

Éric MONTBEL : *Les cornemuses à miroirs du Limousin (XVII^e-XX^e siècles). Essai d'anthropologie musicale historique*

Paris : L'Harmattan, 2013

Jean-Christophe Maillard



Édition électronique

URL : [http://](http://ethnomusicologie.revues.org/2205)

ethnomusicologie.revues.org/2205

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

Pagination : 312-316

ISBN : 978-2-88474-355-6

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Jean-Christophe Maillard, « Éric MONTBEL : *Les cornemuses à miroirs du Limousin (XVII^e-XX^e siècles). Essai d'anthropologie musicale historique* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 27 | 2014, mis en ligne le 14 novembre 2014, consulté le 13 mai 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2205>

et ce bien au-delà des frontières du Velay, faisant là preuve d'une grande érudition et d'une actualisation permanente de ses connaissances.

La qualité du contenu étant en tout proportionnelle au volume de l'ouvrage, praticiens et chercheurs trouveront dans cette publication une matière d'une rare richesse.

JEAN-JACQUES CASTÉRET

Référence

VIRET Jacques
1999 «La notation du chant grégorien», *Cahiers d'ethnomusicologie* 12, «Noter la musique»: 75-93.



Éric MONTBEL: *Les cornemuses à miroirs du Limousin (XVII^e – XX^e siècles). Essai d'anthropologie musicale historique*

Paris: L'Harmattan, 2013, 605 p., avec un DVD

L'ampleur d'un tel travail sur un sujet apparemment très délimité ne manquera pas de surprendre: la cornemuse à miroirs du Limousin, nommée aussi *chabrette*, est l'un de ces instruments redécouverts en extrême fin de tradition vivante, lors de la période dite «revivaliste» des années 1970-80. Éric Montbel est l'un des principaux acteurs de ce renouveau: il a rassemblé nombre d'instruments, procédé à d'importantes enquêtes de terrain, dont certaines très approfondies auprès de trois musiciens, derniers détenteurs d'un savoir-faire qui aurait pu définitivement disparaître. Le cas n'est pas unique, et plusieurs autres instruments, cornemuses ou hautbois des régions d'Oc notamment, ont connu un sort analogue. Souvent avec l'aide de chercheurs locaux, de facteurs d'instruments, mais aussi de maisons de disques, diverses associations musicales ont proposé des publications faisant le point sur les connaissances relatives à l'un ou l'autre de ces modèles organologiques: *bodega* languedocienne, *boha* gasconne, *aboès* ariégeois... Le travail de Montbel est tout autre. Si certains éléments historiques récents s'y retrouvent, comme dans ces autres types de publications, on cherchera en vain des airs notés, des fiches pratiques, des anecdotes pittoresques. Le musicien acteur du renouveau folk, l'animateur de stage, la guest star du festival de Saint-Chartier qu'il est par ailleurs a volontairement laissé ce discours et ces attributs au vestiaire... Depuis longtemps, le musicien s'est passionné pour les sciences humaines, fasciné non seulement par la musique, mais aussi par tout ce que véhiculent l'instrument, ses fonctions et ses symboles.

En 1976, Éric Montbel est un jeune et talentueux joueur de cabrette, auquel est offert fortuitement une chabrette limousine, cornemuse à la facture laissant une grande part à la décoration et à la multiplicité des matériaux.

On ignore à peu près tout de cet étrange instrument, proche des cornemuses du Berry et du Centre France par son organologie (insufflation à la bouche, un chalumeau mélodique, deux bourdons dont un parallèle au chalumeau), mais dont l'esthétique se rapproche d'une part des instruments de la Renaissance et du pré-baroque (le chalumeau possède une clé protégée par une fontanelle et le schéma global de l'instrument est attesté dès 1636 chez Marin Mersenne) et qui fait preuve d'autre part d'une profusion ornementale rare : bagues multiples en corne et en os de différentes couleurs, chaînes reliant les diverses parties de l'instrument, dessins à l'acide sur le bois lorsqu'il est de couleur claire, et surtout cette fameuse empeigne, boîtier qui s'attache à la poche et dans lequel viennent se fixer le chalumeau et son bourdon parallèle. Cette pièce constitue le fleuron décoratif de l'instrument : sa face antérieure est constituée de motifs jouant sur les incrustations d'étain et les miroirs qui viennent s'y enchâsser. L'observation de ces motifs amène à établir toute une typologie dont la symbolique apparaît assez rapidement : ce sont souvent des symboles religieux, variations fréquentes autour du Saint-Sacrement, du Tétramorphe et de la stylisation d'un tabernacle.

On devine aisément qu'un tel cocktail ne pouvait laisser insensible toute personne un tant soit peu curieuse : en compagnie de quelques autres, Éric Montbel commence des investigations qui vont rapidement le conduire à puiser dans les univers de l'ethnomusicologie, de l'organologie, de l'histoire, de la sémiotique ou de l'anthropologie, sur le plan tant diachronique que synchronique. À cette même époque, un engouement collectif rassemble divers musiciens de profil similaire autour de quelques personnalités tels Jacques Cheyronnaud ou Daniel Fabre, qui eux-mêmes les initient aux arcanes de l'ethnologie et de l'anthropologie. Montbel appartient en effet à la génération d'un Luc Charles-Dominique par exemple, dont le cheminement initial est comparable. Ces quelques étapes évoquées, l'on saisit pleinement les motivations et la conception qui ont présidé à l'élaboration de ce conséquent ouvrage. *Les cornemuses à miroirs du Limousin* constitue la somme des connaissances que l'auteur a pu amasser au cours de trois ou quatre décennies d'investigations, résultant de longues recherches sur lesquelles un point d'étape est dressé, peut-être pas définitif, mais cependant capital. Le livre est proche de l'idée que l'on se fait de la défunte « thèse d'état » à laquelle le chercheur consacrait autrefois une longue partie de sa carrière. Il suffit pour cela de considérer la foisonnante table des matières, qui a le mérite de détailler presque page par page le contenu du livre.

Les quatre premiers chapitres, *Filiations chronologiques*, ne laissent aucune place au sujet lui-même, puisqu'on y observe l'histoire de diverses cornemuses partagées entre la France et l'Italie, instruments pour beaucoup disparus et étudiés à partir des traités et des textes relatant leur existence. Ainsi voit-on les diverses étapes de la musette française (que Montbel appelle « de cour » en reprenant la terminologie peu adéquate de Bricqueville), des hautbois et musettes de Poitou, du *phagotum* ou de la sourdeline. Une fois parcouru plus du tiers du

livre, on s'aperçoit que les cornemuses à miroirs limousines, sans être un prétexte à un vaste travail ne les évoquant que partiellement, seront finalement l'aboutissement d'une série de convergences parfois très éloignées : à la fin de cette longue étude historique, aux très nombreuses références, une sorte de prototype de l'instrument apparaît sous la forme de cette grande cornemuse à miroirs, dont le nom exact n'est même pas connu, et dont on conserve aujourd'hui quelques spécimens. L'instrument, qui prend forme en France dans le courant du XVII^e siècle, aurait donné naissance à l'instrument limousin. Cette grande cornemuse aurait été élaborée, comme les autres évoquées ci-dessus, grâce aux recherches françaises et italiennes animées par un idéal humaniste mêlé au désir de doter la musique du Roi de France d'un instrumentarium en accord avec la bienséance sonore et le confort de jeu. La démonstration, pour intéressante et pertinente qu'elle soit, aurait pu être infiniment plus courte : ce n'est pas le souhait de l'auteur, qui cherche visiblement à dresser la somme de toutes les connaissances sur le sujet.

Les autres parties du livre procèdent de même : les quatre chapitres consacrés à la sémio-anthropologie et à la symbolique vont disséquer soigneusement les différents sens implicites et explicites de la cornemuse, du miroir, du pastoralisme, pour conclure avec les décors apparaissant sur les cornemuses limousines elles-mêmes. À une partie à la fois organologique et historique succède donc une étude plus anthropologique, visiblement marquée par les récents travaux de Charles-Dominique (2006) ou Fustier (2006) dans le domaine musicologique, ou pourquoi pas de Bec (1992, 1996, 2005) pour la lexicographie ou encore de Pastoureau (1996) dans son étude sur les couleurs. Là aussi, de nombreux détours permettent finalement de recoller les bouts et de saisir dans leur globalité les signifiés de cet objet complexe qu'est la chabrette.

Enfin, une dernière partie d'environ 150 pages se concentre sur celle qui fait l'objet de la recherche, la cornemuse à miroirs du Limousin. Aux enquêtes de terrain succède une approche historique sur environ un siècle, déclinée selon deux grands axes : d'une part l'instrument face au phénomène de la folklorisation, du milieu du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle, et enfin la « réinvention » de la chabrette par les revivalistes des années 1970-80, dont Éric Montbel est l'un des plus importants représentants dans le cas de cet instrument... réinvention s'appuyant au départ sur le savoir-faire de trois musiciens, sortes de références initiales dont les émules s'éloignent considérablement par la suite : Camillou Gavinet, André Pangaud et Louis Jarraud.

Cette dernière partie attirera probablement beaucoup plus les praticiens de la chabrette, qui auront également le plaisir de visionner le DVD qui illustre les différentes parties du livre. Ils y trouveront des démonstrations sur les instruments historiques, évoqués en première partie, plusieurs exemples de jeu actuel, mais les documents-clés sont probablement les anciennes vidéos effectuées en compagnie de ces trois musiciens aujourd'hui disparus, certes moins flatteuses car les informateurs sont âgés et ne pratiquent plus régulièrement, mais dans

lesquelles se trouvent les nombreux indices qui ont permis à Montbel et ses coreligionnaires de « réinventer » l'univers de la chabrette.

À côté de la masse considérable de documentation à laquelle l'historien et anthropologue s'est livré, c'est ici le fruit du collecteur et du praticien qui est exploité, cette dernière grande partie éclairant d'une manière toute particulière cette étude considérable. Nous avons là le résultat d'une ethnomusicologie participante, élaborée par un cornemuseux qui ignorait au départ que sa pratique pourrait servir la portée scientifique de ses travaux ultérieurs. D'une certaine manière, l'acteur est devenu l'observateur, créant une intimité entre l'expérience vécue et l'étude que certains veulent au contraire distanciée pour garantir cette « neutralité » qui est pourtant si controversée aujourd'hui. Comme presque tous les ouvrages invoquant des champs d'investigation variés et des méthodes d'approche multiples, on est d'une part admiratif devant la masse impressionnante de données amassée et d'autre part parfois un peu déçu par certaines approches ou interprétations : conclusions un peu hâtives sur le rôle des musiques « savantes » et « populaires » (pour reprendre une terminologie qui ne satisfait personne), interprétations discutables pour de rares détails d'ordre secondaire, rappels parfois évidents des symboliques, observations sommaires et dépourvues d'exemples précis sur la technique instrumentale et sur le répertoire... Mais le fait est que cet ouvrage traite d'un instrument comme on l'a rarement fait : il est probable qu'il constitue la plus conséquente étude de ce type faite sur un instrument « populaire » du domaine français. Si l'enchaînement des diverses recherches et la démarche herméneutique peuvent sembler parfois emprunter des sentiers détournés, et si les dimensions de l'étude paraissent hypertrophiées par rapport au sujet lui-même, une vision globale et distanciée de l'ouvrage remet rapidement chaque élément dans un discours logique et soucieux du détail, témoin d'une impressionnante connaissance du sujet et d'une exigence exemplaire.

Parfois, les ethnomusicologues ont le très sain réflexe de pratiquer la musique qu'ils étudient lorsqu'ils ont déterminé leur champ d'investigation. On ne peut qu'être sensible à ce cas inverse, comparable par exemple à celui d'un Tran Van Khê dans son domaine : cette immersion a l'immense avantage de déjouer les pièges tendus au nouveau venu passionné et enthousiaste, et garantit justement de cet aveuglement. Le praticien de longue date jouit d'une maturité qui vaut largement la prétendue objectivité, et de nombreuses facettes de cet *essai d'anthropologie musicale historique* le prouvent.

JEAN-CHRISTOPHE MAILLARD

Références

- BEC Pierre
 1992 *Vièles ou violes ? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Age*. Paris : Klincksieck, collection « Sapience » n° 6.
 1996 *La cornemuse, sens et histoire de ses désignations, poésie, musique, folklore...* Toulouse : Conservatoire Occitan, collection « Isatis », *Cahiers d'ethnomusicologie régionale* n° 4.

2005 *Les instruments de musique d'origine arabe/sens et histoire de leurs désignations, Illustrations réunies et commentées par Christian Rault*, Toulouse: Conservatoire Occitan/Montpellier: CLRMDT, collection «Isatis», *Cahiers d'ethnomusicologie régionale* n° 6.

CHARLES-DOMINIQUE Luc

2006 *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, Paris: C.N.R.S.

FUSTIER Paul

2006 *La vielle à roue dans la musique baroque française / Instrument de musique, objet mythique, objet fantasmé ?* Paris: L'Harmattan.

PASTOUREAU Michel

1996 *Couleurs, images, symboles*. Paris: Le Léopard d'or.



Enrique PILCO PAZ: *Musiciens, religion et société dans les Andes au XX^e siècle (Pérou). Des voix dans la pénombre*

Préface de Carmen Bernand. Paris: L'Harmattan, 370 p.

Issu d'une thèse soutenue en 2010 à l'EHESS sous la direction de Carmen Bernand, cet ouvrage nous plonge dans le monde des sociétés traditionnelles villageoises andines, plus précisément celles de la *región*¹ de Cuzco autour de la musique associée à la liturgie et chantée en langue quechua. En effet, contrairement à ce qui se pratiquait dans les enceintes religieuses telles que les séminaires et les couvents, la catéchisation des Indiens se fit dans les paroisses la plupart du temps en langue quechua². Drames religieux, catéchisme et chants liturgiques en langue quechua occupèrent dès les premiers temps de la conquête une place importante dans les pratiques musicales liturgiques et paraliturgiques des prêtres «quechuistes». Ces «*maestros de coro*» ou «*maestros de capilla*» connaissaient la langue vernaculaire soit par filiation culturelle, soit par immersion, étant eux-mêmes bien souvent métis, à la frontière entre le «monde indien» et la culture espagnole dominante.

Aujourd'hui, dans le cadre urbain de Cuzco, comme le souligne Enrique Pilco «la musique religieuse en quechua est essentiellement pratiquée par des métis issus des classes sociales les moins aisées, pour la plupart petits commerçants ou petits artisans» (p. 26). Ces confréries sont très actives lors des nombreuses fêtes

¹ Depuis son indépendance en 1821, le Pérou était divisé en *departamentos*. La réforme de 2002 les a dorénavant remplacés par les *regiones*, composées de *provincias*, elles-mêmes subdivisées en *distritos*. La *region* est ici prise dans le sens d'une division administrative, non d'une entité géographique.

² Dès les débuts de la conquête puis de la colonisation, les autorités espagnoles procédèrent à des regroupements d'Indiens, *reducciones*, *parroquias de Indios*, sous l'autorité d'un *alcade de Indios* nommé par les autorités espagnoles, souvent issu de l'ancienne aristocratie inca et ayant prouvé son loyalisme auprès du nouveau pouvoir, ce qui permettait d'assurer une évangélisation plus efficace et de faciliter la perception du tribut.