontanelle que souligne aussi le piquetage de points noirs d'ébène, régulier et circulaire sur les jointures des tuyaux. Des chalemies allemandes de la fin du XVIIème siècle, conservées au Germanisches Nationalmuseum, montrent d'ailleurs le même parti décoratif (Kirnbauer, 1994, p. 119-125, reprod.). Ces orifices et rythmes pointés, qui jouent du creux (celui de la perce du tuyau et celui de la mystérieuse fontanelle) et du plein,

Décors de bourdons de chabretas,
Cat. I.4.2.





du blanc et du noir, sont une constante de cette esthétique héritée du baroque. Elle accompagne une autre technique jouant des contrastes d'ombre et de lumière, celle qui consiste à créer artificiellement un effet marbré, tâché, nuageux sur la surface uniforme du buis. Une flûte à bec du même Dupuis, conservée cette fois à Paris, ainsi qu'une flûte d'accord (Young, 1993, E. 368 et E. 980.2.99) illustrent très bien ce désir de chasser le vide, l'uniforme, l'uni. Le traitement de surface des grandes chabretas, instruments mères en filiation continue avec des flûtes et hautbois de cour, tient à l'évidence de ces pratiques. L'usage de la corne, très répandu pour confectionner les viroles des flûtes traversière, fifres militaires et flageolets apparaît dans les chabrettes pour créer non pas une opposition par la dualité, mais au contraire pour perdre l'observateur dans la multiplicité des couleurs, des textures, des transparences. La variété de ses teintes renforce encore cette recherche.







Décors de chalemies,
Monogrammiste «PP», Allemagne, fin du XVIIème siècle, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, MIR 364 et 366

Décors de bourdons de chabretas,
Cat. III.1.5, III.3.3

Flûte à bec,
Dupuis, Paris, fin du XVIIème, Paris, musée de la Musique, E. 368

En dehors des matériaux organiques, les métaux sont également multiples dans les chabrettes. Laiton de la clef double, des bagues et bordures de pavillon de hautbois, des chaînettes ; étain des multiples motifs sertis dans l'empeigne et autour des tuyaux. Gris ou ocre, en une polychromie atténuée héritière du bleu ou du jaune, ces métaux, utilisés en à plat ou sertis dans le bois selon des schémas géométriques variés, poursuivent là encore une tradition de plusieurs siècles : les grandes cornemuses incrustées d'étain ; les musettes à bouche et de cour à clefs d'argent ; les hautbois à pavillon cerclé de laiton.





Deux chalemies,
Monogrammiste «PP», Allemagne, fin du XVIIème siècle, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, MIR 364 et 366

Autre parure particulièrement attrayante : la robe couvrant le sac de peau. Dans sa *Méthode pour la musette* publiée en 1738, Jacques Hotteterre indique (p. 2-3) : «*On habille toujours [le sac] d'un espèce de robbe que l'on nomme Couverture [...]. Le velours est ce qui convient le mieux à cela, attendu qu'il est moins glissant que les autres étoffes [...]. On peut enrichir cette couverture, autant que l'on veut, soit de galons ou points d'Espagne, soit de broderies. Car l'ornement & la parure conviennent fort à cet Instrument*».





Pavillon et lanterne de hautbois de chabreta, *Cat I.2.5*

Sur les chabrettes ayant conservé leur robe ancienne, la recherche des étoffes tant pas les motifs frappés que par les coloris rares et profonds ne fait qu'ajouter aux harmonies recherchées de textures et de reflets.

Des éléments d'apparat sans équivalent

Mais deux traits au moins sont uniques parmi les instruments de musique issus du baroque occidental : la présence des chaînettes reliant les différents segments des bourdons ; l'usage de verroteries et de multiples miroirs au tain plus ou moins réfléchissant ou translucide sur l'empeigne. Au premier usage, on peut curieusement rapprocher les chaînettes du hautbois chinois *sona*. L'usage des rubans dans la culture de cour occidentale étant le seul élément à la fois pratique et symbolique que l'on puisse évoquer ? Au second, on connaît tout au plus l'usage de miroirs miniatures enchassés sur la face interne de couvercles d'épinettes à clavier en forme de boîte à ouvrage (Rueger, 1985, p. 123, reprod. p. 129. fig. 84. Epinette à l'octave, Augsbourg, c. 1640. Londres, Victoria & Albert Museum). Filigrane d'argent, médaillons et motifs d'émaux renforcent cet usage féminin, intime et aristocratique. On est donc bien loin de la symbolique religieuse et communautaire attachée aux chabrettes.

Hautbois-musette, *Anonyme, France, XVIIIème siècle, Paris, musée de la Musique, Inv. E.634*



Instrument complexe, héritier du raffinement des tourneurs de l'Ancien Régime, la chabrette semble avoir connu un développement presque continu, les grands archétypes étant, comme le suggère Eric Montbel, peut-être issus des ateliers renommés de Paris ou de Normandie, et occasionnellement utilisés dans les grands départements de la musique royale (le *Bal à la cour d'Henri III* du Louvre —reprod. p. 17— en donne une première évidence, les Hautbois et Musettes de Poitou appartenant à l'Ecurie du roi en poursuivant peut-être l'usage) ou par des ménétriers professionnels lors des réjouissances publiques urbaines. La présence d'instruments signés en Limousin dans les toutes premières années du XIXème siècle, l'apparition peu après d'instruments appartenant à ces ateliers cohérents, quoique anonymes, renouvelant les savoir-faire et les usages musicaux ; enfin l'attirance concomitante des premiers collectionneurs pour les archétypes les plus anciens, ne laissent pas d'intriguer. Cette survivance du baroque portée par la chabrette a suscité ainsi un engouement à la fois continu et multiple dans ses aspirations.



Fontanelle de hautbois, *Dupuis, Paris, fin du XVIIème siècle, Berlin, Musikinstrumenten Museum, Inv.2933*

Des «objets de collections» à Paris et dans le monde

La chabrette capta en effet très tôt le regard des collectionneurs. Ils trouvaient intuitivement en elle le croisement encore inexpliqué du précieux, du recherché et du pourtant populaire. Les premières collections d'objets d'art comprenant des instruments de musique passés d'usage apparaîssent en France peu après les séquestres révolutionnaires. Après que l'idée d'un cabinet d'instruments à vocation pédagogique et publique formé des modèles les plus exemplaires ait été ajourné au Conservatoire de Paris, les peintres historicisants de l'époque romantique s'entourent d'accessoires puis de cabinets de gothicités pour enrichir leurs tableaux d'histoire médiévale. Quelques beaux instruments des XVIème et XVIIème siècles y figurent sporadiquement, ces peintres restant indifférents aux anachronismes qu'ils peuvent commettre. Vers 1840 apparaîssent les premières collections spécialisées d'instruments. Louis Clapisson, bientôt fondateur du Musée Instrumental du Conservatoire de Paris (1861) rassemble toutes sortes de pièces pittoresques, certaines parmi les plus raffinées des tendances populaires comme une paire de grandes cornemuses du Nivernais (Cat. d'exp., 1973, p. 158, n° 106. Reprod.) à incrustations d'étain que l'on peut dater de la fin du XVIIIème siècle (voir catalogue n° I.2.2.). Une quinzaine d'années après l'ouverture officielle du Musée Instrumental, l'un des plus fameux facteurs de hautbois et virtuose de l'instrument, Frédéric Triébert, offre à cette collection publique son premier vestige de chabrette : il s'agit en fait d'une chabrette dont ne subsiste que le hautbois. Il est frappant qu'un siècle avant les recherches d'Eric Montbel et Thierry Boisvert, un professionnel du hautbois n'ait pas reconnu dans cet instrument marqué maladroitement à l'acide «iean», un tuyau mélodique avec son tenon bien caractéristique conçu pour rentrer dans la mortaise d'une empeigne. Il eut pu, a cause de cet indice, l'identifier tout aussi bien avec un hautbois du Poitou auquel aurait manqué sa capsule. Il est très intéressant, en tout cas, que Triébert ait été suivi par Gustave Chouquet, le premier conservateur du Musée Instrumental à avoir publié un catalogue de ces collections. Celui-ci vit dans ce specimen orphelin un *«hautbois en buis, du dix-septième siècle : il est à une seule clef, orné de galeries découpées à jour et d'un quadillage de couleur noire. Ce très élégant instrument est signé IEAN à l'intérieur et porte sur le corps principal l'initiale J marquée au feu. Il a été donné par M. Magu à F. Triébert, qui l'a offert au musée»* (Chouquet, p. 121, n° 469).

Si l'on compare la composition des douze plus importantes collections privées d'instruments de musique anciens en France entre 1860 et 1924, la moitié seulement s'intéressent aux cornemuses. On y recense une quarantaine de cornemuses européennes et, avec un parallélisme qu'il convient de noter, la présence concomitante et systématique d'une vingtaine de musettes de cour. C'est bien que la filiation organologique et esthétique a été sensible à ces amateurs. Parmi eux, trois au

moins ont retenu une ou plusieurs chabrettes sans pour autant identifier le type particulier et l'origine de ces cornemuses.

Eugène de Bricqueville (1854-1933), organiste et historien des instruments de musique, semble avoir commencé à collectionner après son installation en 1880 à Versailles. Le premier catalogue de sa collection est rédigé entre 1887 et 1889



Eugène de Bricqueville et l'ensemble «La Couperin», *peu après 1904, photographie coll. Mme Iliff (G.-B.)*

(Bricqueville, 1887-89) et comporte 75 instruments. Deux autres éditions sont imprimées par ses soins en 1893 et 1895 (125 numéros). Elles montrent que cette collection n'eut pas une progression linéaire et qu'elle servit partiellement à la pratique musicale du groupe de musique ancienne que Bricqueville fonda en 1904 sous le nom de *La Couperin* (Gétreau, 1996, p. 276-284).

Vingt trois instruments en provenant figurent au musée de la Musique à Paris et plusieurs sont présents dans des grandes collections du monde. Une photographie des cornemuses de cette collection, exécutée vraisemblablement après 1893, permet d'identifier au moins deux cornemuses du Limousin. La première, qui se retrouvera ensuite dans la collection du baron de Léry (n° 262) puis en 1978 dans le marché de l'art londonien (corpus E.M. 78.01.01), est ainsi décrite dans la deuxième édition du catalogue de la collection Bricqueville (Bricqueville, 1893, p. 21 [n°89]) :

«Cornemuse. Les pièces sont en bois jaune moucheté avec anneaux d'os et de cornes, glaces et filets d'étain incrustés. Le hautbois est armé d'une clé en fer qui se cache dans un barillet d'os percé de trous. Le gros bourdon est en deux corps dont le plus rapproché du sac se compose intérieurement de deux conduits parallèles».

Bricqueville, en bon connaisseur, a su repérer toutes les caractéristiques particulières de l'instrument. Dans la première édition de son catalogue, il était même encore plus explicite et proposait une date qui mériterait d'être reconsidérée à la lumière des propositions d'Eric Montbel (Montbel, 1989, p. 33), lequel pense que cet instrument pourrait provenir du premier atelier de Limoges :

«Cornemuse. Les bourdons, la flûte et le porte-vent sont en bois jaune moucheté alternant avec la corne et l'ivoire. La flûte porte, à sa partie inférieure, une sorte de barillet percé de trous et enfermant une petite clé en fer. La pièce de bois où s'attache la peau est décorée de cubes en cristal enchâssés dans des ornements d'étain découpé. Ce joli petit instrument date de l'époque Louis XIII» (Bricqueville, 1887-89, p. 20 [n°65]).

Chabreta,
attribuée au premier atelier de Limoges, datée 1782.
Londres, Royal College of Music, Museum of Instruments
Ancienne collection Bricqueville, Cat. I.4.1



Bricqueville possédait, à partir de 1893, une deuxième chabrette, «semblable à la précédente, mais de dimensions plus fortes. De plus toutes les parties qui sont en corne, dans la première, sont en os dans celle-ci» (Bricqueville, p. 22 [n°90]). Elle est aujourd'hui conservée au Royal College of Music de Londres (Ridley, 1982, p. 58, fig. 69) (cf. catalogue n° I.4.1). Elle fut offerte à cette prestigieuse école d'enseignement musical par George Donaldson en 1894, donc peu après sa publication dans l'opuscule de Bricqueville auprès de qui il se la procura.



Deux cornemuses de la collection d'Eugène de Bricqueville,
l'une de ses deux chabrettes et la cornemuse attribuée à Béchonnet, Effiat, fin du XIXème siècle, aujourd'hui conservée au Metropolitan Museum de New-York.

La collection réunie par le baron Charles-Alphonse Vidal de Léry et dispersée à l'Hôtel Drouot à Paris le 13 juin 1910 (Cat. de vente 1910 et Gétreau, 1996, p. 303-306) est tout aussi significative de cet engouement des amateurs érudits de la fin du XIXème siècle. Deux chabrettes au moins semblent avoir figuré dans cet ensemble impressionnant de 491 instruments qui avaient été réunis dans la plus grande discrétion. Nous n'avons trouvé mentionné son nom dans aucun catalogue de vente d'instruments annoté, ni dans les études publiées de Paul Eudel, Eugène de Bricqueville et Constant Pierre sur les collectionneurs d'instruments de musique. Le baron ne semble d'ailleurs pas avoir été sollicité pour les expositions rétrospectives musicales de 1889 et 1900, ni pour l'Exposition Internationale du théâtre et de la danse en 1896. Tout au plus avons-nous pu découvrir qu'il fut l'auteur de trois ouvrages parus entre 1864 et 1873, l'un notamment sur les ordres de chevalerie allemands, qui montrent un intérêt certain pour l'histoire militaire. Sa collection est en effet riche en instruments à vent et en tambours, et nous avons pu remarquer également qu'il présenta, dans la section des Arts militaires de l'Exposition rétrospective du travail en 1889, deux arbalètes à manivelle et un fusil tromblon des XIVème et XVème siècles. Les désignations du catalogue de la

vente, parfois lapidaires, constituent donc la matière essentielle, avec quelques précieuses photos conservées dans le fonds photographique Roger Viollet, pour tenter de retracer les goûts de ce collectionneur. Il avait formé un ensemble comprenant 23 trompettes, 9 serpents, 20 bassons, 14 buccins, 7 bassons russes, faisant pendant à plus de 26 tambours. Une vingtaine de violes de gambe, mais surtout de très nombreux luths, cistres, guitares, mandolines, guitares-lyres et autres hybrides, semblent avoir été l'autre centre d'intérêt du baron, de même que les cornemuses et les musettes (16 specimens).

En dehors du numéro 462 du catalogue de la vente cité plus haut («Cornemuse : poche en vieille soie or ; corne, ivoire et buis, bagues métal»), une autre très grande limousine, visible sur l'une des photographies Roger Viollet, se rapporte très



La vente de la collection du baron de Léry,
On aperçoit au mur au moins deux chabrettes.
Paris, Hôtel Drouot, 10 juin 1910, Coll. Roger-Viollet

probablement à la notice 463 du catalogue : «Très beau pibroc écossais ; poche satin rouge à grands ramages dorés ; buis finement orné et ajouré». En fait toutes les pièces de buis sont recouvertes de croisillons tracés à la potasse et rapprochent ce modèle des grands modèles les plus anciens. L'empeigne présente un miroir central circulaire. Le boîtier est légèrement évasé à la base. Le baron de Léry, sensible sans doute à la présence du gros segment cylindrique caractérisant le grand bourdon, rapproche ce second instrument d'une cornemuse écossaise sans une fois encore y reconnaître une chabrette limousine. Ce n° 463 doit probablement être identifié avec l'un des specimens conservés aujourd'hui au Musée des musiques populaires de Montluçon (catalogue n° I.3.6).

Même embarras pour Paul Cesbron (1845-1921), dont les 400 instruments furent donnés au Musée Instrumental de Paris en 1934. S'il sut lui aussi sélectionner une grande chabrette du modèle le plus ancien pour joindre à sa quinzaine

de cornemuses, il ne l'identifia pas pour autant. Il remarqua cependant une autre parenté frappante en la mentionnant comme «très belle cornemuse ancienne, de provenance italienne» dans son catalogue manuscrit conservé par le musée (n° 167). Ancien élève de l'Ecole des Mines, ce quartettiste découvre les instruments anciens dans l'atelier de son ami le peintre Hippolyte Dubois où ils servent d'accessoires décoratifs. Paul Cesbron nous dit avoir commencé sa collection en 1890, lors de son installation rue des Martyrs à Paris. Il était ami d'Eugène de Bricqueville et chercha sans doute à proposer un ensemble présentant le même encyclopédisme, mais à une époque où les plus beaux ensembles étaient déjà constitués. C'est pourquoi nombre de ses pièces sont moins spectaculaires que celles de ses prédécesseurs, et souvent endommagées. Sa chabrette n'y échappe pas.



Une partie des cornemuses de la collection de Paul Cesbron, *dans son appartement de la rue des Martyrs à Paris, vers 1910. On note la chabrette Cat. I.3.1. Photographie coll. Roger-Viollet*

Nous avons donc pu constater que deux chabrettes provenant de Bricqueville et du baron de Léry ont rejoint des collections étrangères. De la même façon, plusieurs autres collections réputées en Europe et même aux Etats-Unis proposent des exemplaires de chabrettes, tantôt du modèle le plus ancien, tantôt des divers ateliers limousins. Leur dissémination dans le monde est absolument contemporaine de l'engouement des collectionneurs parisiens et date aussi du tournant du siècle. Elle est un indice du regard très sûr de ces amateurs pour cet instrument hors du commun.

Daniel Scheurleer (Gleich, 1985), à l'origine de la collection musicale du Gemeentemuseum de La Haye, où ses estampes musicales, ses partitions et de nombreux instruments figurent depuis 1931, nous permet d'étudier l'un des modèles anciens disposant aussi d'un soufflet et d'un décor particulièrement élaboré (catalogue n° I.3.4).

C'est grâce à la même passion des collectionneurs que le Musikmuseet de Stockholm a la bonne fortune de posséder un exemplaire attribué à Louis Maury (catalogue n° III.1.4) que celui du Ringve Museum de Tronheim en Norvège dispose d'un exemplaire très ancien procuré par un français, Monsieur Lesoin, à Victoria Bachke, fondatrice de cette maison musicale transformée en musée en 1947.

William A. Cocks, dont la chabrette est aujourd'hui conservée au Chantry Bagpipe Museum à Morpeth en Northumberland (catalogue n° I.5.4), était un spécialiste de la Northumbrian Bagpipe (Cocks, 1933). Il permit à l'éminent organologue Anthony Baines d'être le premier, après Bricqueville, à noter dans son livre incontournable les caractéristiques morphologiques de cette famille de cornemuses au cours de son développement sur les «French peasant bagpipes» :

«*Many are elaborately decorated, for instance with pieces of mirror glass et in the flat chanter-stock ; and with lattice-work lead inlay on the drone. Some bass drones (e.g. in the Cocks collection) have a thrice-bored first joint, the bores connected in series, and in some chanters, hole VII is covered by a brass key, protected inside a barrel as on the zampogna, old shawms, &c.*» (Baines, 1960, p. 105).

C'est une fois encore le regard du spécialiste, en l'occurence Duncan Fraser, qui provoqua le départ d'une autre chabrette au pays d'Ecosse au tournant du siècle : au moment où cet érudit publiait un ouvrage sur la cornemuse (Fraser, 1907), il offrait au Royal Scottish Museum la collection qui en avait donné la substance.

Une autre partit plus loin encore en ces mêmes années : elle avait été recueillie par Frederick Stearns, un industriel qui offrit en 1899 à l'Université du Michigan à Ann Arbor (USA) les 1500 instruments de sa collection.

Ferveur ancienne, étonnante, touchant la plupart du temps les instruments mères à la facture particulièrement homogène et séduisante, et qui éclairèrent de leur brillance ces cabinets encyclopédiques.

Chabreta,
Cat.II.3.1









Cuiller de fête,
Bretagne, XIXème siècle.
Paris, musée national des Arts et traditions populaires, Inv. 1883.3.5. (cat. II. 3.3)

Cuiller de fête,
Bretagne, XIXème siècle.
Paris, musée national des Arts et traditions populaires, Inv. 1883.3.11. (cat. II.3.4)

D'inépuisables répertoires ornementaux et symboliques

Mais les chabrettes attirent aussi depuis toujours les musiciens. Elles portent en effet sur elles une grande part de leur mystère. Personne ne peut y rester insensible.

En surface, elles offrent un système décoratif très riche, analysé en détail par Eric Montbel (1989, p. 182-191), où l'ornemental est géométrique. Tantôt tracé à la potasse sur le buis teinté à l'acide, tantôt souligné de teinture rouge, tantôt gravé à chaud, il utilise les points en ligne continue, les demi-cercles tangents, voire pointés, les mouchetures, les serpentins, les spirales simples, en vis à vis ou affrontées, les demi-cercles, les arêtes de poisson, les triangles, les losanges pointés, les étoiles à cinq branches en alternant et insérant ces motifs dans des treillis réguliers ou des obliques parallèles.

Les reliefs circulaires ou rectangulaires sont aussi nombreux, moletés, réunis en chapelets, réservés dans la matière des tuyaux, de même que des lignes en relief ou gravées, qui soulignent le travail du tour. On sent là la convergence des techniques de fabrication et l'irrésistible besoin de combler le vide.

Les incrustations d'étain sur les tuyaux et sur l'empeigne répondent à quelques formules intangibles : bagues à dents de scie plus ou moins acérées, à trèfles, à fleurons, motifs indépendants, souvent symétriques, en forme de triangle, trapèze, carré, demi-cercle, ou continus, en réseaux longitudinaux, formés d'une succession de demi-cercles à dents de scie, ou d'une longue arête de poisson.



Boîtier de chabreta,
Cat. III.2.4

L'empeigne, enfin, se réserve les motifs les plus chargés de symbolisme : l'ostensoir en forme de rosace que l'on appelle couramment *soleil* ; le tabernacle ou l'oratoire ; la croix, le tétramorphe ; les langues de feu. Comme l'observent Denise Gluck et Georges-Henri Rivière (1976, t. II, p. 56), les motifs centrés-radiaux, signes astrologiques abstraits (rosaces, rouelles), ou semi-figuratifs (soleils, étoiles), sont souvent associés à des motifs chrétiens, «eux-même investis d'un contenu symbolique très fort [...] [telle] la croix et l'ostensoir, image et présence matérielle du Christ sur l'autel. La valeur cosmique et protectrice de ces deux motifs ne saurait être mise en doute».

On peut trouver de multiples traces de ces motifs et de ces symboles dans ces objets de la vie courante. Les exemples abondent dans les collections d'objets populaires du Mnatp, telles ces cuillères bretonnes (Gluck et Rivière, 1976, t. I, p. 160-161), ce plioir à dentelle ou ce battoir à linge (Gluck et Rivière, 1976, reprod. p. 61). L'usage des chaînettes rejoint par ailleurs le breloquet, où l'on attache les menus objets d'usage masculin.

L'insertion de miroirs ou de compositions vitreuses colorées plus ou moins translucides, comme logées dans la cavité ménagée par l'empeigne rappelle indubitablement les techniques des émaux limousins, mais aussi les scapulaires populaires, ou plus prosaïquement les miroirs aux alouettes. Thierry Boisvert (1988, p. 7-22) en a brillamment mis en valeur les sources ancestrales dans l'art religieux du Moyen-Âge. C'est dire combien la chabrette associe la profondeur historique des élites dans ses formes les plus élaborées et la permanence métaphysique et universelle du langage populaire.



Râpe à tabac,
Provenance inconnue,
Paris, musée national des Arts et traditions populaires, Inv. 1965.63.3. (cat. II.1.3.2)