



Souffler, c'est jouer.



CHABRETAIRES ET CORNEMUSES À MIROIRS EN LIMOUSIN.

Model
études

FAMDT
EDITIONS

DON DE *Florence Gétreau*
AU MUSÉE NATIONAL DES ARTS
ET TRADITIONS POPULAIRES

Dans la même collection :

- « En Bretagne et Poitou,
Chants populaires du Comté
Nantais et du Bas-poitou »
- « Les chercheurs et collecteurs
en danse traditionnelle »
- « Dictionnaire biographique
des collecteurs »

Collection Modal :

- « Collecter. La mémoire de l'autre »
- « L'air du temps. Du romantisme
à la world-music »
- « L'homme, l'animal et la musique »
- « Vielle à roue, territoires illimités »
- « L'homme, le végétal et la musique »
- « Accordéon diatonique.
Itinéraires bis »
- « Instruments de fortune
Lutherie populaire »

Collection Modal-Poche :

- « Transmettre la musique
traditionnelle aux enfants »
- « Ballades et complaintes »
- « Autour de l'œuvre
de Patrice Coirault »
- « Entre l'oral et l'écrit »

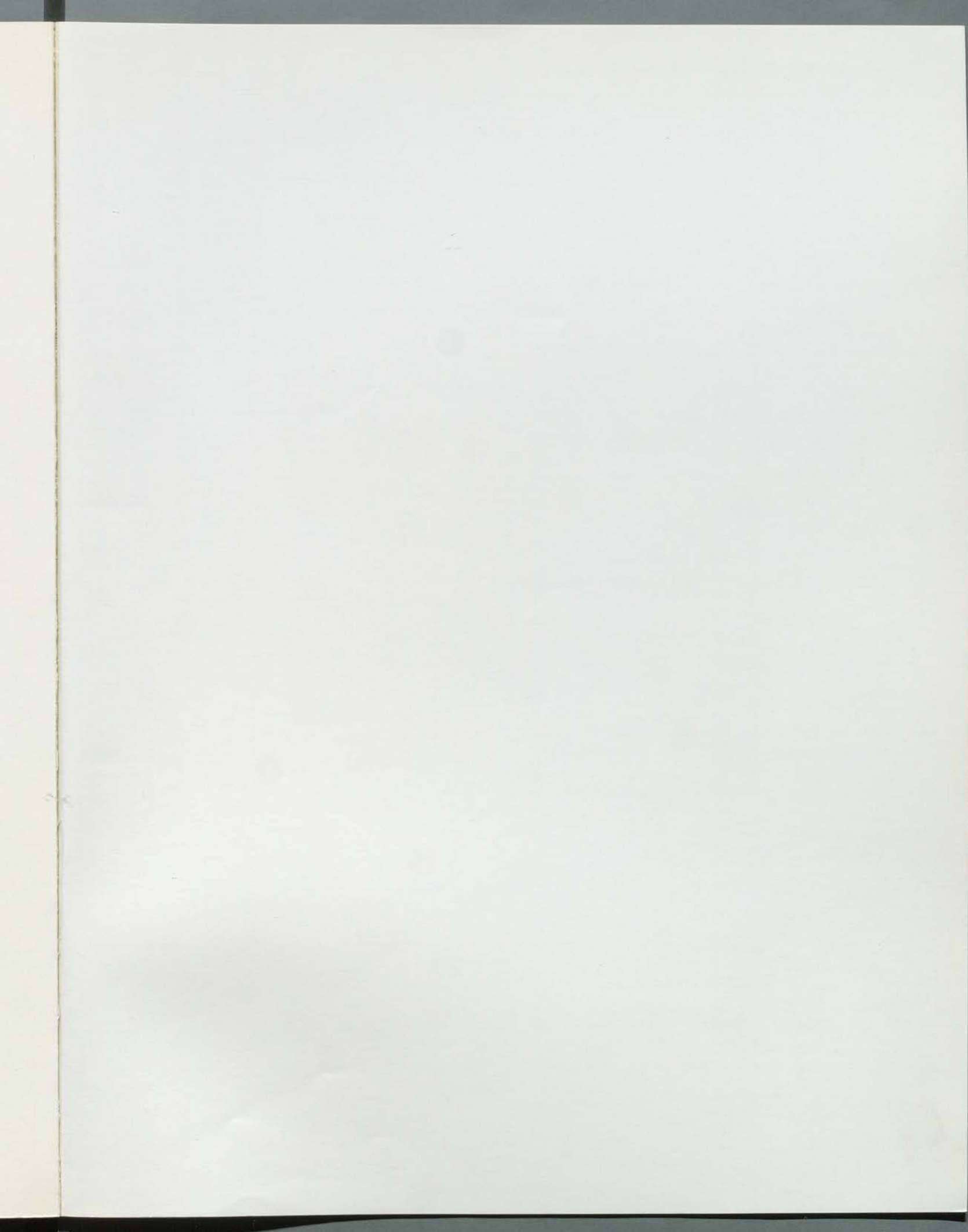
Collection Modal-Folio :

- « Musiques du monde
en Ile-de-France »
- « La danse traditionnelle
en France »

FAMDT
ÉDITIONS

La Falourdère
79380 SAINT-JOUIN-DE-MILLY
Tél. 05 49 80 82 52 / Fax 05 49 80 89 14
Catalogue complet envoyé sur simple demande

Photos de couverture :
THYB & LE PLAY





2B
EXP
625

MUSÉE DES ARTS
ET TRADITIONS POPULAIRES
- BIBLIOTHÈQUE -

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

- BIBLIOTHÈQUE -
MUSEE DES VMS
279 239 11201 10

Sommaire

Remerciements

Michel Colardelle et Olivier Durif : *Préface.*

Florence Cêtreau et Eric Montbel : *Introduction.*

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

Journal

Journal of the
American Medical Association
Published Weekly
Subscription Price, \$5.00 per Annum in Advance
Single Copies, 15 Cents
Entered as Second-Class Matter, May 2, 1902
Postage Paid at Chicago, Ill.
Acceptance for mailing at special rate of postage provided for in Act of October 3, 1917
Authorized Second-Class Mail Matter
Postmaster: Send address changes to JOURNAL OF THE AMERICAN MEDICAL ASSOCIATION, 535 N. Dearborn St., Chicago, Ill.
Copyright, 1938, by American Medical Association
All Rights Reserved
Printed at the American Medical Association, 535 N. Dearborn St., Chicago, Ill.
Second-Class Postage Paid at Chicago, Ill.
Postmaster: Send address changes to JOURNAL OF THE AMERICAN MEDICAL ASSOCIATION, 535 N. Dearborn St., Chicago, Ill.

Remerciements

La richesse du contenu de cette exposition doit beaucoup aux auteurs du catalogue, et au dialogue continu que nous avons entretenu avec eux. Qu'ils trouvent ici notre sincère gratitude.

Que tous ceux qui ont su, à quelque moment que ce soit, nous accompagner dans notre recherche, acceptent notre profonde reconnaissance : M. Frank P. Bär, M. Mic Baudimant, M. Bernard Blanc, M. Guy Bertrand, M. Jean Blanchard, M. Pierre Boulanger, M. Rémy Dubois, M. Robert Caro et le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes, M. Couderc, M. André Demargne (†), M. Olivier Durif, M. Eric Elsener, M. Martin Elste, Mme Françoise Etay, Mme Jeanne Gavinet, M. Camille Gavinet (†), Mme Olle Geris, M. Benoît de Geyer, M. Claude Girard, M. Jean-Claude Guillaumont et le Centre d'arts plastiques de Saint-Fons, M. Maxou Heintzen, M. Pierre Imbert, M. Peter Andreas Kjeldsberg, M. Pierre Louis (†), M. Marius Lutgerink, Mme Luisella Majewski, M. Serge Marot, Mme et M. Hubert Marcheix, M. Jean-Luc et Mme Catherine Matte, M. Arnold Myers, M. Christian Oller, M. André Pangaud (†), Mme Monique Pauzat et M. Jean-Michel Ponty, M. Jean-Michel Renard, M. Alain Ribardière (†), M. André Ricros, Rodrigues, Mme et M. Sinier de Ridder, M. Jean-Jacques Smith, M. Patrice Verrier.

Notre gratitude va également à tous ceux qui ont accepté de nous confier leurs précieux instruments ou des œuvres rares : M. Jacques Avril, Mme Bayle, M. Beylier, M. Thierry Boisvert, M. et Mme René Bonnet, M. Philippe Bruguère, Mme Renée Chabrely, M. et Mme Jean-Pierre Chateau, Mme Valérie Chêne, Mme Combelles, M. Jean-Pierre Cuzin, M. Frédéric Dasso, Mme Sylvie Douce de La Salle, M. Patrice Ducouret, M. François Faucher, M. Jean-Louis Fournier, Mme Marie-Louise Frugier, M. Patrick Galant, M. François Guyot, Dr. John Huber, M. Birgit Kjellström, M. Aimé Lafond, M. Lamargue, M. Michael Latcham, M. René Le Bihan, M. Jean-Pierre Léonard, M. Pierre Leplant, M. Peter Lorai, Mme Catherine Marion, M. Onno Mensing, Mme Merlin-Anglade, M. Olivier Meslay, Madame Anne Moore, Madame Elise Morange, Mme Maguelone Moreau, M. Palhares, Mme Pangaud, M. Frédéric Pouget, M. Philippe Randonneix, M. Hans Riben, Mme Charlotte Riou, Mme Yvette Robin, M. Roux, M. et Mme René Sautour, Mme Valette, Mme Félicie Verbruggen, Mme Marylène Verdème, Mme Anne de Wallens, Mme Elizabeth Wells.

Nous n'aurions pu mener à bien cette exposition sans le concours des collections publiques suivantes, soit par des prêts, soit par des envois de documents :

Berlin, *Musikinstrumenten Museum*
Brest, *musée municipal*
Guéret, *musée municipal*
La Haye, *Haags Gemeentemuseum*
Lausanne, *collection de l'Art brut*
Londres, *Royal College of Music, Museum of Instruments*
Montluçon, *musée des Musiques populaires*
Morpeth, *Bagpipe Museum*
Nuremberg, *Germanisches Nationalmuseum*
Paris, *musée du Louvre*
Paris, *musée de la Musique*
Périgueux, *musée du Périgord*
Saint-Paul, *municipalité*
Stockholm, *Musikmuseet*
Suze-la-Rousse, *Université du Vin*
Vicq-sur-Breuilh, *municipalité.*

Que tous ceux qui ont travaillé au sein de l'équipe du département de la musique et de la parole du musée des Atp pendant la préparation de l'exposition trouvent ici notre profonde reconnaissance : *Patricia Faivre, Vanessa Chang, Jean-François Chassaing, Raphaël Parejo*. Au musée, notre reconnaissance va aussi à tous ceux qui ont contribué à la réussite de ce projet et plus particulièrement à : *Luisella Majewski, Patrick Dubois, Farook Mohamed Cassim ; Hervé Jézéquel, aidé de Danièle Adam ; Brigitte Lozza, Karine Rabec ; Marie-Dominique Parchas et Véronique Illes ; Alain Monestier, Stéphane Richard et Claude Lachaise ; François Findji, José Albertini et Dominique Czarny ; Marie-France Noëlle, Bernard Guiot, Arnaud Angelvin et Michel Pathenay, l'équipe d'accueil et de surveillance de Nally Tambidore ; Stéphane Abriol, Françoise Loux, Emmanuelle Boyer, Joëlle Robert et Anne-Marie Kefi ; Colette Foissey et son équipe*. A la Direction des Musées de France, notre gratitude s'adresse à l'équipe de M. Barbier. Au Centre culturel de Saint-Yrieix, nous tenons à saluer son directeur Anne Julien et toute son équipe.

Que soient remerciés également *Gilles Auzou, Denis Fougeron, Isabelle Nadaud, René Paltrier et Nathalie Renckly* qui ont œuvré, chacun dans leur partie, pour la réalisation de l'exposition.

Que *Nathalie et Olivier Daviau* acceptent enfin notre gratitude pour avoir rendu les chabrettes à la vie durant leur séjour au musée des Arts et Traditions populaires.

Préface

La cornemuse, on ne le sait pas assez, est l'un des types d'instruments les plus répandus dans le monde (et pas seulement en Écosse ou en Bretagne, ni même en Europe), et ceci depuis de nombreux siècles. C'est aujourd'hui un instrument dont la pratique contemporaine — outre les musiques traditionnelles — a investi de nombreux genres musicaux. Dans la grande famille des cornemuses, la chabrette ou cornemuse à miroirs, dont les racines remontent aux premiers temps du baroque, est l'une des plus riches du point de vue musical - à cause du raffinement de sa facture - comme du point de vue symbolique - beauté de son décor, vocabulaire religieux et cosmogonique. De plus, elle illustre à merveille la vanité d'une définition étroite et exclusive de l'art populaire, tant elle résulte à l'évidence autant de l'élaboration savante que du goût populaire. Puisqu'un chercheur et musicien — Eric Montbel — avait conduit sous la direction d'Isac Chiva une recherche exemplaire sur ce sujet, sous la forme d'une thèse de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales soutenue en 1989, aboutissement d'une enquête systématique entreprise depuis 1978 par plusieurs musiciens et facteurs d'instruments, la matière était prête, une exposition devenait possible.

Nous avons plaisir à inscrire cette entreprise dans un réseau serré et passionné de collaborations : un musée national, une région — le Limousin — grâce à l'initiative de son Centre régional des Musiques traditionnelles et d'une ville, Saint-Yrieix-la-Perche, berceau de la chabrette, de nombreux chercheurs individuels, enfin la Fédération des Associations de Musiques et Danses traditionnelles (FAMDT) qui publie ce livre.

La première présentation de cette exposition a lieu au musée national des Arts et Traditions populaires de Paris, dont l'activité dans le domaine de la musique populaire ne se dément pas depuis son fondateur Georges-Henri Rivière, mais elle va ensuite à Saint-Yrieix-la-Perche (Haute-Vienne), honorée avec faste par le service culturel qui est réputé pour son action dans le domaine des arts vivants.

Que tous ces partenaires soient remerciés, ainsi que les nombreux prêteurs. Parmi ceux-ci, les particuliers, détenteurs d'instruments joués par leurs parents, maillons actifs et attentionnés d'une précieuse mémoire ; et les institutionnels, musées et collections publiques de Brest, Guéret, Montluçon, Paris, Périgueux, Saint-Paul et Vicq-sur-Breuil en France, La Haye, Londres, Morpeth, Stockholm à l'étranger, qui ont joué un rôle de premier plan dans la transmission, à une échelle chronologique plus longue, des instruments les plus anciens.

Rien ne nous paraît plus beau que lorsque la tradition et le patrimoine rejoignent la création et l'art vivant. La chabrette, instrument issu d'une longue généalogie, est un bel objet en même temps qu'un bel instrument. Par son esthétique très élaborée, elle rejoint l'art brut. La beauté de ses sonorités, sa musicalité font que, loin de dormir inanimée au musée, elle est recherchée pour son jeu. On peut aujourd'hui en apprendre la pratique dans les départements de musiques traditionnelles des conservatoire et écoles de musique du Limousin ; et les joueurs de chabrette se retrouvent, chaque année, à Ligoure. Ainsi se renouvellent les pratiques musicales, faites de transmission et d'innovation. Puisse cette exposition, et ce beau livre, qui doivent l'une et l'autre beaucoup au talent de Thierry Boisvert, qui enquêta avec Eric Montbel et fut ensuite facteur de chabrettes avant de devenir graphiste et scénographe, contribuer à la juste notoriété d'un magnifique instrument.

Olivier DURIF
Directeur du Centre régional des
Musiques traditionnelles en Limousin

Michel COLARDELLE
Conservateur général,
directeur du MNATP-CEF



Chabreta
Cat. III.1.4

Introduction

Réunir en un seul espace la plupart des magnifiques instruments retrouvés depuis vingt ans, c'était un rêve ancien. Par l'opiniâtreté d'Olivier Durif et de Luisella Majewski, de quelques autres aussi, cette entreprise extraordinaire s'est réalisée. Réunir pour la première et sans doute unique fois tous ces objets, c'est mettre au jour une part essentielle de la culture de France, celle que l'on nomme généralement «culture populaire» : culture obscure, culture secrète, culture lointaine aussi qui produisit pourtant de telles merveilles.

Les cornemuses du Limousin sont des objets à voir, à regarder sans doute, tout autant qu'à écouter. Mais ici, derrière leurs vitrines, les musettes sont muettes. Demain, pourtant, les chabrettes feront entendre d'autres mélodies. Elles prendront leur sens dans le concert des musiques nouvelles, celles qui autorisent les audaces, les stridences et les dissonances, les ronflements et les mélismes, les bruits même. La beauté souvent allégorique de ces natures mortes aux objets fascinants renverra demain à la beauté des musiques vivantes, jouées comme un souffle, expirées, inspirées.

C'est ce que nous disent à leur manière les écrits réunis ici. Tout d'abord les travaux d'érudition de Louis Bonnaud qui fut en 1967 un visionnaire lorsqu'il publia son fameux *Essai sur une chronologie de la cornemuse en Limousin*. C'est par lui que le grain fut semé. Thierry Boisvert apporte la part de sensibilité et les voix de l'irrationnel qui sont indissociables de ce qui reste pour nous tous un jeu passionné, une aventure, un grand rêve éveillé. Olivier Durif trace les perspectives d'une musique vivante, à l'abri de tout académisme, telle la musique que joua pour nous un certain Camillou Gavinet, chabretaire puissant, imprévisible, qui nous a tant appris et désappris. Anne Julien ajoute un point de vue faussement ingénu et très clairvoyant sur les relations qu'entretiennent ces «chabrettes à miroirs» (à tiroirs ?) avec les réseaux complexes de l'art au XXème siècle.

Quant à nous, nous avons essayé de réunir ici, en peu de mots, peu de phrases, ce que nous avons recueilli sur ces instruments, ce que nous avons compris, ce que nous tentons encore de deviner. C'est par l'enquête, par les documents, c'est par la fréquentation longue de ces objets et par la rencontre des derniers témoins de ce monde presque englouti, que nous sont légués ces morceaux de connaissances : des fragments d'histoire, des petits éclats de miroirs éparpillés et lentement rapprochés que nous voulions offrir au plus grand nombre, pour en faire bientôt des initiés, de nouveaux passionnés.

Florence GÉTREAU
Conservateur du patrimoine au MNATP-CEF
Chercheur au CNRS (UNR 200)
Commissaire de l'exposition

Eric MONTBEL
Musicien-chercheur
Commissaire de l'exposition

Introduction

The purpose of this study is to investigate the effects of the proposed system on the performance of the system. The study is divided into two main parts: a theoretical analysis and an experimental evaluation. The theoretical analysis is based on the principles of the system and the experimental evaluation is based on the results of the experiments.

The theoretical analysis is based on the principles of the system and the experimental evaluation is based on the results of the experiments. The theoretical analysis is based on the principles of the system and the experimental evaluation is based on the results of the experiments.

The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments.

The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments.

The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments.

The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments.

The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments. The experimental evaluation is based on the results of the experiments.

Les *chabretas* parmi les autres cornemuses d'Europe occidentale

Territoires

Eric MONTBEL

Les *chabrettes* du Limousin se rattachent à un type particulier de la famille des cornemuses d'Europe occidentale. Ce type de cornemuses «euro-occidentale», ou «atlantique», pourrait être défini par ses caractères organologiques permanents : la présence d'un hautbois mélodique de perce conique à anche double et d'un ou de plusieurs bourdons à perce



cylindrique et anche simple¹. L'instrument est gonflé à la bouche, sauf exception rare². Dans ce type de cornemuses se rangent donc les célèbres cornemuses d'Ecosse (*Highland pipe*) et d'Irlande (*Uilleann pipe*), mais aussi la plupart des cornemuses jouées en Espagne (*gaita* de Galice,

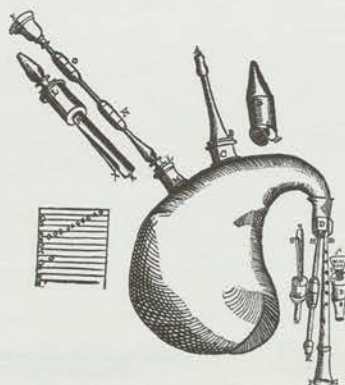
Asturies, Aragon, ou *xeremia* de Catalogne), dans le nord de l'Italie (*piva*) et bien sûr, dans de nombreuses régions de France. On rencontre ce type de cornemuses en Bretagne et Vendée (*veuze*, *biniou koz*), en Languedoc (*craba* ou *bodega*) et c'est aussi celui peint par Pieter Bruegel l'Ancien dans ses célèbres fêtes paysannes en Flandres. Ce genre de cornemuses, fixé en Europe occidentale dès le XIV^e siècle, connaît une déclinaison originale dans le Centre France, où un modèle particulier a été développé. Le mot *musette* est utilisé comme terme générique depuis au moins trois siècles pour désigner les cornemuses en Berry, Bourbonnais, Nivernais, Auvergne, Morvan et Bresse. Les cornemuses de ces régions du Massif Central sont signalées et décrites dès le XVII^e siècle par Marin Mersenne dans son *Harmonie Universelle* (1636), sous le nom de *cornemuse des bergers*. La description qu'il fait de cet instrument et le



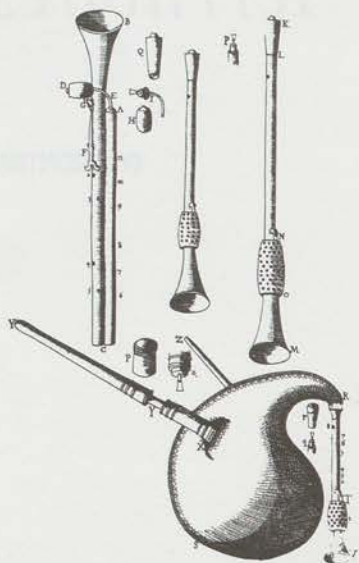
Chabreta
Premier atelier de Limoges. Cat. I-4.2

Grand calendrier des Bergers
de Nicolas Le Rouge. Troyes, 1530

«Cornemuse des bergers»
Harmonie Universelle, 1636



Les chabretas parmi les autres cornemuses d'Europe occidentale



«Cornemuse et hautbois de Poitou»
Harmonie Universelle, 1636

dessin qu'il en propose, évoquent très exactement les «musettes» du Centre France, telles qu'elles sont jouées aujourd'hui encore en Berry ou Bourbonnais (cf. Cat. d'exp. 1988 et 1996 ; Collectif 1992), même s'il ne précise aucune localisation. Les *chabrettes limousines* sont situées à la croisée des *cornemuses de bergers* et des *cornemuses de Poitou* que Mersenne cite et décrit par ailleurs : des premières, les chabrettes conservent le boîtier-tête rectangulaire qui soutient le hautbois et le petit bourdon. Des *haut-bois* et *cornemuses de Poitou*, la chabrette possède le gros bourdon latéral porté sur l'avant-bras, percé d'un triple tuyau cylindrique en réseau, et le hautbois à pavillon rapporté et fontanelle, protégeant une clef double. La fontanelle percée de trous, héritage des hautbois de la Renaissance (tels que les évoque ici-même Florence Gétreau), est une caractéristique de la chabrette limousine, partagée avec les grandes cornemuses du sud de l'Italie de type *zampogna* avec lesquelles les collectionneurs du XIX^e siècle l'ont souvent confondue.



Boîtier de la chabreta
de Pierre-Félix Chabrety, Cat.III.2.1

Mais le caractère très particulier des chabrettes, outre les singularités organologiques que nous venons de citer, tient à son décor. Ces cornemuses sont abondamment chargées de signes religieux et para-religieux, parfois bien difficiles à déchiffrer pour l'observateur contemporain, mais qui possédaient à l'époque de leur fabrication et pour les acteurs du contexte social de leur origine, des significations fortes et parfaitement lisibles. Ce décor s'articule autour de formes et de matières choisies, ne devant rien aux hasards d'une recherche

esthétique libre, mais bien au contraire s'inscrivant dans des cadres et des canons renvoyant à des significations et des symboliques précises. Les matières en sont le buis, l'os, la corne, l'étain et le verre pour les pièces tournées et serties par l'artisan ; le cuir, le velours pour la poche, à quoi s'ajoutent le métal pour les chaînes, et le roseau ou le sureau pour les anches. Tous ces matériaux étaient facilement trouvés sur place par les fabricants : mais leur agencement particulier fait sens. Le caractère le plus fort des chabrettes reste sans doute la présence permanente des miroirs incrustés ou scellés dans le boîtier. En France, cet exemple est unique³.



Boîtier de cornemuse slovaque
photographie coll. Hubert Boone

Les chabretas parmi les autres cornemuses d'Europe occidentale

En Europe, on connaît des cornemuses slovaques portant le même type de décor : un miroir rectangulaire incrusté dans la tête (de chèvre) de la cornemuse (voir photo). Le rapport serait lointain si l'on considérait le seul espace géographique, ou si l'on comparait les types organologiques très différenciés de ces deux cornemuses. Mais si l'on tient compte de la puissante symbolique chrétienne attachée au miroir depuis la Contre-Réforme et le XVII^{ème} siècle, et de la présence notable de l'Eglise catholique dans les pays d'Europe, on peut considérer différemment la symbolique du miroir relevée sur les instruments de musique, mais aussi sur des objets domestiques. Les chabrettes, comme nous le verrons par ailleurs, possèdent un parcours et une histoire où l'usage dans des cadres rituels est permanent depuis le XVI^{ème} siècle : processions et encadrement de confréries religieuses à Limoges, références nombreuses aux « bergers de la Crèche » lors des Messes et cérémonies de Noël.

Peut-on suggérer que les décors symboliques d'autres cornemuses du Centre, et particulièrement des musettes bourbonnaises dites « grandes incrustées », sont eux-mêmes des références à un art religieux d'inspiration catholique ? Les brillances mates du décor d'étain incrusté, tel qu'il apparaît sur les boîtiers du fabricant Jean Sautivet (1796-1867), évoque inmanquablement le miroir symbole de la Vierge ou symbole du Christ (Cat. d'exp. 1996) et leur protection supposée sur l'objet, sur son utilisateur, sur l'espace musical et social mis en scène.

Boîtier de cornemuse bouronnaise
Musée de la musique, Paris. Cat.1.2.2



La trace des premières chabrettes, du point de vue de la représentation, se perd après Marin Mersenne (1636). Possédons-nous des cornemuses de type « chabrette » datant de l'époque de l'*Harmonie Universelle* ? Peut-être.

Celles que nous considérons aujourd'hui comme les instruments-mères, les « matrices » des chabrettes, sont connues et sont présentées dans cette exposition. Quatre exemplaires de cette cornemuse sont conservés aujourd'hui : un au Gemeentemuseum de La Haye, un autre qui provient du musée de Brest, un autre du musée de Montluçon, et

Grande cornemuse à miroirs
Musée de Brest. Cat.1.3.3

Les *chabretas* parmi les autres cornemuses d'Europe occidentale

un enfin provenant du Musée instrumental du Conservatoire-musée de la Musique de Paris, auxquelles il faut ajouter un hautbois isolé dans les collections du même musée (hautbois marqué «iean») et un exemplaire perdu, visible sur une photo de l'ancienne collection du baron de Léry. Ces cornemuses proviennent toutes du même facteur, elles sont du même style, de la même main, elles ont presque les mêmes dimensions et proportions. Leur décor est strictement identique. Seul le modèle de La Haye se distingue par un mode d'insufflation à l'aide d'un soufflet qui semble d'époque. Du point de vue de l'organologie, ce sont des «super-chabrettes» : le hautbois à perce conique, anche double, pavillon rapporté, fontanelle et clef double, est bien présent. Le bourdon est bel et bien porté sur le bras et sa perce cylindrique est bien repliée en «S» dans le premier segment, tout comme pour les cervelas de la Renaissance. Les décors tracés à l'acide sur toutes les pièces de bois, les miroirs incrustés et les motifs empruntés à l'iconographie chrétienne sont très présents. Mais la singularité de ces grandes cornemuses tient à la présence d'un bourdon supplémentaire : parallèlement à la *perce triple* du gros bourdon, un *bourdon direct* est percé lui aussi dans le bloc de bois et repose sur l'avant-bras du musicien. Il est à perce conique et *anche double*, tout comme le *petit bourdon* du boîtier. Enfin, l'exemplaire de La Haye, gonflé avec un soufflet, possède une *anche double* pour le gros bourdon à perce triple...

Ces instruments de première importance nous posent plusieurs problèmes : ont-ils précédé le type *chabrette* ou n'en sont-ils qu'une déviance expérimentale ? Quel fut leur contexte d'utilisation ? Les copies très fidèles réalisées par le luthier Claude Girard ont permis de montrer que ces instruments possèdent une couleur musicale évocatrice des petits orgues, leurs possibilités les rattachant sans aucun doute aux musiques savantes, la présence d'un hautbois isolé (hautbois marqué ieau du Musée du Conservatoire) laissant entrevoir la possibilité d'un jeu à plusieurs parties, tel que le décrit Mersenne pour les *Hautbois et cornemuses de Poitou*, avec une *taille*, une *basse* et un *dessus*. Ce type de jeu en duo ou trio, *cornemuses-hautbois*, est du reste attesté aujourd'hui encore en diverses régions d'Europe, que ce soit en Bretagne (*bombarde-biniou*) ou en Italie du sud (*ciaramella-zampogna*).

Du point de vue historique, une contribution essentielle à l'iconographie musicale est sans doute ce tableau intitulé *Bal à la cour d'Henri III* conservé au musée du Louvre. Peint en 1581 pour les noces d'Anne de Joyeuse, un favori du Roi, le tableau décrit un bal de cour. Les musiciens sont deux (ou trois) joueurs de cornemuse, associés à un (ou deux) joueurs de hautbois. Le type organologique des cornemuses est remarquable : gonflées à la bouche, elles semblent s'apparenter à ces *hautbois et cornemuses de Poitou* décrits par Marin Mersenne cinquante ans plus tard ; *hautbois mélodique à pavillon et fontanelle* sur une *clef double*, sans petit bourdon, mais avec un *gros bourdon* monté sur le côté du sac. Ce gros bourdon, tel que représenté sur le

Les *chabretas* parmi les autres cornemuses d'Europe occidentale

tableau du Louvre, semble s'apparenter à celui des *musettes de cour* : c'est-à-dire un gros bourdon à perces parallèles reliées en réseau, du type *barillet*, tel que le décrit par ailleurs Mersenne au chapitre des *Musettes de l'Harmonie Universelle* (1636).

Bal à la cour d'Henri III
1581, musée du Louvre. Cat.L2.6



Résumons-nous : *cornemuses et hautbois* à la cour d'Henri III, *cornemuses* de Poitou, *cornemuses* des bergers, *musettes* ou *cornemuses royales*, autant d'instruments dont nous trouvons entre 1581 et 1636 des représentations et descriptions organologiques précises.

Les contextes d'utilisation semblent pour l'époque fort larges : de la cour des rois jusqu'aux campagnes de la province. C'est là, croyons-nous, qu'il faut chercher les premières traces de ce que nous nommons aujourd'hui *chabrettes du Limousin* : dans un croisement progressif entre ces divers types de cornemuses, croisement réalisé, peut-être, dans quelque atelier parisien, entre les mains d'un Jean Hotteterre ou d'un Destouches, ou sur le tour de quelque artisan originaire de La Couture-Boussey en Normandie, bourgade dont on connaît à l'époque la réputation pour la fabrication des instruments en buis. Les grandes cornemuses présentées ici s'inscrivent dans cette énigme, dans le processus matriciel de ces *chabrettes* qui produira

Musette de cour
Musée de Brest. Cat.L2.4



Les *chabretas* parmi les autres cornemuses d'Europe occidentale

tant de réalisations, tant de cornemuses en trois siècles puisque plus de cent instruments de ce type nous sont connus aujourd'hui, qu'ils soient possédés par des particuliers ou conservés dans des musées.

Pourquoi Limoges, pourquoi Saint-Yrieix-la-Perche plus de deux siècles plus tard, furent-ils les lieux de la fabrication et de la pratique ultimes de ce type de cornemuse ? Est-ce en Limousin que les *cornemuses de Poitou* furent agrémentées des miroirs emblématiques et des décors qui en firent pour nous ces *chabretas*, différenciées des autres types de cornemuses atlantiques ? L'usage éprouvé de l'émaillerie à Limoges eut-il sa part dans cette évolution du décor, dont on ne trouve

aucun autre exemple en France, hormis encore une fois les incrustations des grandes cornemuses bourbonnaises ?

Rappelons que les travaux de Louis Bonnaud, de Michel Tintou et de Louis Perouas (Delage 1906 ; Tintou 1962, 1977, 1981 ; Bonnaud 1967) ont montré que c'est à cette même époque, c'est-à-dire à la fin du XVI^{ème} et durant tout le XVII^{ème} siècle, que les *confréries religieuses* se développent à Limoges et dans d'autres villes du Limousin, faisant appel à des joueurs de *cornemuses*, nommés en langue limousine *chabretaires*. Ajoutons enfin, et comme conclusion ouverte sur l'immense champ d'une recherche en cours, les *Mémoires* de Pierre Robert du Dorat (1589-1658), décrivant l'intense pratique de cornemuse et hautbois en Limousin et en Poitou au XVI^{ème} siècle, et dont on trouvera le texte intégral ci-après.

Le chabretaire Devoyon
Ligoure, 1902. Chabrette de Louis Maury.
Coll. «Amis de Ligoure»



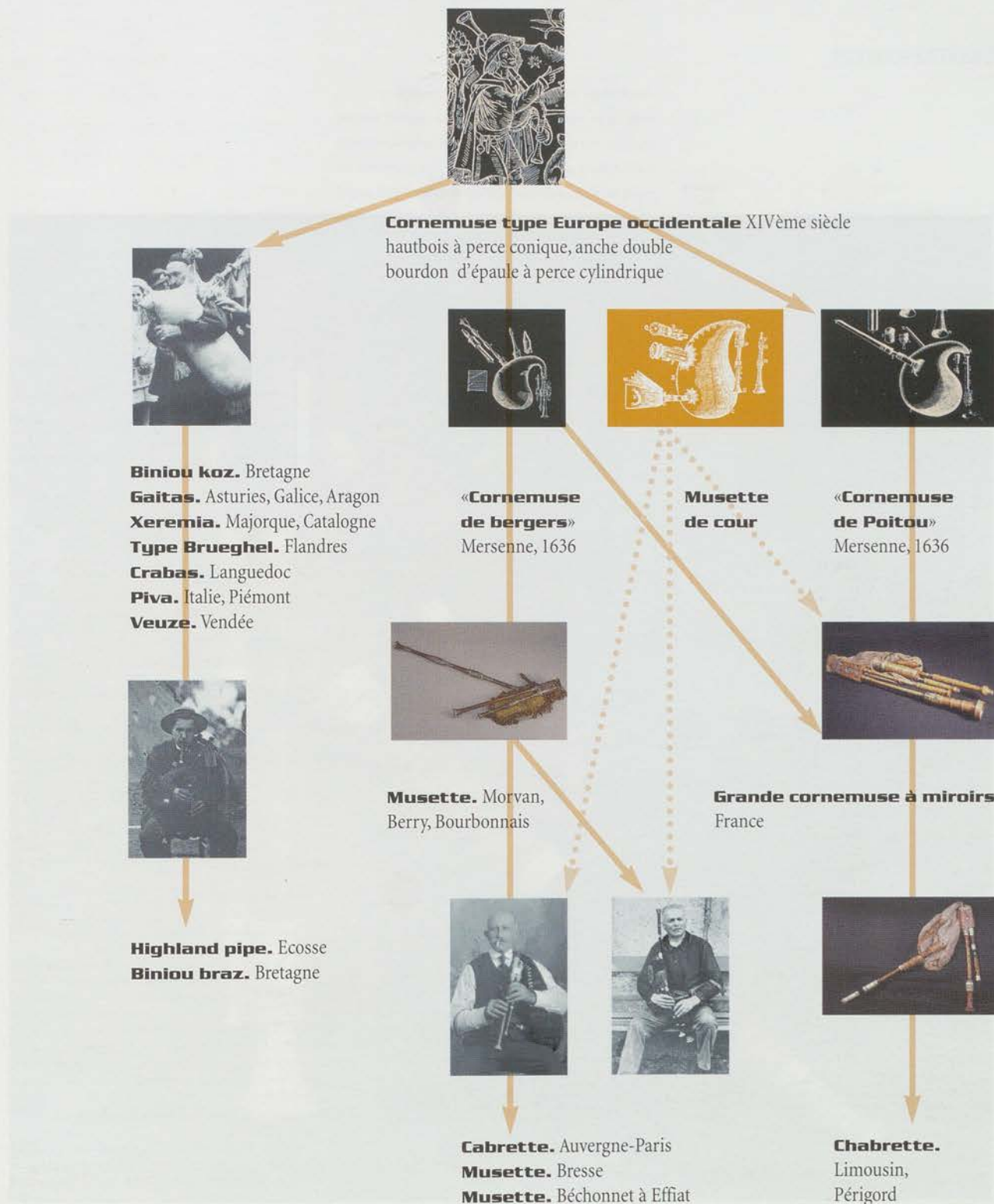
1 - Ce modèle particulier co-existe avec d'autres types de cornemuses en Europe occidentale dont la distribution organologique répond à d'autres choix : hautbois à perce cylindrique et anche double (*musette de cour*, *Northumbrian pipe*), bourdons à anche double, jeu polyphonique sur deux hautbois simultanément (*musettes de cour*, *zampogna* et *sordalina* du sud de l'Italie et de Sicile), ou cornemuses à perce cylindrique et anche simple pour le tuyau mélodique et le bourdon (*boha* des Landes de Gascogne).

2 - *Musettes* Béchonnet, ou *Uilleann pipes* d'Irlande par exemple.

3 - Une exception : les cornemuses de Ferdinand Jousse en Haute-Loire (fin du XIX^{ème} siècle). George Sand cite également les «miroirs de sa grande cornemuse» dans *Les Maîtres-sonneurs* (1852).

Les chabretas du Limousin

Une généalogie



Chabreta
Cat. 1.2.5



Visions en abîme

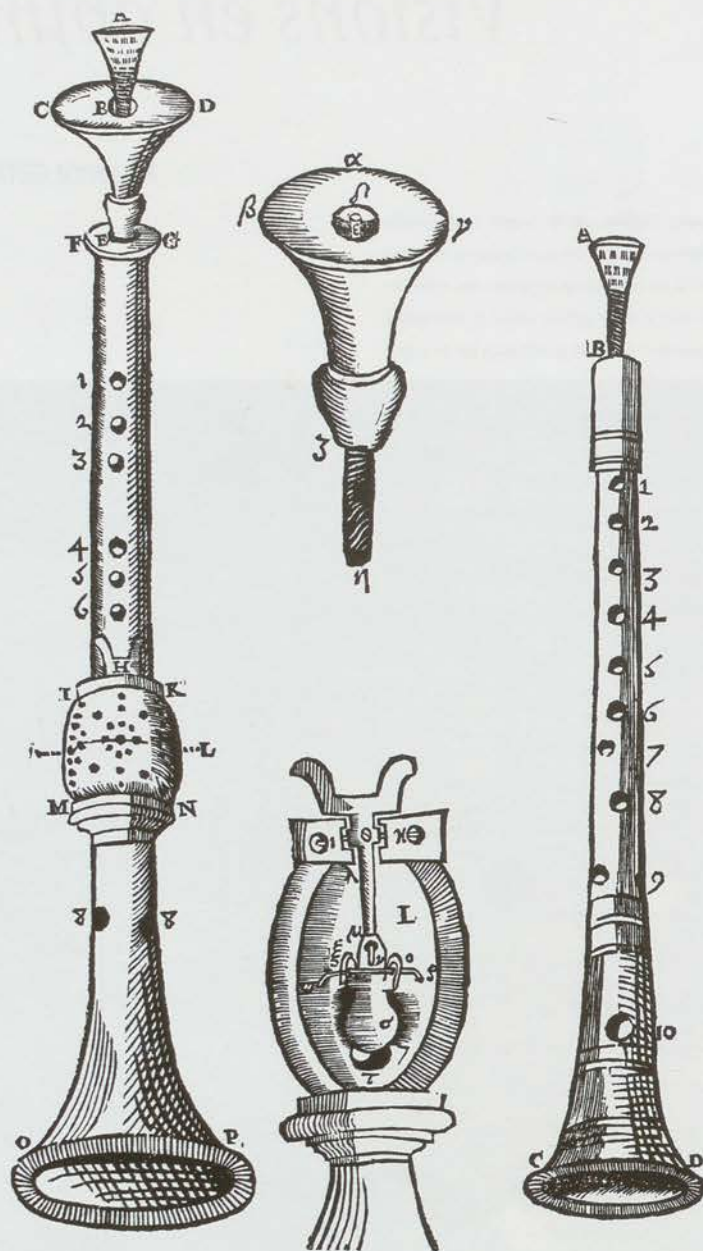
Florence GÉTREAU

«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.

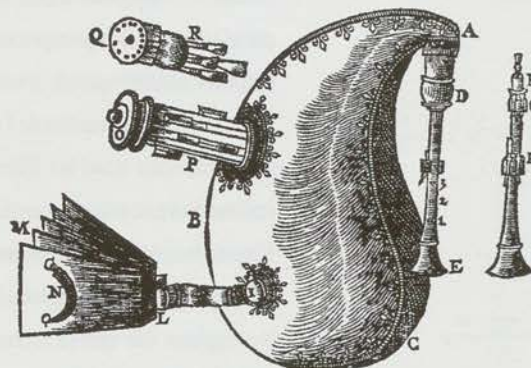
Des modèles organologiques parmi les plus élaborés

Au plan des modèles organologiques tout d'abord, il convient de rappeler ce que la chabrette a conservé des cornemuses connues et décrites au XVII^e 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,

Traces du baroque

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 Poitou» (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 Poitou, 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 appelée *fontanelle* ou *lanterna*). Remarquons d'ailleurs que le pavillon mobile du chalumeau est lui aussi très clairement en filiation avec les hautbois du XVII^e 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 XVII^e et XVIII^e 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, XVIII^e siècle, Paris, musée de la Musique, E.980.2.387



Cervelas,
radiographie de profil et en coupe, vue externe,
Charles Bizzy, Paris, milieu du XVIII^e siècle,
Paris, musée de la Musique, E.231



Hautbois,
Dupuis, Paris, fin du XVII^e siècle,
Berlin, Musikinstrumente Museum, Inv.2933



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

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

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 XVI^e et le XVIII^e 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 XVII^e 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,



Traces du baroque

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, taché, 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.

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'empaigne 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.

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'une espèce de robe 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».



Décors de chalemies,
Monogrammist «PP», Allemagne, fin du XVIII^e siècle,
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, MIR 364 et 366

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

Flûte à bec,
Dupuis, Paris, fin du XVIII^e siècle,
Paris, musée de la Musique, E. 368

Deux chalemies,
Monogrammist «PP», Allemagne, fin du XVIII^e siècle,
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, MIR 364 et 366



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'empaigne. 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.

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 XIX^e 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.



Pavillon et lanterne
de hautbois de chabreta,
Cat.1.2.5



Hautbois-musette,
Anonyme, France, XVIII^e siècle,
Paris, musée de la Musique, inv. E.634



Fontanelle de hautbois,
Dupuis, Paris, fin du XVIII^e 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 apparaissent 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 XVI^e et XVII^e siècles y figurent sporadiquement, ces peintres restant indifférents aux anachronismes qu'ils peuvent commettre. Vers 1840 apparaissent 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 XVIII^e 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, à 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».

Traces du baroque

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]).

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° 1.4.1). 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.



Chabrette, attribuée au premier atelier de Limoges, datée 1782. Londres, Royal College of Music, Museum of Instruments. Ancienne collection Bricqueville, Cat. 1.4.1



Deux cornemuses de la collection d'Eugène de Bricqueville, l'une de ses deux chabrettes et la cornemuse attribuée à Béchomet, Effiat, fin du XIX^e 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 XIX^e 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 XIV^e et XV^e 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 spécimens).

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 pibroch 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 spécimens 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 Trondheim 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'occurrence 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





MUSEE DES ARTS
ET TRADITIONS POPULAIRES
BRETAGNE

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.

Cuiller de fête.
Bretagne, XIX^{ème} siècle.
Paris, musée national des Arts et traditions populaires, Inv. 1883.3.5 (cat. II, 3.3)

Cuiller de fête.
Bretagne, XIX^{ème} siècle.
Paris, musée national des Arts et traditions populaires, Inv. 1883.3.11 (cat. II, 3.4)



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)

«Cornemuses» en Limousin ? Toutes des «chabretas»

Les mots pour le dire

Eric MONTBEL

Les cornemuses présentées ici sont nommées, depuis leur mise en lumière par le mouvement du «Revival», les «**chabrettes limousines**» ou «**cornemuses à miroirs**». Mais n'oublions pas que d'autres cornemuses ont été jouées en Limousin, relevant d'un autre type organologique. Dans les départements de la Corrèze, de la Creuse et de la Haute-Vienne, bien d'autres instruments ont été utilisés au XIX^{ème} siècle et auparavant sans doute : musettes Béchonnet, musettes de type bourbonnais ou berrichon, cabrettes auvergnates et parisiennes.



Sur le plan linguistique, plusieurs termes servent à désigner la cornemuse en Limousin au fil des siècles (Bonnaud, 1967). Le mot «**chabreta**» semble le plus ancien puisqu'on le rencontre dès le XVI^{ème} siècle. Le mot «**cornemuse**» apparaît au XVII^{ème} siècle, simultanément au mot «**musette**». «**Hautbois**» semble aussi désigner cet instrument dans divers documents manuscrits de l'époque. Au XIX^{ème} siècle, quelques érudits signalent le mot «**charmela**», et donc «**charmelaire**» pour celui qui en joue, mots que l'on retrouve aujourd'hui encore dans les Monts d'Ambazac. «**Chabrette**», francisation du mot occitan qui semble en usage dès le XVI^{ème}, se généralise au XIX^{ème} siècle.

Concours de Juillac
1903. Doussaud, X ? Gorse



Danseurs au concours de Juillac
1903

«Cornemuses» en Limousin ? Toutes des «chabretas»

«Visite présidentielle en Limousin»
1913



Louis Rojot
Concours de Sarlat, 1908, détail d'une carte postale, coll. part.

Pour notre part, nous avons recueilli quelques termes supplémentaires pour désigner la cornemuse en Limousin. Le fameux chabretaire de Limoges, François Denis, qui vécut jusqu'à la dernière guerre, parlait du «**jeu bessier**» pour désigner les cornemuses de la Besse, petit pays compris entre Bourgneuf et Eymoutiers : c'était ainsi qu'il désignait les cornemuses à miroirs, leur attribuant un lieu d'origine précis (Demargne, 1944). Le chabretaire Louis Jarraud parle des «**parisiennes**» pour désigner les cabrettes à soufflet qu'il utilise et qui furent beaucoup jouées autour de St Germain les Belles (87) dans son enfance.

Enfin, nous avons recueilli le mot «**empenha**» pour désigner la cornemuse toute entière, en Corrèze, alors que ce terme occitan est en général réservé au boîtier de l'instrument. On fera l'observation d'une similitude phonétique entre «**empenha**» et «**zampogna**», à une époque où les musiciens de Calabre faisaient le tour de l'Europe. Aujourd'hui les jeunes chabreétaires parlent volontiers de «**la limousine**» : «**jouer de la limousine**» c'est jouer de la cornemuse à miroirs.

Tous ces mots ont servi et servent encore à désigner les cornemuses en Limousin, quelles qu'elles soient. Il n'était pas rare du reste qu'un chabreétaire ait joué plusieurs types d'instruments successivement. Ces cornemuses différentes étaient présentes sur un même territoire. La diffusion par catalogues (Pajot, Nigoud, Pimpard) et par magasins de musique, à la fin du XIX^{ème} siècle, a amplifié ce mouvement de mise en concurrence. Les «**cabrettes**» à soufflet parisiennes, vendues à Limoges, sont apparues rapidement comme plus pratiques et plus fonctionnelles que les vieux instruments fabriqués localement.

La célèbre photo du concours de Juillac en 1903, qui met en scène les vainqueurs, illustre cette diversité : cornemuse à miroirs, cabrette parisienne, Highland Pipe : pourtant ce sont toutes des «**chabretas**»...

La mémoire longue

Louis BONNAUD

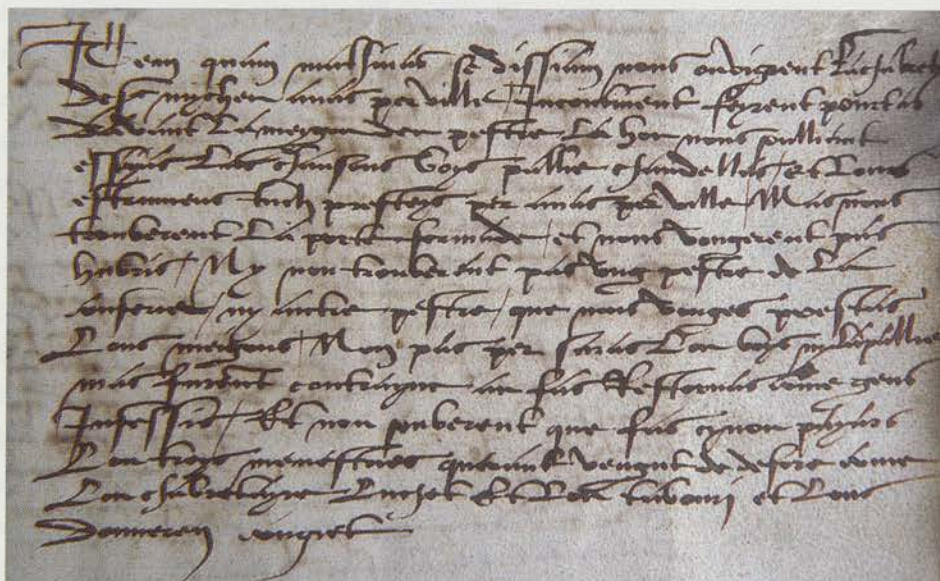
Dans les premières décennies du XVI^e siècle, les confrères de Notre-Dame la Joyeuse, dite «des Pastoureux», établie dans l'église Saint-Pierre du Queyroix à Limoges, ne pouvaient imaginer que près de cinq siècles plus tard certaines rubriques de leurs dépenses écrites en langue limousine, retiendraient l'attention des historiens et des musicologues.

Habillés en bergers pour célébrer la Nativité et l'Épiphanie en chantant des hymnes de Noël en langue du pays, ces bourgeois et marchands de la ville tenaient des comptes rigoureux comme en témoigne le registre de la confrérie, dont les pages recèlent les plus anciennes mentions relatives à la cornemuse limousine et à ceux qui en jouent. En 1522, les Pastoureux notent qu'alors qu'ils chantent matines à Saint-Pierre, ils entendent la *chabrete* de la confrérie de Saint-Michel des Lions. Pour accompagner leurs cérémonies ils font appel à des *ménestriers* et consignent la dépense engagée : le soir de Noël 1517, le salaire du *chabretaire* s'élève à 2 sols, et à 10 sols pour l'Épiphanie 1518 ; la même somme est versée à un *chabretaire* en 1554 (Delage, 1906, p. 570-573)¹. En 1581, à Limoges, un «gasnie denier» nommé le *Chabretayre* enchérit une vente à la criée².

Quoique *chabrette* et *chabretaire* n'apparaissent dans des documents d'archives qu'à ces dates, il est certain que ces mots étaient en usage bien avant le XVI^e siècle³ dans une province s'exprimant avec le parler d'oc. Ils se sont perpétués jusqu'à l'époque contemporaine pour désigner l'instrument et le musicien qui l'utilise, comme le montrent divers ouvrages en langue limousine. D'autres, en français, ont traduit le premier par «cornemuse» ou encore «musette», terme paraissant approprié à une musique bucolique, et «cornemuseur» pour joueur.

Extrait du livre de comptes
de la Confrérie des Pastoureux, 1522.

- | | |
|------|--|
| L.1 | «lt. quam matinas se dissiam, nous ouerigent la chabrete |
| L.2 | de St Micheu anas per ville; incantinent feyrent pourtas (...) |
| L.11 | (...) infessis. Et nou souberent que fus cynon payars |
| L.12 | leu troys menestriers qu'erant vengut de defore come |
| L.13 | lou chabretayre, louchet et lou tabouri, et lous |
| L.14 | douneren conjet.» |



A ses *Mémoires pour servir à l'histoire du diocèse de Limoges*, l'érudit abbé Nadaud († 1775) a joint un glossaire avec mention du mot *chevrie* : «en langue romane, une musette ; en Limousin chabrette, faite de peau de chèvre». A la même époque, Dom Léonard Duclou, bénédictin de Solignac, auteur d'un dictionnaire manuscrit de la langue limousine (1779), donne une origine semblable : *chabreto*, cornemuse, les premières probablement ont été faites en peau de chèvre». Les deux ecclésiastiques ne retiennent pas le bêlement de l'animal rappelé par certaines intonations de l'instrument.

Les corréziens Béronie et Vialle, avec une graphie phonétique pour le *Dictionnaire du patois du Bas-Limousin* (1832) expliquent *tsabreto* : «instrument à anche qu'on enfle comme un ballon par le moyen du porte-vent, et de trois chalumeaux...» ; ils traduisent *tsabreto* par cornemuse. Dom Duclou note un synonyme : *charmelo*, cornemuse. Léon Dhéralde, autre auteur d'un *Dictionnaire de la langue limousine* (1885), interprète *chabreto* et *charmelo* par musette.

A ces dictionnaires de la langue parlée en Haut et Bas-Limousin, s'ajoute le plus récent, publié en 1927, concernant la partie occidentale de la Marche. Le docteur Louis Queyrat, modestement, a intitulé son recueil *Contribution à l'étude du parler de la Creuse, le patois de la région de Chavanat*. Il traduit *chobreto* et *charmelo* par musette, et *chabretaire*, joueur de musette avec le synonyme *musetaire*. *Charmelo* est employé surtout ironiquement par allusion à une personne qui pleurniche⁴.

Auteur de spirituelles fables en langue limousine, Jean Foucaud (1747-1818) s'est risqué à traduire, à sa façon, la première ode d'Horace ; deux vers font allusion à l'instrument : *Opolloun úflo mo chobreto, sa sor bufen di moun charmeu* (Apollon gonfle ma musette, ses soeurs soufflent dans mon chalumeau)⁵.

Les deux synonymes sont fréquents parmi les nombreux poèmes en langue limousine de l'abbé François Richard, mort en 1814 à l'âge de 84 ans⁶. Il est l'auteur oublié de la populaire *Chanson d'un chabretayre sur un ménétrier de vilaje*⁷ dont les couplets ne citent que *charmelo* : *de mo charmelo uflado* (de ma chabrette gonflée) ; *me prenen mo charmelo e dessou moun eisselo me fan possa lo peu [...]* (elles me prennent ma chabrette et sous mon aisselle me font passer la peau)⁸. *Charmelo* paraît dans les poèmes *L'autouno* et *L'hiver* et dans un seul *Nadau* parmi la vingtaine d'écrits alors que dans une dizaine c'est la *chabreto* dont jouent les bergers appelés à la crèche, avec parfois des *hauboueis* et *flajoulets*⁹.

Dans un long poème en quatre chants, l'abbé Richard raconte les mésaventures d'un jeune campagnard venu en pèlerinage à Saint-Martial de Limoges : *lou roumivaje de Lionou*. Dès les premiers vers il prévient le lecteur : *Io vau deimounta mo chobreto per fa un bourdou pù plenti* (je vais démonter ma chabrette pour faire un bourdon plus plaintif). Au quatrième chant, lorsque le jeune Lionou, par la plume du

Chabrettes et musettes

conteur, avoue combien l'a impressionné la musique de l'orgue, il dira de l'organiste : *au fosio sounâ sei peno / de violouns mai de vingto cin, / de chobretas uno trenteno / d'auboueïs quatorze per lou min* (il faisait sonner sans peine de violons plus de vingt-cinq, de chabrettes une trentaine, de hautbois quatorze pour le moins). Dans ses Noël en français, l'abbé poète ne dit plus «chabrette», mais «musette».

Ce dernier mot désigne bien, en Limousin, la chabrette à bouche avec hautbois et deux bourdons que tient l'un des «bergers» de la crèche de Vicq (Haute-Vienne) (Bonnaud, 1955, p. 135)¹⁰, surnommé *le chabretaire* comme l'indique la dépense notée dans le registre des syndics fabriciens de la paroisse en 1810 : «*pour la musette des Bergers, 1 livre 50 centimes*»¹¹. L'instrument privé de son petit bourdon que porte le berger de Vicq n'est peut-être pas celui refait en 1810 ; il n'a pas l'originalité de la chabrette du berger de la crèche de Saint-Paul (Haute-Vienne) si proche de certains instruments traditionnels (Bonnaud, 1988, p. 217-218).

La plus ancienne représentation d'une chabrette constituée d'une poche avec porte-vent, d'un hautbois avec petit bourdon parallèle et d'un gros bourdon, paraît celle figurée sur l'*Adoration des Bergers* peinte sur bois dans le dernier quart du XVII^e siècle, appartenant à l'église de Champsac (Haute-Vienne). S'inspirant d'un tableau de Guido Renni, le peintre de Champsac, pour ajouter cette cornemuse qui n'existe pas sur l'œuvre du maître italien, a fidèlement reproduit un instrument local (Bonnaud, 1994, p. 390-392).

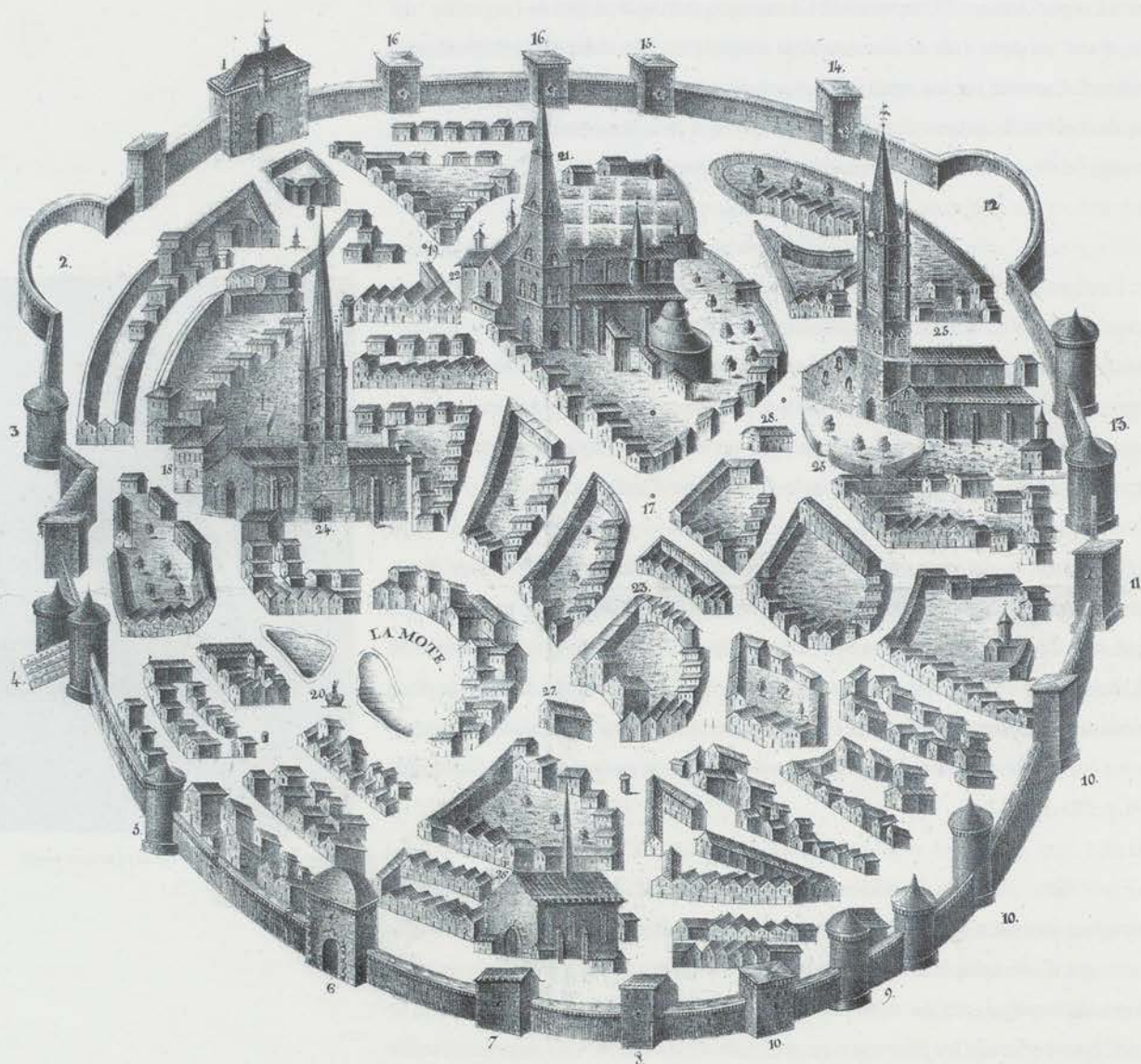
Depuis le XVI^e siècle, documents d'archives, œuvres rimées¹², chroniques, journaux, études portant mention de l'instrument - chabrette ou musette -, constituent d'irremplaçables jalons pour son histoire, et témoignent de sa pérennité comme de sa popularité. Au début du XVIII^e siècle, le langage courant lui doit le proverbe *uno offrande sey presen quo ey uno chobreto sey ven*¹³. Un visage bien joufflu est comparé à *de las jautas* (joues) *de chabretaire*, qui gonfle ses joues pour souffler dans son instrument¹⁴.

Si en 1633, la confrérie du Très-Saint-Sacrement de la paroisse Saint-Maxime de Confolens¹⁵ exige que ses membres s'opposent aux abus que sont les danses, les banquets, les cornemuses et les comédies¹⁶, d'autres confréries moins strictes, à l'imitation des Pastoureaux, font appel à des ménestriers pour donner plus d'éclat à leurs cérémonies. En 1598, la «frérie de Mr. saint Cristofle» établie à Limoges, dans l'église dédiée à ce saint, emploie deux cornemuseurs lors de ses fêtes¹⁷.

En 1615, les statuts de la confrérie Saint-Antoine établie dans l'église Saint-Domnolet à Limoges, prévoient : «*les fraictz qui se feront pour faire dire le service divin que pour payer le joueur de cornemuse sera au commun fraictz de tous les confrères, si ce n'est que le baile nourrira led. joueur de cornemuse*» (Tintou, 1962, p. 137-138).



Les bergers de la crèche de l'église de Vicq-sur-Breuilh
XVII^e siècle. Cat IV2.1.1



«Enceinte de la ville de Limoges au XVème siècle»
 Restitution par J.-B. Tripom, 1841

Le 12 juin 1664, Martial Blanchard, de la paroisse de Verneuil sur Vienne, enchérit pour être le premier frère de la confrérie de la Fête-Dieu 1665 ; il s'engage à donner 30 sols pour faire jouer les cornemuses à la procession (Tintou, 1977, p. 124).

Lors de la célèbre procession de la Fête-Dieu du 20 juin 1686, à travers les rues de Limoges aux maisons pavoisées de tapisseries des « musètes et aubois » jouent dans une maison, près de la porte Boucherie¹⁸.

Jusqu'en 1832, trois ou quatre joueurs de musette assistent à la grand'messe de Saint-Michel des Lions, le dimanche après le 8 septembre, fête de

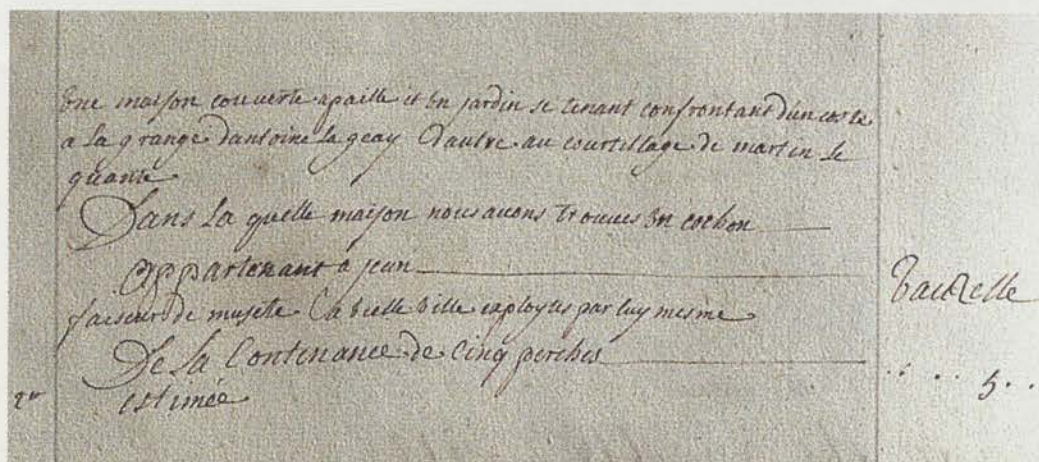
Chabrettes et musettes

l'ancienne paroisse Saint-Martial de Montjovis. Leur mélodie résonne sous les voûtes de l'église au moment de l'élévation¹⁹. Organiste à la cathédrale, Paul Charreire, l'un des premiers à s'être intéressé à la chabrette, se souvient que vers 1840, on y entendait encore, pour la fête de Noël, le son de la musette uni à la musique de l'orgue (Charreire, 1891, p. 169)²⁰.

Préfet de la Haute-Vienne sous l'Empire, Texier-Olivier n'apprécie guère la musique de la chabrette : «les jours de dimanche, les jours de foire [...] aux sons aigus et discordants d'une musette, il se forme des rondes aussi monotones, aussi insipides que la musique qui en règle les mouvements»²¹.

Cette musique, sans doute moins désagréable²² à des oreilles plus limousines que celles du fonctionnaire de l'Empire, accompagne aussi cérémonies civiles et fêtes populaires. Le 10 messidor an V (28 juin 1797), à la fête de l'Agriculture de Panazol près de Limoges, musettes et tambour conduisent un cortège civique et font danser la population²³.

Pour célébrer la naissance du Roi de Rome, le 20 mars 1811, quelques semaines plus tard, la municipalité de Compreignac organise une fête avec danses champêtres au son des musettes, flûtes, fifre et tambour formant «une symphonie champêtre fort agréable». Louis XVIII régnant, le 25 août 1816, la garde nationale, la gendarmerie et le conseil municipal de Compreignac se rendent à l'église au son des tambours et des musettes pour y entendre la messe²⁴. Ces musettes ou certaines d'entre elles étaient peut-être l'oeuvre de Jean Vauzelle qu'un acte de 1742 concernant l'état des fonds de Compreignac désigne comme étant «faiseur de musette»²⁵.



Extrait de l'Etat des fonds de Compreignac, 1742.
Arch. dép. de Haute-Vienne

En août 1814, lorsque le duc d'Angoulême venant de la Corrèze entre dans le département de la Haute-Vienne, il est accueilli par les autorités du canton de Saint-Germain les Belles, la garde nationale et «un nombre infini de citoyens de tous états et de cultivateurs accourus avec des musettes [...]»²⁶.

La même année, pour la fête de Saint-Louis, le 25 août, après le *Te Deum* chanté en l'honneur du roi Louis XVIII à la cathédrale de Limoges, le public est

appelé à prendre part aux divertissements sur la place de la mairie où il trouve un mât de cognac, des fontaines de vin, des bals champêtres au son des cornemuses²⁷.

Le dimanche 12 septembre 1852, à Eymoutiers, avec une musette à sa tête, un cortège se rend chez le maire nouvellement élu pour lui porter le *mai* et le drapeau offerts par les habitants de la ville²⁸.

Cette énumération d'événements «au son de la musette», qu'un dépouillement systématique des journaux locaux publiés jusqu'aux premières années du présent siècle, multiplierait encore, atteste que la chabrette est l'instrument qui s'est le plus popularisé en Limousin (Montbel, 1989). Ceux qui en jouent ont un répertoire apte à conduire un cortège²⁹ ou une procession et surtout à faire danser³⁰. C'est l'instrument de toutes les réjouissances populaires et particulièrement des bals et des frairies organisées à l'occasion des fêtes patronales. La chabrette en est la reine incontestée, à lire quelques échos de la presse du temps.

Au milieu du XIX^{ème} siècle, à l'ancienne frairie du quartier Montjovis, à Limoges, les divertissements succédaient aux cérémonies religieuses, alors *«les musettes gonflaient leur peau, les bourdons assuraient leur ton et les chalumeaux ; les airs rustiques, très appropriés enlevaient valseurs et valseuses. Dès l'aube un joueur de cornemuse s'installait en face du reposoir pour y jouer des mélodies en l'honneur de la Vierge»*³¹.

Jusqu'à la dernière guerre, la foire de la Saint-Loup, chaque 22 mai attirait à Limoges une foule considérable :

*«Il y a une trentaine d'années, les chabretaires faisaient entre eux, sur la place d'Orsay, des concours de musette ; la musique limousine a été créée par la musette et elle est restée faite pour cet instrument au timbre doux, gai, en quelque sorte mignard [...] il faut dire que les bons sonneurs de musette ont toujours été rares, son jeu n'étant pas sans difficulté»*³².

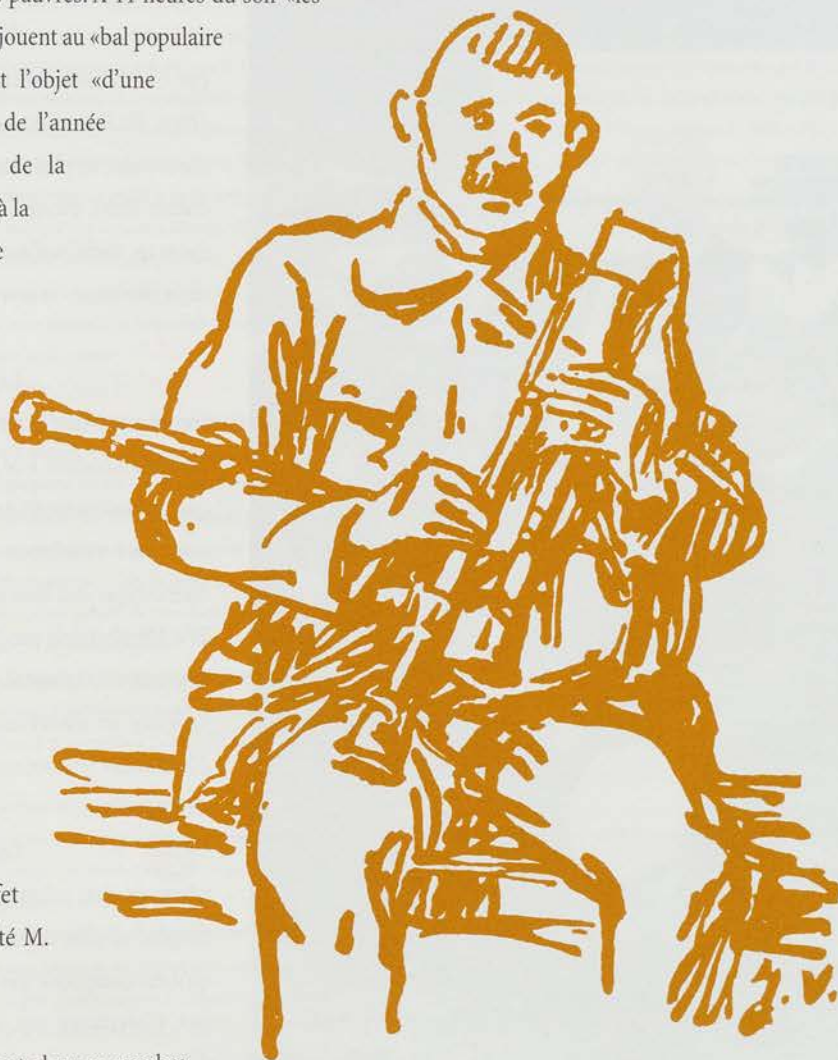
Un musicien a retenu l'attention d'un chroniqueur :

*«Quels sons criards viennent ici frapper notre oreille [...] c'est le fameux chabretaire de Panazol, le grand Tistout, qui installé sous les ormeaux de la place d'Orsay, fait résonner sa musette et crie à tue-tête : en place! en avant-deux! ou bien embrassez vos dames! Qu'il en a fait danser dans sa vie l'illustre ménétrier, de bourrées interminables, de quadrilles échevelés, sur la place de Panazol [...] on ne lui connaît qu'un défaut, c'est de n'avoir jamais voulu consentir à jouer de polka ; c'est un Limousin de la vieille souche, et il désapprouve hautement les danses parisiennes. Malgré ce préjugé c'est de tous les chabretaires de la foire celui qui amasse le plus de gros sous tant il met d'entrain à jouer ses vieilles bourrées, tant il se démène avec élégance sur sa chaise disloquée dont les ais disjoints crient sous les coups redoublés de ses sabots»*³³.

Chabrettes et musettes

La place devenue jardin d'Orsay était l'un des sites privilégiés pour les bals champêtres dont celui organisé en octobre 1878 à l'occasion de la remise des récompenses de l'Exposition Universelle avec réjouissance au son de la «chabrette limousine»³⁴.

Sur la place voisine des Carmes, où la frairie annuelle avait lieu le dimanche qui précède le 14 juillet, le programme de 1891 prévoit une grande farandole conduite par les chabretaires qui, le dimanche suivant, se retrouvent pour la fête de la place de la République au bénéfice des pauvres. A 11 heures du soir «les plus éminents chabretaires limousins» jouent au «bal populaire nocturne à grand orchestre» et sont l'objet «d'une chaleureuse ovation»³⁵. L'événement de l'année 1891 reste la visite du Président de la République, Sadi Carnot, venu assister à la Fête fédérale des sociétés de gymnastique dans sa ville natale. Au banquet donné à l'Hôtel de Ville, trois amateurs «costumés en paysans ont chanté, *musetté* et *chabretté* sur des airs du pays» Plusieurs chansons de circonstance écrites par le patoisant Edouard Chaulet dit *Lingamiau*. Selon un journal du temps, «chanteur et accompagnateur étaient précédés d'un joueur de chabrette, le premier de tous, qui a été salué d'un tonnerre d'applaudissements ; il est en effet difficile d'être plus amusant que l'a été M. Malitte»³⁶.



Dessin de Jean Virolle
réalisé lors du concours de Limoges, 1921

Les chabretaires sont alors en nombre, les frairies ne se contentent pas de faire appel à leur talent pour faire danser³⁷, elles organisent des «concours de musette à Coussac-Bonneval³⁸, à Saint-Yrieix³⁹, à Nexon⁴⁰, à Saint-Léonard, avec attribution de trois prix : le 1er au chabretaire Maucourant avec félicitations du jury, le 2ème à Nicot, et le 3ème à Marquet»⁴¹. Ces concours qui provoquent l'émulation des concurrents pour le plus

Chabrettes et musettes



Les chabretaires Léonard Faüilloux (de profil) et X ? (de face)
1907, « Grande fête nautique ».
Avant le départ des chariots de pique,
la commission, la Musée limousine, les Musettes.
Photographie, coll. Cécady

grand plaisir du public, montrent la popularité de l'instrument. Ces épreuves ont aussi pour mérite de sauver de l'oubli le nom de plusieurs chabretaires. Le 23 juin 1912, la kermesse du Champ de Juillet à Limoges, organise un concours de coiffes et de chabrettes où sont récompensés trois instrumentistes : Gabirou, Beulet, Béjard (Montbel, 1989, p. 217). Le maître-sonneur Jean Rameau, du Berry, est déclaré hors concours⁴².

D'autres chabretaires ne sont connus que par une brève citation : Borie dont le docteur Charbonnier (*Pierre de Faure*) dit qu'il fut au milieu du XIX^e siècle le chabretaire le plus renommé des environs de Limoges⁴³ ou encore Piari, évoqué dans un long poème par Jean Rebier : *Dans un corps mal équarri / logeait l'âme d'un poète / il jouait de la chabrette / et nous l'appelions Piari*⁴⁴.

Les témoignages épars, réunis ici, composent une liste comprenant plusieurs noms, dont certains inconnus à ce jour et il n'est pas imprudent d'avancer que ces instrumentistes d'autrefois, recensés en divers lieux, sont plus nombreux qu'on ne le suppose⁴⁵. L'inventaire méthodique des instruments et de leur histoire entrepris par Eric Montbel doit conduire à un recensement des chabretaires et joueurs de musette, œuvre de longue haleine à mener avec patience et discernement, en quelque sorte un « tableau d'honneur » en hommage à la mémoire de ces musiciens mainteneurs.

Cette recherche pousse à réfléchir sur la pérennité d'un instrument populaire servi par des gens simples, en général plus musiciens d'instinct que de formation, alors qu'il est compliqué par sa facture et par son jeu. Comment ne pas s'interroger sur l'attrait constant, qu'en dépit de ses difficultés, la chabrette a exercé sur de nombreuses générations au point de susciter des vocations sans cesse renouvelées et des oreilles toujours attentives. La chabrette livrera-t-elle tous ses secrets ?

- 1 - Les ménétriers au service des Pastoureaux comprennent aussi des joueurs de huchet (petit cornet), de clarin (petite trompette), de trompette, de tambourin, de rebec, de hautbois et un sonneur de «vyolie», en 1580.
- 2 - L. BOURDERY, «Inventaire et vente à la criée des biens de feu Martial Galichier», *BSAHL*, LI, 1902, p. 130. *Chabrete* est le surnom donné à «l'hoste de la Brugière» dans une sentence du siège sénéchal d'Uzerche, en 1686 (*Soc. des Archives hist. du Limousin*, X, 1906, p. 376).
- 3 - En Haut-Limousin, est inventoriée une iconographie de la cornemuse antérieure au XVI^e siècle (*BSAHL*, XCIV, 1967, p. 207-229 et CXV, 1988, p. 215-219).
- 4 - Le docteur Queyrat ajoute : «*musetaire*, joueur de musette, cornemuseux ; *museto*, musette, cornemuse, qui se compose de la *petounho* (vessie), de l'*ôouboué* (hautbois), du *pequi bourdou* (petit bourdon), tuyau de résonnance ; du *grouô bourdou* (gros bourdon) autre tuyau de résonnance que le joueur jette sur son épaule et qui n'existe que sur les musettes dites *bourbonnaises*, enfin le *topore* (soupape) qui se trouve à la partie antéro-inférieure de l'instrument. On adjoint souvent à la musette un soufflet que le musicien actionne avec le bras».
- 5 - J. FOUCAUD, *Poésies en patois limousin*, édition philologique [...] par E. RUBEN, Limoges, 1885, 2^eme ed., p. 208. Dans la fable *L'enterrement de la lionne*, Foucaud emploie la locution proverbiale *qu'ei lo chobreto dau mouli* (c'est la chabrette du moulin), allusion aux sons tantôt graves, tantôt criards du bourdon et du hautbois (p. 161, note 2).
- 6 - F. RICHARD, *Recueil de poésies patoises et françaises*, Limoges, 1824, 2 t., 580 p.
- 7 - En 1880, quelques jeunes gens de Limoges, fervents adeptes de la langue limousine, décident de dîner ensemble une fois par an pour entonner vieilles chansons et histoires en «patois». Il s'intitulent *Lou chabretairei* et prennent pour devise les deux premiers vers de la chanson de l'abbé Richard : *per diverti lo gen, viv'un boun chobretaire* (*Almanach limousin*, 1881, p. 122-127).
- 8 - Quelquefois la chanson de Richard est attribuée par erreur à Joseph Mazabraud de Solignac (1816-1898), auteur de *Lou chabretaire*, chanson écrite sur la mélodie de *Toute fille qui badine*, dont le refrain dit : *Venei, filiâ dô vilâge, moun choromeu ei tou nio, tou nouvei*. Un des couplets affirme : *O doû soun de mo chobreto, un n'o pu de tourmen* (*Almanach limousin*, 1874, p. 132-133).
- 9 - Prolifique compositeur de noëls et de chants religieux réunis sous le titre *Lou cabretairei de Nadalou et de Nostra-Dama* (Marseille, éd. Publiroc, 1931, 580 p.) l'abbé Victor Pourville, ancien curé de Chamboulive et chanoine titulaire à Argentat (Corrèze), a préféré la forme auvergnate *cabretairei* à celle limousine de *chabretaire*. Seuls deux de ses noëls font allusion à l'instrument : *dzougave la cabreta...lou violoun et la museta* (p. 23) ; *imboucat toui la museta, dzopuga del cabretou*. Tout aussi corrèzien, François Celor (Pirkin), auteur de *Chansons populaires et bourrées recueillies en Limousin* (Brive, 1904), s'écrit dans *Le bal del choler* : *vivo lou soun del violoun, de lo chabrete* ; il cite au huitième couplet d'une version de *Baïso-te montagno* due à Baptiste Leymarie : *Ane! no chobreto, brugis jous mou des* (mugis sous mes doigts).
- 10 - Les documents d'archives relatifs à d'anciennes crèches limousines dénomment toujours «bergers» les personnages habillés rassemblés autour de l'enfant Jésus. Le terme «santon», d'origine provençale, s'applique à des figurines d'argile peinte.
- 11 - Archives départementales de la Haute-Vienne, V, liasse 79.
- 12 - A titre d'exemple le bref poème découvert par Michel Toulet dans le registre d'un greffier des tailles de Limoges entre 1678 et 1683 : «*Fuions cette rive charmante / Où Tircis vient souvent chanter / Sa musette est douce et touchante / Je me plais trop à l'écouter. / Par quelque tendre chasonnette / Ils pourroit enfin m'engoger / Car quand on aime la musette, / On aime bientôt le berger* [...]».
- 13 - Proverbes (en langue limousine) recueillis par M. Maillot envoyés par M. de la Bastide en 1710. Bibl. nat. de France, ms. fr. 24458 (*BSAHL*, XCVII, 1970, p. 202-206).
- 14 - J.-J. JUGE, *Changements survenus dans les mœurs des habitants de Limoges depuis 50 ans*, 1817, p. 206. Dans *Notice des arbres et arbustes...* publiée à Limoges en 1790, Juge dit à propos du roseau cultivé, ou «canne» : «on en fait des anches de hautbois et de musette, et des bâtons à la main». Le décor de ces bâtons rappelle les inscriptions sur le buis de certaines chabrettes : «on peut enjoliver (ces bâtons) au moyen d'un enduit de cire dont on forme des dessins, on frotte ensuite le tout avec une eau-forte affaiblie, dans laquelle on a fait dissoudre du fer, les parties découvertes qui sont exposées à cet acide brunissent, et les autres enduites de cire restent blanches».
- 15 - Avant la Révolution Confolens dépendait du diocèse de Limoges.
- 16 - Dans ses *Ordonnances synodales* de 1673, Mgr de La Fayette, évêque de Limoges «interdit de la participation des sacrements de l'Eglise [...] les joueurs de violon et de hautbois qui seront employés pour en jouer pendant que les confrères et soeurs danseront», et il défend «à tous fidèles enrôlés dans quelque confrérie de faire aucun festins et danses». En 1703, les Ordonnances de Mgr de Carbonnel de Canisy «défendent à tous confrères [...] d'avoir des ménétriers, tambours ou trompettes, de faire des danses ou des bals en public les jours qu'ils s'assemblent».
- 17 - A. LEROUX, *Inventaire sommaire des Archives dép. antérieures à 1790, Série E, suppl.*, t. I, 1889, GG232.
- 18 - *Le Triomphe du Très Saint-Sacrement ou la Procession célèbre qu'on fit à Limoges le jour qui finissait l'Octave de la Fête-Dieu, le 20 juin 1686. Procession qu'on fait tous les ans mais qu'on n'avait plus fait avec tant de pompe et de magnificence*. A Limoges, par Jean Legier [...] Ouvrage réimprimé en 1876, p. 26.
- 19 - H. DUCOURTIEUX, *Almanach Limousin*, 1864, p. 82-83.
- 20 - La présence de la chabrette à certaines célébrations ne saurait en faire un instrument essentiellement lié à la religion. Si l'iconographie montre la cornemuse parmi d'autres instruments dans les concerts d'anges, elle la présente aussi tenue par des joueurs «peu catholiques» : démons, monstres, animaux impies. Instrument pastoral, la chabrette est naturellement associée à la célébration de la Nativité en souvenir des bergers, premiers avertis de la naissance de l'Enfant-Dieu.
- 21 - *Statistique générale [...] département de la Haute-Vienne*, 1808, p. 100.
- 22 - En 1750, à l'époque du Carnaval, le bailli de Chateauponsac a dû trouver tout aussi désagréable la ronde endiablée des habitants du pays sous ses fenêtres et leur aubade tintamaresque au son du tambour, de la musette et du hautbois, lui reprochant d'avoir empiété sur les pacages communaux. (Léon JOUHAND, *BSAHL*, LXXVIII, 1940, p. 135)
- 23 - O. ABZAC (d'), *Almanach Limousin*, 1902, p. 1115-1116.
- 24 - G. FRUGIER, *BSAHL*, XCV, 1968, p. 275 et 285.
- 25 - Document communiqué par Madame Pouret, de Compreignac (Arch. dép. Haute-Vienne E suppl. 181 G1 G2).
- 26 - *Annales de la Haute-Vienne*, 12 août 1814.
- 27 - *Annales de la Haute-Vienne*, 2 septembre 1814.
- 28 - *Courrier de Limoges*, 16 septembre 1852.

29 - «Les plus fréquents et les plus joyeux sont les cortèges de noces : «tous bras dessus, bras-dessous, à la sortie de la mairie de Limoges, suivant la musique ou plutôt le musicien, lequel tire de sa musette de si moqueuses roulades, de si francs éclats de rire» (*L'Echo de Saint-Yrieix*, 29 août 1880) ; «fréquemment la demeure de la fiancée est loin de l'église, alors on voit se dérouler en une longue spirale, sur la route, une suite d'hommes et de femmes se donnant le bras. Deux joueurs de chabrette (musette), clarinette ou violon, enrubannés de la tête aux pieds ouvrent la marche» (C. VERNEUIL, *Lettre aux ouvriers ; Limoges il y a cinquante ans*, 1904, fascicule 22, XCII, p. 39).

30 - «Les bourrées qu'on danse au son de la musette en Haute-Vienne et du fifre dans la Corrèze sont accompagnées de refrains dont le grand nombre prouve la fécondité de nos rimeurs de village» (E. de LA BEDOLLIÈRE, *Les Français peints par eux-mêmes ; le Limousin*, 1840, p. 249). A la demande de l'auteur, le peintre Jeanron (1808-1877) qui a vécu quelques années en Corrèze a dessiné un joueur de cornemuse (p. 241). En 1877, le règlement de police de la ville d'Eymoutiers consacre un article «aux danses à la musette, au violon et autres instruments qui ont lieu suivant l'usage local, notamment dans les auberges et cabarets[...]».

31 - *Courrier du Centre*, 13 septembre 1896.

32 - BRUNOT, *Limoges Illustré*, 15 avril 1902.

33 - L. GUIBERT, «Étude sur la foire de la Saint-Loup», *Almanach limousin*, 1861, p. 117. Le chabretaire a eu un homonyme, Jean-Baptiste Tarneaud, décédé en 1866, qui signait Tistou ses chansons et histoires en langue limousine. Il dit dans un couplet : *Qu'ey l'Auzéri, lou mériquier, / que sounoro de lo chabretto...* (*Le Grelot* n°17, 27 juillet 1862 ; *Almanach limousin*, 1867, p. 92-94).

34 - *Almanach limousin*, 1879, p. 155.

35 - *Le Petit Centre*, 11, 19 et 22 juillet 1891.

36 - *Courrier du Centre*, 20 mai 1891 et *Almanach limousin*, 1892, p. 182-183.

37 - En 1904, à la frairie d'Isle, le lundi de Pâques, «les trombones, les clarinettes, les cornets à pistons, les chabrettes (musettes) et tambours font rage» (C. VERNEUIL, op. cit., XCII, p. 30).

38 - *Le Petit Centre*, 28 juillet 1891.

39 - *Le Bonhomme limousin*, 5 septembre 1897 ; *Depêche de Toulouse*, 5 avril 1909.

40 - *Le Bonhomme limousin*, 13 septembre 1900.

41 - Une des principales attractions (de la frairie de Saint-Léonard) était le concours d'instruments champêtres (accordéon, musette, vielle). Chacun des concurrents s'est efforcé de montrer sa supériorité avec une remarquable émulation. Tous les airs limousins ont été joués (*Courrier du Centre*, 18 août 1899).

42 - *Limoges Illustré*, 1^{er} juillet 1912, p. 4299.

43 - Lou chabretaire, *Limoges Illustré*, 15 août 1909, p. 3437.

44 - *Limoges Illustré*, 15 août 1909, p. 3436. La photographie anonyme qui accompagne les treize strophes rimées montre Piari guère plus grand qu'un enfant, jouant de la chabrette dans la cour d'une ferme avec pour auditeurs deux femmes tenant chacune un bébé, deux garçons et une fillette.

45 - Le seul village du Mas de l'Aurence, près d'Isle, comptait trois chabreétaires vers 1890 (lettre de Jean Rebier (1879-1966), 20 août 1965). Il faut déplorer l'indifférence des éditeurs de cartes postales de cette époque qui, dans la région, n'ont porté aucun intérêt à ces musiciens populaires, pourtant nombreux, leur préférant parfois des reconstitutions factices.

Les souvenirs du sens

Eric MONTBEL

Les cornemuses à miroirs du Limousin seraient-elles aussi des «cornemuses à mémoire»? Les chabrettes portent une diversité de charges symboliques qui se sont additionnées au fil des âges sans s'annuler. A l'aide d'une approche sémiologique et historique de ces instruments de musique, il s'agit de montrer comment s'est opérée une stratification du sens, âge après âge, symbole après symbole, et comment la «chabreta» nous parvient en cette fin de XXème siècle comme un objet mystérieux porteur à la fois de musique, de mémoire et de rêve.

Une symbolique générale des cornemuses

Les chabrettes sont d'abord des cornemuses : la version limousine de l'instrument en conserve les sens anciens, primitifs. La cornemuse est porteuse de nombreux mythes présents dans tout le continent indo-européen et tout autour de la Méditerranée. Le principe même du jeu de l'instrument intrigue, et depuis toujours a suggéré du sens : le souffle continu et l'invisibilité du souffle, ce ventre enflé, ce petit animal qui geint, cet anthropomorphisme revendiqué, exagéré souvent par la mise en scène des musiciens et des fabricants, induisent magie, sexe, mystère (Bril, 1977, 1980). Ce sens premier, associé à l'instrument depuis son origine, n'a pas disparu avec le temps. Il s'est enrichi d'autres sens, et cette addition sémiologique donne à cette cornemuse son mystère et sa beauté, son «inquiétante étrangeté» (Freud, 1985).

Car le sac de l'instrument est bien un ventre, un ventre à vent(s), ce que Bernard Blanc désigne peut-être par «les lois de la physique des corps gazeux» (Blanc, cat. d'exp. 1996). Dans la peau des chabrettes anciennes, on trouve souvent des boules de matière brune, faites d'œuf, de miel, de saindoux. On y verse

Les chabretaires Combrouze et Devoyon
Ligoure, 1902. Chabrettes de St-Yrieix et de Louis Maury.
Coll. «Amis de Ligoure»





Camillou Gavinet

traditionnellement un verre de vin, on y crache de l'air chaud, de la salive. Quoi d'étonnant à ce qu'une digestion s'y opère ? Le chabreire François Chabrely versait une fois l'an dans le sac de sa chabrette un bol de bouillon gras, de la «soupe de Carnaval» disait-il. Le sens du geste, comme toujours, est double : efficacité objective de la graisse humide, de la matière fondue qui donnent au sac son étanchéité ; efficacité symbolique, celle d'une digestion féconde dans un ventre animal. De cette opération mystérieuse proviennent le son, le souffle, la musique, la génération d'une chose mélodique et rituelle qui n'est pas destinée à être comprise, mais à être entendue :

«Les cornemuses, les bag-pipes, les binious, dont le souffle enfle comme un ventre une outre de peau qui restitue par pression sa provision de sons nasillards, illustre ce fantasme de grossesse. C'est ce que commémorait jadis la coutume des fèves de la Chandeleur, jour de renaissance dans le cycle de l'année, veille de la Saint-Blaise, dans le nom de qui l'étymologie reconnaît un germanique «blasen», souffler. Le caractère fécondant du souffle est ainsi clairement manifesté et l'acte de souffler n'est autre qu'un coït symbolique» (Bril, 1980).

L'animal, l'enfant, l'ancêtre

Voici, parmi d'autres, un sens ancien de la cornemuse, de la chabrette. Et cette forme presque vivante que l'on tient contre soi est un peu animale : c'est une «petite chèvre». Les matières dont elle est faite sont là pour insister sur cette idée : les cornes noires et blondes «de bélier» (Chabrely), les petits os de mouton sont choisis pour tourner les bagues décoratives ; la peau de chèvre ou d'agneau est utilisée pour le sac. Les termes qui désignent les parties de l'instrument sont tout aussi anthropomorphiques : le boîtier est «la testa» (la tête), le pavillon «lo pé» (le pied), les anches «las lingas» (les langues) qui la feront «parler».

Mieux encore, la chabrette est presque considérée comme un enfant, une petite personne que l'on tient contre soi et que l'on berce. Chez les derniers joueurs,

chez Gavinet, chez Pangaud les cornemuses reposent dans la chambre à coucher, exposées comme des poupées anciennes. On leur a fabriqué des «costumes» pour les habiller, on les conserve presque dans



François Denis
1920

Cornemuses, miroirs, mémoire

des écrins. Ce statut de bijou musical, renforcé par la préciosité extrême de certains décors, par les miroirs et les chaînes, par les bagues brillantes et les tissus précieux, par les bois tournés, concourt à donner à ces objets un rôle puissant : on les aime pour leur beauté baroque, mais aussi pour les souvenirs qu'elles évoquent. Ces instruments sont toujours rattachés à une mémoire familiale, ils sont les messages d'un musicien disparu, d'un âge qui n'est plus, et que l'on ne peut que regretter. Chez Pangaud, ce sont les chabrettes de Jean Rebier (le poète), de Léonard Faurilloux (le grand-père chabretaire), du père Denis (le maître-bricoleur). Chez Gavinet, c'est celle de Charles, le grand-père-fabricant.

La relation du musicien à son instrument fut parfois si forte que certaines cornemuses du Limousin ont été mises en terre avec leur propriétaire. Ainsi Bazuel de Puychaugas : «je lui ai donnée quand il est mort» disait Camillou Gavinet ; ainsi Jarri de La Plantade, ou Labrunie de Coussac-Bonneval.

L'enfant : le nouveau-né de la crèche

Dans le sens ancien, si la cornemuse est souvent associée à l'enfant, au nouveau-né, c'est aussi par le biais des bergers venus pour l'Adoration de Jésus-Christ (Matte, 1982). Dès le XIII^{ème} siècle, les enlumineurs associent les bergers à l'Annonciation de la naissance du Christ. Les représentations profanes figurent également très tôt des joueurs de cornemuse parmi ces personnages de Noël, stéréotype immuable depuis le XIV^{ème} siècle au moins, et qui se transmettra jusqu'à l'époque contemporaine partout en Europe. La symbolique des cornemuses a trouvé dans cette situation particulière une juste place : celle des mythes suggérés par l'instrument à vent, l'évocation de grossesse, d'enfantement, du souffle de vie qui génère une création correspondent à la symbolique du renouveau par la naissance d'un Sauveur, décrite par les Ecritures. La présence de bergers joueurs de cornemuse parmi les personnages de la Nativité n'est pas seulement illustrative et fidèle à un texte : elle donne un surcroît de sens, elle participe d'une sémiologie redondante.



Le chabretaire de la crèche de l'église de Saint-Paul
Cat. IV.2.1.2

Réforme catholique

L'emprunt par la religion catholique d'un espace mythique, au service du discours chrétien, n'est pas un fait isolé. On sait bien toute l'utilisation que fera le catholicisme des innombrables cultes de saints patrons, très localisés, de village en village. C'est à l'heure de la Réforme catholique, c'est-à-dire au début du XVII^e siècle, qu'une utilisation nouvelle sera réservée aux cornemuses en Limousin. Cette utilisation nous est rapportée par les livres de comptes de certaines confréries religieuses, qui se développent de façon spectaculaire à partir de la fin du XVI^e siècle à Limoges, Saint-Junien, Aixe ou Verneuil, comme le note très bien Pierre Robert du Dorat «qui étudia jusqu'en 1604 au collège des Jésuites de Limoges. Dans cette ville, il découvrit en pleine effervescence les confréries de Pénitents qui, fondées à partir de 1598, y représentaient alors la pointe avancée de la réforme catholique» (Perouas, 1978). Pourtant, les statuts synodaux de 1619 tentent de limiter l'usage de la danse, des jeux et de la musique parmi les pratiques de ces confréries. Mais il semble que les confrères trouvèrent par de nombreux artifices d'écriture les moyens de contourner ces directives et de poursuivre les usages anciens. C'est ainsi que nous rencontrons régulièrement des références aux «joueurs de cornemuse», aux «chabretayres» et «hautbois» dans les divers documents mis au jour. La confrérie la plus célèbre, mais peut-être pas la plus significative, fut celle des «Pastoureaux» de Saint-Pierre du Queyroix de Limoges dite aussi «Confrérie de Notre-Dame la Joyeuse». Fondée en 1490, elle exerça officiellement jusqu'en 1662, mais il semble que certains des usages rituels qu'elle avait mis en place ne disparurent qu'avec la Révolution. Plusieurs auteurs ont décrit les pratiques particulières des confrères de Notre-Dame la Joyeuse :

C'était dans l'église Saint-Pierre du Queyroix que les confrères célébraient leurs cérémonies [...] Le soir de Noël et le jour des rois, ils paraient l'autel de feuillage, de houx, de buis et de divers emblèmes pieux. Près de l'autel, une «cabane» ou «tonne» faite de bois léger et de branchages, s'élevait, rappelant que c'était dans une étable que l'enfant Jésus avait d'abord été adoré. Là prenaient place le «sermoniadour» et les pastoureaux. Un certain nombre de confrères avaient en effet revêtu leur robe de bergers, ornée de lierre pour la circonstance. Assis sur des bancs dans la cabane, ils entonnaient en l'honneur de la Vierge une «chanson» ou cantique, qui paraît avoir été composée, sinon chaque année, du moins plusieurs fois, par un confrère» (Delage, 1906).

Cette pieuse pratique était toujours accompagnée de danses et d'un festin, du moins jusqu'aux interdits synodaux de 1619 qui proscrirent tout usage de la danse au sein des assemblées de confréries. Pourtant, c'est au non-respect de ces directives que la Confrérie des Pastoureaux devra sa dissolution en 1662 (Tintou, 1981). Les instruments de musique mentionnés par les livres de comptes de la confrérie sont



Boitier de chabreta fabriqué par Louis Maury
Cat. V.1.2

Cornemuses, miroirs, mémoire

nombreux. Parmi eux, «cornemuses», chabretaires» et «hautbois» (Delage, 1906 ; Tintou, 1981). Cette description fait inévitablement penser aux crèches populaires mises en place dans les églises pour Noël, avec ses joueurs de cornemuse de haute taille, et dont notre exposition présente deux magnifiques modèles.

S'il fallait d'autres exemples du maintien des pratiques musicales au sein des confréries malgré les interdits synodaux, on se reporterait aux deux articles présents dans ce catalogue, l'un de Louis Bonnaud, l'autre de Thierry Boisvert. Existe-t-il un lien entre ces pratiques religieuses au sein de confréries, à Limoges, Verneuil, Aix ou Saint-Junien, et les décors catholiques de nos cornemuses limousines ? Ce décor, aux références religieuses explicites ou implicites, est présent sur la plupart des chabrettes anciennes conservées. Il alimente nos débats depuis bien des années sans qu'aucune réponse définitive ne puisse à ce jour être apportée. De même, il nous est impossible de dater exactement la fabrication de la plupart des instruments que nous avons retrouvés ; il nous arrive même de craindre une erreur d'estimation de plusieurs dizaines d'années tant il est vrai et souvent constaté que le décor populaire utilise des traits stylistiques à long terme, mais aussi des emprunts qui tiennent peu compte des modes et des variations qui leur sont contemporaines.

Félix Chabrely de Saint-Bonnet-Briance, par exemple, dont nous savons avec la plus grande certitude qu'il fabriqua des chabrettes entre 1880 et 1920, utilise des matières, des formes, des références de décors et de symboles que nous retrouvons presque à l'identique sur des cornemuses fabriquées un siècle avant lui. Certains signes sont ceux d'un vocabulaire iconique chrétien très ancien (croix, cercles pointés, étoiles, tétramorphes, évangélistes), d'autres sont au contraire plus récents, et correspondent aux signes inventés et diffusés par la Contre-Réforme catholique à partir de 1600 : ostensoirs, tabernacles, miroirs (Baltrusaitis, 1978).

C'est ainsi qu'intervient un second degré dans l'ordre symbolique dont les chabretas sont investies : un ensemble de signes et de décors religieux s'est superposé à une symbolique beaucoup plus ancienne, mythique, celle des cornemuses du Moyen-Age.

Les cornemuses des bergers

C'est tout naturellement par le chemin des bergers que nous suivons les chabrettes au sortir du Moyen-Age en Limousin. Nous disposons à ce propos d'un texte exceptionnel. Il s'agit du témoignage de Robert du Dorat (1589-1658), décrivant les pratiques musicales de son temps¹:



Boîtier de chabreta
Cat. II. 3.1

Cornemuses, miroirs, mémoire

« C'est une chose étrange et admirable de voir combien ce pays de Limousin et particulièrement ce Comté de la Basse-Marche est adonné aux joueurs d'hautbois et cornemuses, et aux danses, n'y ayant guère bonne maison et village, non seulement dedans le Limousin, la Basse-Marche et le Poitou qu'il n'y ait quelqu'un de la maison ou du village qui ne sache jouer de la musette ou cornemuse ou du hautbois ; et bien que ce soit des laboureurs et pauvres paysans qui n'ont jamais rien su ni appris aucune chose de la musique, qui ne savent lire ni écrire, néanmoins jouent sur leurs dits hautbois et cornemuses toutes sortes de branles tant nouveaux qu'anciens, sans tablature ni autre invention humaine qu'on leur puisse dire et les mettent sur les quatre parties et sons, si bien accordants entre eux avec leurs dits instruments que c'est chose belle et fort douce de les entendre, et n'y rapportent autre artifice que la seule nature qui le leur enseigne, qui est chose du tout admirable de voir tous ces pauvres villageois jouer ainsi toutes sortes de pièces qu'on leur peut dire et les mettre sur les quatre parties fort bien et avec telle méthode et art que les plus versés en la musique ne sauraient guère mieux faire.

D'autres jouent fort bien de la flûte allemande, du fifre, du flageolet, sifflet, chalumeau et telles autres gentillesses que les poètes grecs et latins ont décrit dans leurs bucoliques et pastorelles de sorte que, paravant toutes ces guerres, tributs, subsides et grandes tailles, des passages journaliers des gendarmes qui sont venus depuis l'an 1630 en ça, l'on ne voyait que par les bourgs et villages et sous les ormeaux, châtaigniers et cerisiers de la campagne, que danses au son des cornemuses et hautbois ou bien aux chansons entre jeunes hommes et filles, entre bergers et bergères les jours de dimanche et fêtes.

Philippe de Comines et Pierre Mathieu en la vie du roi Louis XI et Du Bouchet en ses Annales d'Aquitaine, rapportent que le roi Louis XI étant vêxé d'une grande maladie mélancolique fit venir des paysans et bergers de Poitou pour chanter et jouer de leurs musettes, cornemuses et hautbois pour le réjouir car, par la France, de grande ancienneté, l'on fait état des hautbois de Poitou, sous laquelle province est comprise la basse-Marche qui abonde en nombre de paysans qui en savent très bien jouer et sonner, et avaient accoutumé les jeunes gentilhommes et jeunes demoiselles du dit pays de s'assembler depuis le premier jour de Mai jusqu'au mois d'Août dans les bois et forêts du pays et illec danser et passer le temps au son des cornemuses et hautbois et

puis y faire collation et bonne chère et de se donner le bouquet à tous les jours de dimanche et de fêtes, ainsi que j'ai vu, et passer joyeusement le temps ...

Le peuple des dits pays observe entr'autres choses de danser au son des hautbois et cornemuses aux fêtes des saints de la paroisse, à savoir la vigile de Saint-Jean-Baptiste, la vigile de Noël que l'on fait aux églises champêtres où, pendant l'offerte, le curé de la dite paroisse ou son vicaire commencent le premier à chanter le Noël qui dit : « Laissez paître vos bêtes, pastoureaux, par monts et par vaux » puis tous les paroissiens avec lui chantent le reste du Noël et, à la sortie de la messe de minuit, tous les jeunes laboureurs, bergers et jeunes femmes et bergères se mettent tous à danser le reste de la nuit au son des cornemuses et hautbois jusqu'à la messe du point du jour, que s'il fait beau la dite nuit, que le temps soit serein et qu'il fasse lune, ils dansent devant l'église ou au cimetière, selon que la commodité de la place est propre, que s'il fait mauvais temps et pluie, ils se retirent dans quelque grange prochaine et illec, le curé leur doit fournir la chandelle, ainsi que j'ai vu pratiquer en mes jeunes années, tant en l'église paroissiale de Dinsac que de Saint-Sornin-la-Marche et autres.

Les mêmes danses se pratiquent aussi la vigile de Saint-Jean Baptiste, au mois de juin, autour du feu de joie que chaque village faisait ; que, s'il n'y avait pas de cornemuse et d'hautbois, ils dansaient aux chansons, dont les jeunes femmes et bergères sont fournies à foison.

Comme aussi aux jours de la dédicace des églises paroissiales, les paysans tenaient leurs ballades avec grande joie, faisant un roi, se festinant et dansant le reste du jour avec les femmes et les filles du village [...]. C'est une chose admirable de voir de pauvres rustiques qui ne savent point de musique jouer néanmoins toutes sortes de branles à quatre parties, soit supérieure, la taille, haute-contre et la basse, sur leurs cornemuses, musettes et hautbois à la ionique, car tous les branles que l'on appelle de Poitou, non ceux de France, sont ioniques ou lidiens, c'est à dire du cinquième au septième ton [...].»

Mémoires de Robert du Dorat,
copie de Dom Fonteneau
Manuscrit, XXX,
Bib. municipale de Poitiers.

«Cornemuse des bergers»
Harmonie Universelle, 1636

Cornemuses, miroirs, mémoire

Ce document fondamental doit être mis en relation avec un autre, exactement contemporain, celui de l'*Harmonie Universelle* du père Marin Mersenne (1636), qui décrit très précisément les instruments qu'il nomme la *cornemuse des bergers* d'une part, et les *cornemuse et hautbois de Poitou* de l'autre. L'époque était à la relecture des auteurs grecs et latins et Les Bucoliques de Virgile ont fortement influencé ces générations d'intellectuels qui découvraient dans les campagnes de France les «bergers musiciens» et un âge d'or rural. Mais l'excès lyrique ne doit rien enlever aux observations vécues : Mersenne évoque les cornemuses en généraliste, quand Robert Du Dorat fournit un éclairage local. Mais tous deux nous renvoient au Poitou et au Limousin, hauts lieux de cornemuses au XVII^e siècle.

La mode des bergeries, des «bergers de théâtre», a connu en Limousin un précédent historique comme nous l'avons vu, sous la forme d'une confrérie de «pastoureaux» à Limoges. Cette mode pastorale (Maillard, 1980 et 1987) était déjà bien vivante à l'époque de Mersenne, puisqu'il décrit longuement la «musette» ou «cornemuse royale» dans son *Harmonie Universelle*. S'agissait-il essentiellement d'une pratique de cour, circonscrite à l'entourage immédiat du Louvre, puis de Versailles, ou eut-elle ses prolongements en Limousin ? Le fameux texte de Borjon de Scellery extrait de son *Traité de la Musette* (1672) donne à réfléchir :

«Il n'y a rien de si commun depuis quelques années que de voir la Noblesse, particulièrement celle qui fait son séjour ordinaire à la campagne, compter parmi les plaisirs celui de jouer de la Musette».

On ne peut s'empêcher de penser au marquis Claude Agnès de Calignon, seigneur de Vicq-sur Breuilh en Limousin, dont la tradition locale a fait le joueur de chabrette représenté dans la crèche de Vicq : «le châtelain» (Bonnaud, 1955). Un noble jouant de la chabrette avant la Révolution, n'y-a-t-il pas là une piste intéressante pour la mise en lumière des relations entre chabrette et musette de cour, relations que confirment par ailleurs toutes nos observations au plan organologique ?

Provincialisme / régionalisme. XIX^e siècle

Étrangement, on sait peu de choses sur les cornemuses en Limousin au XIX^e siècle. Ce siècle, qui vit l'accroissement démographique, et le développement des pratiques artisanales des campagnes, a laissé peu de traces quant aux pratiques artistiques populaires en Limousin. Ici, pas d'auteur pour sublimer les musiques locales, et le Limousin n'eut ni sa George Sand, ni ses *Maîtres Sonneurs*, ni ce romantisme qui fit tant pour l'invention d'une

Les paysans Limousins
P. Jeannon, 1834. Musée des Beaux-Arts de Lille





Groupe Artistique de «L'Eicolo dau barbichet»
Limoges, ca. 1960

Bretagne ou d'une Corse exaltées (Bertho, 1980). C'est par le biais du renouveau linguistique, sous l'influence du provençal Mistral, puis par le chemin détourné de la chanson populaire à la suite des enquêtes Fortoul, que le regard des intellectuels se porta sur les musiques populaires locales. Et encore, ce ne seront longtemps que les seules pratiques mettant en jeu la littérature populaire, chansons, contes en langue limousine, qui préoccuperont les amateurs éclairés puis les premiers folkloristes. Le jeu et la fabrication de cornemuses en Limousin semblent appartenir, pour toute cette période, à une sous-culture, une non-culture. Seuls les concours d'instruments, à partir de 1892, mettront définitivement en lumière une pratique musicale dont tout nous porte à penser qu'elle fut pourtant intense. On sait par les recherches d'archives de Louis Bonnaud (cf. son texte dans cet ouvrage et ses différents articles) et de Maxou Heintzein² que les cornemuses, musettes, chabrettes restent présentes en Limousin un peu partout au début du XIX^e siècle. Elles ne sont jamais décrites, elles apparaissent comme des éléments du paysage, qui vont de soi, dont rien ne justifierait un intérêt soudain et particulier. Nous disposons donc paradoxalement de peu d'éléments de connaissance, bien moins que pour le XVII^e siècle. L'iconographie par exemple est très pauvre et il faut attendre la fin du XIX^e siècle et la popularisation de la photographie pour voir apparaître les joueurs de «chabreta». Restent les instruments bien sûr, très nombreux (123 chabretas observées à la date de janvier 1999), et dont on peut assurer sans risque que leur fabrication s'étale du XVII^e siècle jusqu'aux années 1930.

Auguste Doussaud
concours de Juillac de 1903



La naissance de la pensée provincialiste. Les concours.

A la fin du XIX^e siècle, les joueurs de cornemuse deviennent en Limousin des sujets de curiosité et de fierté locale. Il faut replacer cet engouement dans le contexte du provincialisme naissant des débuts de la folklorisation et des premiers ensembles folkloriques tels les «Gals du Berry» à Châteauroux (Indre). C'est surtout la pleine époque des «concours de ménétriers» en Haute-Vienne et en Corrèze qui suivent la mode lancée en Berry dès 1888 sur les traces des *Maîtres Sonneurs* de George Sand. Les cornemuses («musettes» ou «chabrettes») y tiennent une place majeure.

Les concours de chabrette vers 1900

Lieu	Nom du Journal	Date	Circonstance	Concours
Haute-Vienne				
Saint-Junien Limoges	Le Bonhomme Limousin	8 août 1892	Fête	«Ménestrels, chabrettes»
		1903	Exposition de Limoges	«Chabrettes»
		23 juin 1912	Kermesse	«Barbichets, vielles et chabrettes»
		1921	Fête de l'Eglantine	«Chabrettes»
Châteauneuf-la-Forêt Châlus	Le Bonhomme Limousin	1938	Fête du Vignal	«Chabretaires»
		28 août 1904	Frairie	«Chabrettes et chansons patoises»
		8 sept. 1904	Frairie	«Vielles et Chabrettes»
		1905		«Chabrettes»
Aixe-sur-Vienne Saint-Priest-Ligoure Saint-Yrieix-la-Perche	Le Bonhomme Limousin	17 sept. 1905	Fête locale	«Concours de musettes, de grimaces et de rire»
		4 sept. 1892	Comice agricole	«Accordéon, fifres, musettes»
	Le Bonhomme Limousin	27 sept. 1896	Fête race porcine	«Musettes, accord., vielles et fifres»
		5 sept. 1897	Fête des Ormeaux	«Musettes, fifres et accordéons»
	Le Bonhomme Limousin	25 août 1898	Fête des Hors	«Chabrettes, fifre, chanteurs, accordéons, tambours,»
		27 août 1899	Fête des Hors	«Musique, chabrette, fifres, accordéons»
	Le Bonhomme Limousin	6 sept. 1902	Fragerie des Hors	«Chabrettes»
		14 juillet 1903	Fête nationale	«Chabrettaires»
	Le Bonhomme Arédien	26 juillet 1903	Fête de la Halle	«Ménétriers amateurs et professionnels»
		20 avril 1906	Fête des Salines	«Fifres, musettes, clarinettes, accordéons»
	L'Avenir de Saint-Yrieix	14 juillet 1906	Fête nationale	«Musettes, accordéons»
		1er avril 1907	Grande Fête	«Musique : accordéons, fifres, musettes, etc.»
	L'Echo de Saint-Yrieix	19 avril 1908	Grande Fête	«Fifres, musettes, accordéons, clarinettes»
		11 avril 1909	Grande Fête	«Musique : accordéons, fifres, musettes, etc.»
	L'Echo de Saint-Yrieix	16 oct. 1910	Fête du Favelou	«Musettes»
		13 sept. 1900	Fête patronale	«Musettes, vielles et accordéons»
Nexon	L'Avenir de Saint-Yrieix	21 sept. 1908	Frairie	«Musettes, accordéons, danse, barbichets»
		16 mai 1909		«Musettes, accordéons, danse»
		23 sept. 1912		«Musettes, accordéons, danse»
		5 oct. 1902	Fête	«Musettes»
Coussac-Bonneval Champsiaux Glandon La Meyze	Le Bonhomme Arédien	12 juin 1904	Grande Fête	«Ménétriers du Moyen-âge»
		8 juin 1908	Grande Fête	«Musettes»
		4 juin 1911	Frairie	«Musettes, accordéons, danse»
		18 sept. 1913	Fête patronale	«Musettes»
Corrèze				
Ségur-le-Château Pompadour	Le Petit Perchois	25 sept. 1892	Fête	«Accordéons, fifres et musettes»
		13 sept. 1896	Fête	«Musettes dites chabrettes»
		1 ^{er} sept. 1901	Félibrée	«Barbichets, vielles, musettes, chants populaires, danses»
Ussel et Bort	Le Corrèzien	8 août 1897	Fête félibréenne	«Vielles chabrettes»
		12 sept. 1899	Fête	«Musettes»
		30 juillet 1899	Société des Chabretaires	«Chabrettes, vielles, accordéons»
Brive Tulle	La République	13 juillet 1900	Fête du Trech	«Chabrettes, violons, accordéons, vielles, danses du pays : bourrées»
				«Chabrettes»
Ventadour Le Lonzac Turenne Juillac	Le Corrèzien	28 juillet 1901	Fête du Trech	«Chabrettes»
		2 sept. 1900	Fête de l'Eglantine	«Bourrées et musettes»
	Le Corrèzien	15 sept. 1901	Fête	«Violons et chabrettes»
		31 août 1902	Jeux de l'Eglantine	«Bourrées, vielles et chabrettes»
La République	La République	23 août 1903	Comice agricole	«Chabrettes, fifres et danses»
		19 août 1905	Comice agricole	«Chabrettes, fifres, danses»
	Le Corrèzien	21 août 1904	Fête de l'Eglantine	«Chabrettes»
		15 août 1908	Fête votive	«Chabrettes, flûtes, vielles, accordéons, etc...»
Dordogne				
Excideuil Jumilhac-le-Grand	L'Avenir de la Dordogne	2 sept. 1899	Fête patronale	«Musettes et accordéons»
		2 sept. 1899	Fête patronale	«Concours de ménétriers»
		7 sept. 1902	Fête patronale	«Musettes, vielles et accordéons»
		16 sept. 1900	Fête patronale	«Concours de ménétriers»
Thiviers	L'Indépendant du Périgord	15 sept. 1901	Fête patronale	«Concours de ménétriers»
		1 sept. 1901	Fête patronale	«Concours de ménétriers»
	L'Indépendant du Périgord	6 sept. 1903	Fête patronale	«Concours de ménétriers»
		28 juin 1908	Félibrée	«Chabrettes et vielles»
Sarlat	Le Glaneur			

Recherches en archives réalisées par : Jean-Luc Matte, Olivier Durif, Thierry Boisvert et Eric Montbel.

Cornemuses, miroirs, mémoire

Les premiers concours apparaissent en Limousin en 1892 (Saint-Junien, Saint-Yrieix), plusieurs chabretaires sont photographiés à ces occasions, leurs noms sont publiés et nous permettent de retrouver leur trace un siècle plus tard.

Le théâtre populaire

Le provincialisme naissant emprunte plusieurs voies. L'une d'elles est celle de la langue et de la redécouverte des parlers régionaux. La langue limousine se reconstruit à l'imitation de la redécouverte du langage provençal par Frédéric Mistral. En Limousin, le mouvement des «Félibres» devient très actif et de véritables concours de poésies sont organisés : les «fêtes de l'Églantine». Le théâtre populaire se développe, on joue dans les villages des pièces en «patois», c'est-à-dire en langue locale. Les musiciens y tiennent un rôle emblématique. Ces troupes préfigurent les «groupes folkloriques» qui se développeront à partir de 1920 et qui sont au départ essentiellement des troupes de théâtre populaire. A partir de 1930 et surtout dans l'immédiat après-guerre, les joueurs de cornemuse ont peu l'occasion de s'exprimer, et c'est dans ces groupes folkloriques qu'ils finissent pour la plupart leur carrière : François Buisson à Saint-Yrieix, Camillou Gavinet à La Roche-l'Abeille, François Denis à Boisseuil, Louis Jarraud à La Croisille,



«Lo Drac», théâtre populaire de langue d'oc
Jeux de l'Églantine à Pompadour en 1901. A gauche, Boutot.
Coll. C. Ribouillault

André Pangaud à Limoges ... La colonie limousine de Paris, constituée très tôt en réseau social et politique à l'image du mouvement auvergnat, sacralise avec nostalgie la «chabrette» ancestrale (Girard, 1982). La cornemuse limousine, au coeur d'un rêve fait de distance, d'exil et de souvenirs d'enfance, devient peu à peu l'instrument emblématique d'un lieu, d'une province, rejoignant ainsi la destinée de la plupart des cornemuses européennes au XXème siècle, du Berry à l'Ecosse, de la Galice à l'Irlande et à la Bretagne.

Les collectionneurs. L'aventure muséale

Dans le même temps où la cornemuse limousine se folklorisait mais où les derniers fabricants étaient encore en activité (Chabrely, Béjard), les grands collectionneurs de la fin du XIXème siècle découvraient ces cornemuses. On trouve ainsi deux chabrettes dans la collection Bricqueville puis dans celle de Cesbron. En Angleterre, la Cocks Collection (Baines, 1960) accueille également deux splendides specimens. Plusieurs musées européens enrichissent leurs collections à la fin du XIXème siècle avec ce type de cornemuse : Stockholm, La Haye, Edinburgh, Toulouse, le musée du

Cornemuses, miroirs, mémoire

Conservatoire de Paris etc. Curieusement, l'origine limousine de ces instruments est totalement ignorée par les collectionneurs. Tous insistent par contre dans leur catalogues ou descriptions sur la préciosité de ces objets. Les datations sont très approximatives, les attributions géographiques erronées : il n'est pas rare de voir ces cornemuses confondues avec des «zampognas» du sud de l'Italie ou avec des cornemuses écossaises. Seuls deux



musées, installés dans la zone de pratique de ces instruments, en mentionnent l'origine exacte. Celle du musée de Périgueux est acquise en 1840, elle provient *des campagnes du Périgord*. Celles du musée de Guéret ont été *recueillies dans les environs de Saint-Sulpice le Guérétois*. Enfin Georges-Henri Rivière, pour sa part, achète directement une chabrette chez un brocanteur de Limoges en 1943 : elle viendra enrichir les collections du tout nouveau musée des ATP.

Et voici un autre niveau du sens : celui de l'objet muséal, d'objet de collection, objet «d'art et tradition populaire». «L'objet ne sert plus à faire, mais il sert à représenter» (Moles, 1972). Une légitimation des objets d'art populaire, des instruments de musique populaire est-elle en oeuvre, légitimation qui passerait par une inscription dans l'espace muséal, celui de la collection et de la vitrine ? On sait bien que l'objet, quel qu'il soit, ne saurait être réduit à sa matérialité, ni à sa technicité : il possède un champ de significations qui transforme parfois sa destination d'origine en rôle accessoire. Doit-on considérer ces instruments comme des valeurs immuables ? Existe-t-il un type «chabrette» sacralisé par le discours ethnographique, par la collection et le musée ? Lorsque l'instrument ne «sert» plus, il sert encore... N'y-a-t-il pas là un risque de pétrification de l'objet, une folklorisation synonyme de mort ? Et le sens ultime de cette polysémie fascinante, celui de la cornemuse à mémoires, s'achèverait-il par un hymne à la lumière noire, la lumière de l'espace muséal définitif ? Le XXème siècle a partiellement répondu, déjà. Les cornemuses du Limousin ont connu de réelles transformations, sous deux formes au moins : les humoristes-bricoleurs des premières années du siècle et la délocalisation radicale qu'engendra le revival de la facture instrumentale à partir des années 1980.

La collection Bricqueville
1893, photographie, coll. Simier de Ridder

Chabreta fabriquée par Elie Béjard
Paris, musée national des Arts et Traditions populaires
Cat. III.3.2



Humour-bricolage : l'antifolklore

François Denis et Léonard Faurilloux de Limoges, Innocentin Cacadou des Monts d'Ambazac, furent trois bricoleurs-fabricants parmi les derniers dont les objets nous soient parvenus.



Boîtier-sifflet
Ann Arbor, Michigan, cat. EM 84.02.01



Boîtier-montre de l'horloger Faurilloux
Cat. V1.3



Boîtier-ex-voto
Cat. V1.4

François Denis était un amuseur. Plusieurs chabrettes de sa fabrication nous sont connues : elles sont à son image, elles intriguent et font sourire. François Denis utilisait toute sortes de matériaux qu'il récupérait autour de lui et intégrait à ses instruments : tuyaux de plomberie, de mécanique, pièces de pompes à vélo, cornes de manche de parapluie, plaques de bicyclette, médailles de concours, publicité, etc. qui viennent s'ajouter aux chaînes, miroirs, et décors dessinés plus traditionnels. Son maître en musique fut Léonard Faurilloux de Limoges.

Faurilloux fut un fantastique chabretaire, vainqueur de nombreux concours. «Premier chabretaire de Limoges», peut-on lire sur sa tombe. Léonard Faurilloux, grand-père du regretté André Pangaud, était horloger. Il s'était donc fabriqué un boîtier de chabrette décoré d'une montre, en parfait état de marche, qui remplaçait ainsi le miroir circulaire de l'ostensoir catholique. Ce que ce chabretaire-bricoleur voulait montrer, c'était non pas le signe d'un héritage religieux, mais la trace humoristique de son savoir-faire et le marqueur de son véritable métier : l'horloger soignait sa publicité.

De même les opinions «politiques» des derniers bricoleurs ont-elles parfois trouvé dans le boîtier-tête de l'instrument une place naturelle, là où résidait le signe ancien, chrétien ou mythologique : le miroir et ses significations en abîme. François Denis fabriqua ainsi une chabrette dont le boîtier était «décoré d'une vue de la ville de Limoges protégée par la Vierge». A l'inverse, André Demargne qui rapportait cette anecdote, m'avait offert un gros boîtier où l'on pouvait admirer une médaille de concours avec ruban bleu-blanc-rouge républicain sur fond de velours, protégé par une plaque de verre : une petite vitrine permettait au chabretaire d'exhiber ainsi à la fois sa propre valeur musicale et son engagement laïc. Mais le dos du boîtier, la face cachée donc, s'ornait d'une large croix d'étain catholique : la prudence du sens !

L'esthétique de la récupération et la poétique du ferrailleur sont au centre de cette branche de l'art populaire au début du siècle : s'agit-il d'un «arte povera», d'un art pauvre ?

Le référentiel religieux reste important même chez les «fabricants de fortune» (Collectif, 1998). **Innocentin Cacadou**, chabretaire-bricoleur des monts d'Ambazac, fabriquait des instruments assez fidèles au modèle ancien. Sa touche

Cornemuses, miroirs, mémoire

personnelle, il l'a mise dans un boîtier encore, que nous avons retrouvé : une image de la Vierge. Enfant trouvé par les Sœurs de Notre-Dame de Sauvagnat, il dévouait pieusement sa musique à la Vierge. En remplaçant l'image conventionnelle, symbolique et abstraite du miroir par cette imagerie saint-sulpicienne, il s'inscrit dans une démarche de personnalisation de l'instrument qui dit beaucoup plus sur le musicien, sur le bricoleur que sur la tradition à laquelle il se rattache.

Il existe de même dans la collection de l'Université de Yale (Ann Arbor, Michigan), une chabrette qui porte, dans une cavité à l'arrière du boîtier, un petit sifflet que le musicien actionnait au moyen d'une sorte de cheville (*photo page précédente, haut*). En se dégonflant, l'instrument devait produire un son amusant. On m'a parlé aussi d'une chabrette surmontée d'un petit moulin d'enfant, toujours sur le même principe éolien ...

L'instrument populaire, l'instrument «de fortune», est là, au carrefour d'une «opérativité» recherchée, fonctionnelle, celle qui produit la musique, et d'une «opérationnalité» rêvée, celle qui porte le songe musical, parodique. Ce rôle de la parodie dans la fabrication des instruments populaires ne doit pas être négligé. Dans le cas des chabrettes, il reste rare. Le trait d'humour est un geste créatif, il est le signe qu'un objet référent existe, celui d'un grand groupe anonyme. Mais un individu est présent, celui qui parodie, qui innove, qui provoque ou émerveille par sa performance étonnante. Discours parodique très présent dans l'oeuvre d'un Facteur Cheval ou d'un Douanier Rousseau. Le rêve de l'opérationnalité, celle qui donne aussi ou en plus du sens, explique le recours à l'image pieuse ou républicaine, au signe ajouté, au clin d'œil parodique. C'est dans cette famille-là que s'inscrit sans doute la chabrette du bricoleur, entre humour et savoir-faire, entre le sérieux du musicien et le rêve du clown.

Chabretas : la fin des territoires

Un nouvel espace pour ces cornemuses s'est ouvert à partir des années 1980. Donnant suite aux recherches entreprises et à la remise en pratique de quelques instruments anciens, de nouveaux fabricants sont apparus : Jacques Phélip, Robert Matta, Daniel Coudignac, Marius Lutgerink, Andrew



Boîtier de la chabreta d'Innocentin Cacadou
Cat.II.1.2.4



Chabreta retrouvée à Compreignac
Cat.II.1.2.5



Joueur de Pastoral pipes
Philippe Mercier, XVIII^{ème} siècle, Musée de Strasbourg

Heywood, Claude Romero, puis Thierry Boisvert, Claude Girard et Olle Geris. La localisation extrême des fabricants du XIX^{ème} siècle, tous concentrés autour de Limoges (Glanges, Magnac-Bourg, Saint-Bonnet-Briance, Saint-Yrieix-la-Perche, Saint-Julien-le-Vendômois) a laissé la place à une fabrication totalement délocalisée, éclatée sur le territoire français et européen : Périgueux, Bordeaux, Toulouse, Poitiers, Amsterdam, Namur, Newcastle ... Les recherches menées depuis Lyon, Paris ou Limoges, ont engendré des pratiques dispersées à l'échelle de la planète. On joue cet instrument à San Francisco, à Dublin, à Marseille, on écoute des disques de chabrette à Tokyo, à Tunis. Quel sens contemporain verrons-nous dans cette délocalisation ? La chabrette «limousine», perçue comme un instrument local, très local, rejoint-elle dans sa destinée contemporaine la cornemuse-mère de ses origines, cet instrument complexe, soumis aux multiples influences, qui fut créé par des luthiers des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles ? Un instrument plongé dans un brassage de connaissances et d'apports, dans une révolution de la facture instrumentale, qui vit la création des musettes de cour à Paris, des *Pastoral pipes* en Angleterre, puis des *Uilleann pipes* en Irlande, et des *Northumbrian small pipes*. L'inscription dès l'origine de ces cornemuses dans un mouvement européen de recherche en facture instrumentale, semble légitimer aujourd'hui un retour dans ce réseau, après un séjour localisé et localisant en Limousin de plus de deux siècles. Un nouveau territoire s'élabore qui est aussi le territoire du rêve : celui d'un monde où la musique voyage, où les connaissances s'échangent. Voici donc un nouveau sens, encore un, celui de cette musique nouvelle profondément racinée dans l'histoire, ouverte au monde et paradoxalement libérée de toute contrainte localisante. Qui saurait retracer les influences musicales complexes, multiples et internationales des chabretaires d'aujourd'hui ?

Un sens ultime

Mais le sens ultime des cornemuses à miroirs, celui qui restera en définitive comme essentiel, c'est peut-être ce sentiment individuel et subjectif qui reste la part onirique de chacun : une nostalgie pour certains, un mystère pour d'autres, un outil, une bannière, une modernité, un archaïsme ... Ces objets endormis suggèrent le temps, et profondément ils sont d'un autre âge. Mais comment ignorer leur beauté singulière, leur inquiétante étrangeté, faites de miroirs, de signes et de mémoire ? Comme le suggère Anne Julien ici même, leur destinée les conduit aujourd'hui vers la vitrine du musée, vers l'exposition, légitimés comme objets de patrimoine à respecter, à conserver, à connaître. Leur sens contemporain est là aussi et peut-être prennent-ils ainsi une nouvelle valeur.

Cornemuses, miroirs, mémoire

Les cornemuses à miroirs laissent à chacun la liberté de souffler, de jouer et de les définir : en tant qu'objets d'art populaire, en tant qu'instruments de musique, ou, tout simplement, en tant qu'objets d'art.



Boîtiers de chabretas

- 1 - Merci à Pierre Boulanger qui m'a procuré et fait connaître - il y a fort longtemps - l'intégralité de ce texte.
- 2 - Jean-François «Maxou» Heintzen a bien voulu nous communiquer ses dépouillements faits aux Archives départementales de la Haute-Vienne. Plus de quarante occurrences de fêtes en présence de «musettes» ou «cornemuses» ont été relevées pour le XIXème siècle.

Fabriquer des chabrettes



Matériel de Charles Gavinet



Matériel de François Denis

Fabriquer des chabrettes

Quelques fabricants / chabretaires

Eric MONTBEL

Jean Vauzelle (ca 1680 ca 1750)

Jean Vauzelle apparaît dans l'Etat général des fonds de la paroisse de Compreignac, en 1742, comme «faiseur de musette». Rien ne permet de le désigner formellement comme un facteur de ces cornemuses à miroirs que nous réunissons ici. Louis Bonnaud, à qui nous devons cette découverte, a bien montré comment les termes «musette» ou «chabrette» renvoient de façon générale à la cornemuse, quelle que soit sa forme. Pourtant, la tentation est grande de voir en lui l'un des fabricants «historiques» que nous cernons ici, d'article en article. Il vivait dans une petite maison «couverte à paille», à Compreignac, et avait épousé Léonarde Buisson, «veuve en secondes noces de Jean Vauzelle, décédée au village de Vielleville, âgée d'environ quatre vingts ans»³ lit-on sur les actes de la paroisse pour 1759. Nous sommes en présence d'un fabricant de cornemuses du XVIIIème siècle.

Louis Maury (1842-1892)

Comme pour les tableaux de maîtres anciens, nous avançons dans le cas des chabrettes de Louis Maury par attributions subjectives. Nous savons peu de choses sur ce fabricant : un ancien chabretaire² le nomme pour nous en 1979 et le décrit comme un facteur de chabrettes et de violons de première force. Il vivait à Glanges, au hameau de Theillomas. L'acte de naissance de son fils Jean, en 1869 présente «Louis Maury, demeurant tisserand au village de Theillomas».



C'est une famille de tisserands, puisque son père et son frère exercent ce même métier. Le père Sarre, tisserand et chabretaire de Magnac-Bourg,

Chabretas fabriquées par Louis Maury
Cat. III.1.6 et III.1.5

Fabriquer des chabrettes

possédait deux chabrettes «Maury» que nous avons pu observer... Né en 1842, Louis Maury décède en 1892 à cinquante ans seulement. Il est plus âgé d'une génération que Chabrely de Reirol. Nous avons souligné à plusieurs reprises l'influence directe des instruments de Maury sur la facture de ce dernier. Une chabrette de Félix Pierre Chabrely porte la date de juin 1880 : produire à vingt trois ans un instrument d'une technique aussi maîtrisée suppose sans doute un apprentissage de proximité.

Les instruments de Maury ont été essentiellement retrouvés aux alentours de Glanges, son lieu de résidence : Linards, Saint-Genest, Teillomas, Pierre-Bussière, Magnac-Bourg... mais aussi en Dordogne, à Paris et au Musikmuseet de Stockholm. Ces chabrettes sont restées très homogènes, intègres. Vingt quatre chabrettes attribuées à Louis Maury ont été retrouvées à ce jour.

Inscription sur la chabrette de Lamargue : «Maury Louis»
Cat.III.1.2



Chabrely avec une chabrette de sa fabrication
Cat.III.2.1



Pierre-Félix Chabrely (1857-1939)

Pierre «Félix» Chabrely vécut à Reirol, commune de Saint-Bonnet-Briance (87). Propriétaire terrien dont la famille est implantée depuis plusieurs générations sur les domaines de Luchat et de Reirol, abandonne le Séminaire en 1875 et rejoint le domaine familial. Il fabrique une de ses premières chabrettes en 1880. Cet instrument, présenté ici, apporte de nombreuses informations. D'une facture bien maîtrisée, il s'inspire en tous points du style d'un autre facteur : Louis Maury de Glanges, son voisin, auquel nous attribuons de nombreuses chabrettes retrouvées.

Cette cornemuse est recouverte d'inscriptions : *Moulinard, Moulinard à Eyjeaux, Le 2 juin 1880, Fait en 1880* peut-on lire sur le hautbois, le boîtier et le petit bourdon. Elle fut offerte en cadeau de mariage au jeune Léonard Moulinard, qui se maria en effet le 22 juin 1880¹. Chabrely avait 23 ans, Moulinard 22, Louis Maury 38 ans. Plusieurs chabrettes de Chabrely nous sont parvenues : la plupart sont de la même manière marquées, signées, datées. C'est le nom du chabretaire, du propriétaire donc, qui apparaît le plus souvent : *Louis Vigneron à Nontion, Arnaud à Reirol, Relhac, Chabrely à Luchat*. Si Chabrely reste fidèle au modèle hérité de son ami Louis Maury, son



Inscriptions sur un pavillon
fabriqué par Chabrely

Fabriquer des chabrettes

originalité tient à l'emploi très personnel qu'il fit de l'inscription manuscrite sur ses instruments. L'écriture, liée, réalisée à la potasse, réagit sur l'acide dont le buis est teinté. Le fabricant laisse une trace littéraire, une signature cultivée. Cette notion de «marque», qui renvoie aux luthiers et facteurs professionnels, apparaît avec lui, pour la première fois sur les chabrettes du Limousin. Aucun instrument d'une autre facteur n'est signé, à l'exception d'une chabrette marquée «Maury» et du fameux hautbois «Jean».



Inscriptions sur des instruments fabriqués par Chabrely

Charles Gavinet (1864-1952)

Charles Gavinet était fils d'un tailleur-tisserand de Château-Chervix. C'est au contact d'un vieux chabretaire de Freyssinet, Pradeau dit «Lo Jai», qu'il perfectionna son jeu de chabrette. Il fut un fabricant-bricoleur occasionnel comme il y en eut tant sans doute au XIX^{ème} siècle. Nous avons retrouvé sa chabrette personnelle puisque c'est celle que jouait son petit-fils Camillou Gavinet. Mais nous avons également retrouvé une malle entière de hautbois, pièces disparates, ébauches de boîtiers, essais de bourdons, etc., qui donnent la juste mesure de ce que fut pour ces gens la passion de la cornemuse. Il fabriqua aussi un «hautbois double» constitué de deux perces parallèles dans un seul bloc de buis, portant deux anches, une lanterne et un pavillon.



Charles Gavinet, 1952

Élie Béjard (1870-1960)

Elie Béjard est né à Dournazac en Dordogne. Il vécut à Limoges, où il fut fabricant de chaises, mais il fut aussi un grand voyageur : au retour de son service militaire en Tunisie, il suivit un cirque rencontré à Marseille et fit le tour d'Europe comme musicien. Nous connaissons quelques chabrettes de sa fabrication dont celle qu'il possédait à la fin de sa vie, celle dont il joue sur sa dernière photo. On le voit peut-être aussi sur une photo de groupe, en compagnie d'un autre chabretaire-fabricant, François Denis, au début du siècle à Limoges : des chabreétaires citadins ...



Elie Béjard
Limoges, vers 1940.
Cat. III.3.1

Fabriquer des chabrettes

François Denis (1866-1946)



François Denis
vers 1910



François Denis
vers 1940

François Denis de Limoges fut un fabricant, un bricoleur facétieux et l'un des derniers joueurs de «chabreta» de Limoges. Longtemps valet de chambre, il suivit ses employeurs à Paris et en Dordogne, pour revenir à Limoges et dans son faubourg de Feytiat, où il passa toute sa vie. Plusieurs chabrettes de sa collection ont été retrouvées. Sa famille en conservait six, ainsi qu'un matériel important fait de hautbois, de boîtiers, de bourdons disparates. Il semble qu'il ait fabriqué peu d'instruments complets, mais qu'il ait beaucoup «bricolé» : il a surtout «monté» des chabrettes, comme il le disait lui-même. «Monter une chabrette» était une opération essentielle : un jeu créatif, plastique, consistant à reconstituer un instrument complet à partir de morceaux épars récupérés sur d'autres chabrettes retrouvées. Aucune des cornemuses passées entre ses mains n'est homogène. Toutes sont composées, re-composées, à partir de pièces attribuables à divers fabricants. François Denis puisait dans un stock important d'instruments correspondant à la disparition des derniers joueurs de chabrette à Limoges. Parce qu'il était gaucher, on retrouve bon nombre de chabretas «montées à l'envers», signe parmi d'autres qu'elles sont passées entre ses mains. C'est par l'ironie, la transgression, que Denis s'inscrit dans une forme de tradition. Ses instruments sont parfois décorés de bagues de laiton de plomberie, de morceaux de manche à parapluie, de plaques publicitaires.

André Pangaud nous a transmis beaucoup de souvenirs, des mélodies, des anecdotes. Parmi ceux-ci, le nom que Denis donnait aux «chabrettes limousines» en opposition aux «cabrettes parisiennes» : il prétendait avoir le «jeu bessier», c'est-à-dire jouer sur les cornemuses de la Besse, région comprise entre Eymoutiers et Bourgneuf (Demagne, 1944)... mémoire d'un autre temps, dont nous ne savons encore que faire. Et voici la liste des chabretaires de Limoges, liste donnée à André Pangaud : Jabet, Beulet, Brachet, Béjard, Marquet, Gabirou, Bouyer, Barret, Faurilloux, Lameau, Lamarche, «lo Gran Piari» ...

André Pangaud et son épouse
en tenue folklorique, ca. 1965



- 1 - Recherches aux Archives départementales de Haute-Vienne, février 1999.
- 2 - Témoignage de Léon Mazet de Glanges, 1979.
- 3 - Archives dép. de Haute-Vienne, E sup. 181, Compreignac 1731-1759.

Fabriquer des chabrettes

Gamme harmonique

Entretien avec **Claude GIRARD**,
facteur d'instruments à vent.

Claude Girard occupe une position particulière dans le renouveau de la cornemuse à miroirs : il fut l'un des premiers, avec Jacques Phélip et Robert Matta, à proposer des copies d'instruments anciens. Voici quelques libres propos échangés à l'occasion de cette exposition.

• De votre point de vue, a-t-on raison de parler de chabrette «limousine» ?

L'appellation «chabrette» a pour origine la langue d'oc limousine, la langue populaire du terroir. Dans cette même région, entre 1795 et 1804, on trouve le terme «musette». Cette cornemuse est équipée, outre de ses deux bourdons, d'un hautbois de forme dite «de Poitou» : c'est-à-dire qu'elle est composée d'un corps, d'un pavillon amovible, d'une clef et d'un cache-clef.

C'est un instrument très ouvragé, plutôt précieux, si l'on considère l'alternance des matériaux que sont l'os, l'ivoire quelquefois, la corne, l'étain, les miroirs. A première vue, il ne semble pas de forme populaire ! Mais...

Les boîtiers décorés de miroirs qui servent à lier ensemble le hautbois et le petit bourdon posent quelques interrogations :

Est-ce une représentation liée à la musique ?

Est-ce lié au musicien ?

Est-ce lié au facteur de l'instrument ?

Par le côté ésotérique les réponses semblent satisfaisantes. Cependant en tout état de cause, on ne peut que difficilement entrer dans la sociologie d'une époque ou d'une société pour décrypter le phénomène. C'est pour ma part une écriture dont on a perdu l'alphabet. Sur le plan historique et musical, on peut les situer à la fin du XVII^e siècle.

Il existe cette grande cornemuse, provenant de la collection Cesbron, et conservée au musée de la Musique aujourd'hui, semblable à celle du musée de Brest. Nous n'en avons aucune trace en Limousin. Elles sont cependant de même nature que les petites cornemuses que nous nommons «chabrettes». La tonalité de ces grandes cornemuses est *fa*, lorsque tous les trous sont bouchés, sauf la clef. Les petites cornemuses vont de *sol* à *ré*, pour celles que nous connaissons. Ces tonalités sont données en fonction de la gamme ancienne, elles n'ont rien à voir avec le diapason d'aujourd'hui.



Grande cornemuse à miroirs
Gemeentemuseum de La Haye. Cat.I.3.4

Cornemuse à miroirs
retrouvée à Saint-Sulpice le Guérérois. Cat.I.3.8



Fabriquer des chabrettes

On trouve aussi, à titre anecdotique, quelques cornemuses qui donnent une tonalité de *sol*, simplement accompagnées d'une chanterelle qui reprend la note fondamentale du hautbois. On peut penser que celles-ci servaient de «taille» à la cornemuse, qui faisait le chant (le «dessus»).

• Que pensez-vous des fabricants retrouvés en Limousin ?

Je ne pense pas que l'instrument soit, au vu de sa facture et de sa précision, originaire du Limousin. Il faut cependant se rendre à l'évidence qu'il représente et porte en lui la tradition : de ce fait il a été joué depuis la fin du XVIII^{ème} siècle et au XIX^{ème} siècle dans cette région. Ayant été joué, cette pratique a entraîné quelques fabrications locales. Par la suite, il y a eu des dégradations et le folklore de la fin du XIX^{ème} siècle s'en est emparé, avec quelques éléments fabriqués, réparés, bricolés, sans la connaissance première. L'instrument est passé de la Noblesse à la bourgeoisie, puis de la bourgeoisie au peuple.



Boîtiers de cornemuses à miroirs
retrouvés à Saint-Sulpice le Guérétois. Cat. L.3.8



• Vous évoquez souvent une parenté entre les chabrettes anciennes et les hautbois baroques : cette réflexion s'appuie-t-elle sur des observations techniques, telles que les perces, les anches, ou sur une esthétique : moulurages, matières, etc. ?

La fabrication et l'étude d'un grand nombre de copies d'anciens m'ont fait découvrir la règle générale qui gère ces instruments. J'ai pu en parallèle confronter ces résultats avec une fabrication de flûtes traversières, de flûtes à becs et de hautbois, pré-classiques et Renaissance. Des cornemuses d'un autre type sont venues enrichir mon expérience. Il ressort de cette analyse que tous les instruments pré-cités sont établis selon une même règle, ils peuvent servir de référence à la standardisation de la gamme employée jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle.

Cependant il faut considérer qu'une certaine souplesse dans l'utilisation des vents permettait aux musiciens d'utiliser ceux-ci avec des cordes ou des claviers. La seule difficulté était qu'il fallait plusieurs tonalités pour un jeu sorti du contexte des vents.

Fabriquer des chabrettes

• *Votre discours fait souvent appel à la notion d'échelles et de gammes relatives, aux diapasons anciens et à des comparaisons avec les claviers d'orgue : quelles sont vos sources ?*

Les claviers de douze intervalles pour une gamme de l'*ut* (*do*) sont établis selon des compromis à travers la gamme de référence dite «sans tempérament», ou «harmonique» de Marin Mersenne, dans *l'Harmonie Universelle* de 1636. La conclusion de cette étude est que les vents sont généralement construits selon la gamme harmonique que l'on peut considérer sans tempérament. Mes travaux permettent de lire les intervalles de cette gamme sur des appareils sonomètres actuels, ils permettent aussi de savoir pourquoi le diapason français normalisé par arrêté ministériel de 1859, a été fixé à 453 hertz *la* ³. Il y a eu à cette époque un changement de la nomenclature des intervalles, c'est d'ailleurs bien regrettable.

• *D'après vous, dans quel cadre un jeu de cornemuses tel que celui des chabrettes anciennes peut-il se développer aujourd'hui ? Est-il envisageable de jouer à deux, voire trois parties comme le faisaient les hautbois de Poitou ?*

Les cornemuses, dans la définition du Larousse, sont des «instruments anciens de musique». C'est un instrument à bourdons et ce sont eux la référence et l'origine des notes du hautbois : celles-ci doivent être en rapport harmonique constant avec ce même bourdon. La cornemuse est donnée comme faisant le chant dans un ensemble, le premier ensemble est à trois parties : «dessus, basse, taille», comme les flûtes. Il peut être ensuite étendu au-delà, selon le même principe.



Utiliser une cornemuse aujourd'hui pose quelques difficultés. Le diapason peut être transposé facilement quand on connaît parfaitement l'instrument ancien d'origine, celui qui permet de ne trahir ni le timbre, ni la puissance de l'instrument. Il est possible de jouer la cornemuse avec des ensembles à cordes non frettes, tels que les violons, ou à frettes mobiles. On peut aussi, grâce à l'habileté ou l'oreille des musiciens, y adjoindre des instruments à vent, avec prudence, car, en respect du bourdon de référence, les tierces du hautbois de la cornemuse sont des tierces justes harmoniquement, de

Hautbois «lean»
Cat.13.2

Fabriquer des chabrettes



Boîtier de chabreta
Cat. III.1.4.

rapport 4 à 5, avec la note fondamentale du bourdon. Il faut aussi considérer que les demi-tons ne sont pas des demi-tons moyens comme de nos jours.

• *Quels ont été vos choix en matière de copies d'anciens, et qu'est-ce qui vous différencie des autres fabricants ?*

Presque tous les hautbois de cornemuses, de chabrettes, retrouvés de nos jours sont de bonne facture et n'ont pas été trop modifiés par rapport au modèle considéré. De ce fait, il n'y a pas de préférence quant au choix d'un modèle de référence. Il n'en est pas de même pour d'autres types de cornemuses. Pour les bourdons, c'est un peu plus compliqué, en ce sens qu'ils sont souvent d'une provenance différente, et de ce fait ils fonctionnent très mal. Il faut essayer de retrouver les longueurs en rapport avec les longueurs des hautbois. Les bourdons de la musette dite «de cour» apportent des éléments de réponse à ces questions.



Quant à mes recherches, entreprises de longue date, et qui je crois ont ouvert la voie à de nombreux facteurs de cornemuses, je les présenterai bientôt, dans un ouvrage à paraître, intitulé pour l'instant «*Le chemin*».

Puyravault le 3 février 1999.



Jeux de miroirs

Éric MONTBEL

Saint-Yrieix-la-Perche : en 1978, lorsque nous courrions les routes à la recherche de la chabrette rêvée, c'est par un ami musicien que nous avons appris un « tuyau » formidable : une chabrette ancienne était accrochée à un mur, dans un café de Saint-Yrieix nommé « la Taverne ». La surprise fut de taille : la chabrette en question portait deux hautbois parallèles ... Le propriétaire fut contacté : c'est lui qui avait monté l'instrument de cette manière un peu fantaisiste. Mais il possédait une autre chabrette en parfait état, que nous avons découverte avec fascination : beau boîtier recouvert de nombreux miroirs, belle couleur blonde et chaude, beaucoup d'unité de style ... À coup sûr il y avait là quelque chose de particulier. Les instruments provenaient de deux anciens chabretaires de la ville, Lauret et Buisson. C'est dans ce même café, un soir de fête, qu'un client nous parla du « Père chabretaire » de Jumilhac le Grand : surnom d'un certain Veretou qui jouait là-bas, jadis. Notre enquête se déplaça donc à Jumilhac. La nièce du vieux joueur de cornemuse nous offrit l'une des plus belles photos de chabretaires : Jean Veretou, *Lo pai chabretaire*, *Lo Becat*, avec son visage tout marqué, jouait assis, saisi en pleine action au début du siècle. Nous retrouverons son instrument vingt ans plus tard.

Veretou, Buisson, Lauret : trois chabretaires, trois cornemuses observées, qui sans aucun doute provenaient d'un même atelier. Même style de

Jean Veretou, François Buisson, Jean Lauret
et leurs trois chabretes de Saint-Yrieix. Cat.IV.1.4, EM 81.06.01, 1.5.2



fabrication, même «patte», mêmes tonalités ... La suite de nos recherches devait nous mettre sur la trace d'un nombre surprenant de joueurs de cornemuses dans cette petite région. Mieux, les chabrettes retrouvées sur place confirmaient cette intuition d'un style, d'un atelier de fabrication propre à Saint-Yrieix-la-Perche, grosse bourgade située à soixante kilomètres au sud de Limoges, aux portes de la Corrèze ... Le style «Saint-Yrieix» était né.

Ceci se passait en 1980, 1981. Les années qui suivirent apportèrent bien d'autres informations. Pour nous, la question était alors : que reste-t-il de la chabrette limousine à Saint-Yrieix ? Aujourd'hui, le symbole historique est fort : c'est à Paris, mais c'est aussi à Saint-Yrieix que vingt ans après sont réunis les plus beaux instruments conservés. Saint-Yrieix retrouve ainsi sa place, un siècle après les concours de chabretaires, vingt ans après nos aventureuses recherches.



Chabreta de Buisson
Cat. I.4.3

1892 : les concours de chabretaires

Le travail d'archives que Jean-Luc Matte¹, un jeune chabretaire, entreprit alors, a permis de mettre au jour un nombre important de *concours de chabrette* ou *musette* à Saint-Yrieix et dans les environs à la fin du XIX^e siècle : au moins quatorze concours étaient signalés par la presse locale entre 1892 et 1910 pour cette seule ville (Matte, 1982). Mais les articles de presse restaient avares en noms de musiciens.

Fallait-il en conclure que les participants étaient toujours les mêmes : Bordas, Brachet et Fouetillou dont les noms revenaient souvent ? Notre intuition et notre désir nous avaient préparés à la découverte d'un grand nombre d'instrumentistes : de si beaux instruments ne pouvaient être isolés, ils s'inscrivaient forcément dans une pratique intense, dans une tradition ancienne. Les résultats des concours n'étant pas toujours publiés, et l'ensemble des chabretaires ne se présentant pas à ces joutes musicales, seule une vérification sur le terrain, dans les lieux mêmes cités par les articles, pouvaient nous donner une réponse.

L'enquête de terrain² nous confirma cette intuition, révélant une étonnante densité de chabretaires pour un aussi petit pays. Et ce style local de fabrication, que nous avons donc nommé «atelier de Saint-Yrieix», s'enrichit très vite de nombreux modèles supplémentaires.

Dans la liste ci-après des chabretaires recensés par notre enquête de l'époque, nous ne mentionnons pas ceux exerçant plus au nord en Haute-Vienne, tels les Gavinet de La Roche-l'Abeille, ou Pradeau dit «Lo Jai», rattachés aux musiciens de «La Besse» et à l'aire de Château-Chervix.



Chabreta de Bonnet
Cat. I.5.5

Revenir à Saint-Yrieix

Chabretaires des environs de Saint-Yrieix-la-Perche vers 1900 :

Astier	Moulin de Peyrussat de Bussière-Galant	1864-1946
Bazuel	Puychaugas	ca 1930
Bessou	Lubersac	avant 1900
Boutot	Pompadour	ca 1902
Bonnet	Archayaux de Glandon	ca 1914
Bordas	Marcognac, Papesoleil, Saint-Yrieix	ca 1920
Bouchardie	La Jarousse	1845 - ca 1925
Brachet	Saint-Yrieix	ca 1860-ca 1926
Buisson	Saint-Yrieix	1867-1959
Chatufaud Aubin	de La Chabanie de Glandon	ca 1844-ca 1928
Courdeau	Mazaudran de Bussière-Galant	ca 1910
Doussaud	Troche	ca 1903
Fayolles	Lubersac	avant 1900
Fouetillou	Saint-Yrieix	ca 1906
Germain	Lacolavigne, Sarrazac	1861-1946
Golfier	Lons de Concèze	1887-1928
Gorse	Frougeix, Coussac-Bonneval	1864-1919
Jarri	La Plantade, Coussac-Bonneval	1860-1949
Labrunie	Bussière-Galant	1871-1938
Lauret	Saint-Yrieix	ca 1930
Léonard	Lubersac	ca 1905
«Lo mau conten»	Bressaillès, Meuzac	avant 1914
Gautier Martin	Saint Julien le Vendômois	1820-1900
Jean Martin	Saint Julien le Vendômois	1858-1932
Maux	Moulin du Châtenet, La Chapelle Anti	1843-1930
Pécou	Laps	ca 1910
Veretou	Bourdoux de Jumilhac le Grand	1875-1958

Que restait-il des chabretaires de Saint-Yrieix en 1979-1981 ? De nombreux souvenirs d'abord. Des mélodies. Des photos parfois. Des instruments aussi.

- **Bordas**, par exemple, qui remporta les concours de 1902 et 1903, fut évoqué pour nous par un accordéoniste, M. Auxerre à Angoisse, qui nous joua quelques airs de ce chabretaire. Il était connu également par le chabretaire Camillou Gavinet, qui nous apprit que son grand-père Charles avait fabriqué une chabrette pour Bordas.

- **Brachet** était fac-totum à l'hôtel de Ville de Saint-Yrieix, et n'hésitait pas à jouer pour les mariages.

- **Lauret** accompagnait les bœufs gras du Carnaval dans les rues de Saint-Yrieix.

- **Buisson** fut le dernier chabretaire de Saint-Yrieix où il laissa un souvenir très vif. Marchand de bois, amuseur du village, il créa même une petite troupe folklorique avant la guerre de 1939. Nous avons aussi recueilli quelques mélodies qu'il jouait.

- **Veretou**, dont nous n'avons possédé longtemps qu'une magnifique photo, avant de retrouver sa chabrette en 1996, était surnommé «Lo Becat».

Chabreta du musée de Morpeth
Cat. L5.4



Chronique Locale

ET RÉGIONALE

SAINT-YRIEIX

FÊTE DU CENTENAIRE. — Jeudi dernier, on célébrait à Saint-Yrieix la fête du Centenaire de la proclamation de la République.

Comme pour le 14 juillet, un grand nombre de maisons de la ville avaient été pavoisées et fort bien illuminées. La sous-préfecture, très bien décorée, était à chaque instant embrasée par des flammes de bengale produisant un superbe effet.

La fête avait lieu sur la place des Hors, illuminée pour la circonstance, avec un goût tout particulier.

Vers neuf heures, la place présentait une grande animation.

Beaucoup de monde autour de la musique, qui exécutait un programme digne d'éloges; mais peut-être beaucoup plus de monde autour du bal champêtre. Doit-on s'en étonner? Non, sans doute. Il y a si longtemps qu'à Saint-Yrieix on avait été privé d'un pareil coup-d'œil.

La place réservée aux danseurs était gardée par nos braves pompiers qui faisaient leur service d'une façon toute militaire; il ne fallait pas essayer de s'aventurer dans la salle de bal, ni même dans le vestibule, si vous ne vouliez pas qu'on vous fasse évacuer.

Aux sons harmonieux de la chabrette, avec un entrain remarquable, cavalières et cavaliers faisaient succéder les bourrées aux polkas, les valseaux aux quadrilles, sans avoir l'air de se douter qu'on n'était pas en hiver. Bah! la chaleur ne les incommodait pas trop, puisque l'« orchestre » n'a été prié de se retirer que vers minuit.

Ils ont eu raison d'en profiter; car à la prochaine célébration du Centenaire ils ont quelque chance de n'être pas réunis sur la place des Hors.

Les organisateurs de cette fête, qui ont eu l'idée de cette nouvelle attraction, ont dû être satisfaits du succès qu'elle a remporté.

Toutes nos félicitations.

• **Jarri**, dont la chabrette lui fut «donnée à sa mort», c'est-à-dire déposée dans son cercueil, tout comme le hautbois de chabrette du père **Bazuel**.

• **Gorse** qui remporta le célèbre concours de Juillac de 1903, immortalisé par une carte postale. Il y figure soufflant dans un bagpipe écossais, qui était le premier prix du concours. Le chabretaire à ses côtés, jouant de la limousine, est **Doussaud** de Troche.

Plusieurs chabrettes ayant appartenu à certains de ces musiciens ont été retrouvées : celles de **Astier**, **Bazuel**, **Bonnet**, **Buisson**, **Golfier**, **Gorse**, **Labrunie**, **Lauret**, **Veretou** ont été conservées par les familles, et nous avons pu les observer. Certaines appartiennent à des musées en Angleterre, aux Etats-Unis. Certaines nous sont connues par des photographies, telles celles de **Doussaud**, de **Jarri**, ou du chabretaire **Aubin Combrouze**, présent lors du fameux «mariage à Ligoure» photographié par Le Plaix en 1906. A une exception près (**Gorse**), ces instruments sont strictement du même style, sortent d'un même atelier et sont l'oeuvre d'un seul artisan. Son nom nous reste inconnu. Nous savons que Gautier Martin (1820-1900) fabriqua des chabrettes à Saint-Julien le Vendômois, mais en l'absence d'instrument conservé par sa famille, nous ne pouvons rien dire de plus. En l'absence aussi de toute signature sur les instruments, le maître-artisan des chabrettes de Saint-Yrieix reste à ce jour anonyme.

Le plus surprenant reste le nombre de chabrettes anciennes retrouvées, que nous pouvons attribuer à un seul fabricant. C'est lui qui anima cet «atelier de Saint-Yrieix», nous laissant à ce jour vingt quatre instruments.

1 - On connaît aujourd'hui l'important travail de recensement de l'iconographie de la cornemuse en Europe, entrepris par Jean-Luc Matte en compagnie de son épouse Catherine.

2 - Cette recherche fut menée par un véritable réseau de «collecteurs», parmi lesquels il conviendra de citer Pierre Imbert, Olivier Durif, Monique Pauzat, Jean-Michel Ponty, Jean-François Chassaing, Christian Oller, Guy Bertrand, Thierry Boisvert, Pierre Boulanger, Nadine Farge, Philippe Randonneix, Françoise Etay, Eric Montbel et tant d'autres...

Il était une foi

Lettre à Église

Thierry BOISVERT

Périgueux, le 3 Février 1999

Mon amour,

Au mois d'octobre prochain, cela fera vingt ans que nous nous sommes rencontrés. J'avais vingt-cinq ans, tu avais l'air d'une vieille dame aguicheuse, mais pas vulgaire, et tu n'as eu aucun mal à me séduire. Aujourd'hui encore, je t'en remercie.

Mes goûts artistiques d'alors me poussaient exclusivement vers la danse et la guitare. Folklorique, la danse. Folk, la guitare. Marcel Dadi et Doc Watson m'avaient obligé à une greffe de deux pouces supplémentaires à la main droite pour assurer un picking obstiné en mi, la et ré sur les cordes du bas. J'avais dans la tête «Yesterday», des bouts-rimés en do/fa/sol⁷ et tout Boris Vian pour viatique : la vie s'étirait doucement, entre babacoolisme et Mobylette. Lou et Claude Flagel m'avaient fait rencontrer les csàpas hongroises, les kolos yougoslaves, les hassapikos grecs, l'orchésographie de Thoinot Arbeau et les danses de nos belles régions françaises. Ils connaissaient mon activité d'ébéniste et avaient insisté pour que je me rende à Saint-Chartier où je rencontrerais «des gens et des instruments susceptibles de m'intéresser». C'est ta cousine auvergnate qui me fit du gringue, là-bas. Pouvait-il en être autrement ? Nous étions en 1978 et tu n'existais pas ... officiellement tout au moins. Les filles sont ainsi qui envoient leur copine en éclairouse (je n'ai pas dit en allumeuse) pour être certaines qu'on les regarde.

Octobre 79. Par trois fois dans la même semaine, tu es venue t'offrir à moi.

Lou et Claude m'avaient insidieusement convaincu de ce qu'il pouvait y avoir, même en Dordogne, des danses aussi intéressantes qu'ailleurs et avec quelques amis bergeracois, nous avons commencé à «collecter» sans savoir que cela s'appelait ainsi. Sans autre but que le plaisir de mettre en actes les rêves de notre fin d'adolescence. Ce plaisir se déclinait à coup de mauvaises piquettes accompagnées de gâteaux secs ponctuant nos après-midi magnétiques chez tous ces pépés et mémés adorables et tolérants qui nous ouvraient leurs portes et leurs souvenirs. Nous n'avions pour sésame que des cheveux très longs et des barbes impubères ridicules. Ils m'ont appris aussi qu'il n'était pas stupide d'être vieux. Respect à leur âme.

Babacoolisme et mobylette.
Sainte-Foy-de-Lengat, 1981



En fait, nous cherchions plus des traces de danses du Moyen-Âge que les bourrées et scottisches que nous ramassions «à la pelle». Pour cette raison, j'avais décidé d'aller à la bibliothèque municipale, supposant qu'un grimoire oublié me guiderait vers des indices plus probants. Le troisième jour de cette entreprise (c'était un jeudi), ma stupeur fut immense de croiser dans une revue félibréenne locale une photo prise à Sarlat en 1908, montrant les lauréats d'un concours de vielles et cornemuses. Les deux cornemuses présentées n'étaient pas de celle que je connaissais (ta cousine auvergnate) mais d'un tout autre genre. Pas mauvais le genre, mais autre, inattendu et insoupçonnable.

J'étais certain de tutoyer là mon Moyen-Âge.



Les lauréats du concours de musique.
Sarlat (Dordogne), septembre 1908, carte postale, coll. part.

Le samedi suivant, je jouais (de la mandoline, pardonne-moi) et chantais (en patois, tu adores ça) lors d'un bal folk. À la fin du bal, un danseur que je ne connaissais pas, très timide, s'approcha de l'estrade. Il portait une caisse bleu marine dont je remarquais immédiatement la charnière piano et demanda l'autorisation de montrer un instrument. Aux premiers morceaux entendus, je reconnus l'une des cornemuses de la photo. C'était toi encore, pour une seconde avance.

Jacques Phélip m'expliqua avoir rencontré au début de l'été à Confolens, un gars de Lyon à qui on avait donné «une chabrette». Tu t'appelais donc «chabrette». Avec son talent trop discret de facteur d'instruments, il en avait fait une copie, dans son coin, et la présentait maintenant «en blanc», n'ayant pas encore eu le temps de teindre son buis. J'étais époustouflé car, de surcroît, Jacques en jouait. Et tellement bien. Il avait appris, tout jeune, avec Isidore Limousi, originaire de Saint-Jean-de-Côle en Dordogne et plus tard, cabretaire rue de Lappe à Paris.

Je ne sais si tu m'as empêché de dormir cette nuit là ou si tu m'as autorisé à rêver. Ce qui revient un peu au même, j'en conviens. Le lendemain était un dimanche

Il était une foi

pluvieux. J'étais obsédé, nerveux, impatient. Je cherchais une solution rapide pour te revoir. Mon entourage me suggéra d'aller visiter les musées locaux. Le lundi matin, j'appelais celui de Périgueux. Le conservateur m'indiqua la présence dans les réserves «d'une cornemuse, sans doute écossaise, d'un intérêt bien moyen». L'idée que ce puisse être toi était si prégnante que je trouvais les mots justes pour insister et obtenir un rendez-vous pour le lendemain.

Il était dix heures et demie, ce mardi matin. S'il n'y avait eu la solennité du lieu (que je fréquentais peu alors) et le devoir de retenue inculqué par ma mère, je me serais évanoui. Tu étais là, distante et affriolante, silencieuse et éloquente, certaine de ton érotisme affiché et de ton exotisme de l'intérieur : une vraie femme. Je t'ai dévisagée longuement sans oser te toucher. Puis, je t'ai prise dans mes bras très doucement et un peu maladroitement comme les pères reçoivent un enfant pour la première fois. Je tremblais et, pour rester dans les clichés, le temps de mon horloge interne s'est définitivement arrêté. Notre union fut scellée dans l'instant par le conservateur qui me proposa de t'emmener chez moi.

Les quarante kilomètres qui séparent Périgueux de Bergerac où je vivais alors, confinèrent à une tempête sur un bateau ivre. Je ne conduisais pas et, durant ce retour, je dūs m'arrêter trois fois pour vomir. Oui, vomir. L'émotion était insupportable et m'empêchait de digérer normalement notre rencontre. Il faut être un vieux couple, comme nous aujourd'hui, pour avouer sans honte un tel désordre amoureux.

À la suite, tout s'est passé très vite. J'ai rencontré Éric Montbel et Jean-François Chassaing qui tous deux t'avaient cherchée et trouvée, l'un en Limousin, l'autre en Périgord. Ce n'était plus le Moyen-Âge : c'était Byzance et l'Eldorado, Austerlitz et le septième ciel.

Après, ce furent les années d'effervescence. Les trouvailles s'ajoutaient aux trouvailles. En t'apprivoisant, tu devenais notre trésor quotidien. Avec Éric, j'eus une



Première rencontre.
Coll. musée du Périgord, Périgueux



Fin de repas chez André Pangaud.
Limoges, 1982

affinité immédiate. Nos intuitions communes accouchèrent d'enquêtes qui se multiplièrent pendant trois ans en safaris joyeux et insouciantes. Notre étonnement était permanent, nos ruses innommables pour contourner tes esquives et notre ravissement toujours recommencé de te découvrir à Saint-Yrieix, à Saint-Paul, à Limoges, à Paris, à Londres ou ailleurs.

À ce fourmillement généreux que je te dois, s'ajouta celui de la rencontre avec d'autres individus qui, sur d'autres terres, courraient d'autres jupons avec le même enthousiasme minutieux et ravageur. Nous nous sommes autoproclamés «Musiciens Routiniers», par bravade sans doute, pour moi qui n'étais ni musicien, ni routinier. Chaque découverte des uns alimentait l'énergie des autres ; chaque bouteille bue nous poussait à disserter mieux sur l'engagement associatif qui était le nôtre ; chaque bagarre allumée nous rappelait notre condition d'être humain, éminemment humain, survivant à des parcelles de rêves possibles ou gâchés ; chaque objet, chaque nouvel enregistrement, chaque document inédit tissaient entre nous des liens irréversibles. Nous forçons tous les barrages, nous rouleau-compressions les tenants du folklore patenté à coup de bourdons et de certitudes quelquefois fallacieuses au nom d'une «autre idée de la musique» qui n'eut pour seul inconvénient que d'être en avance sur son temps. Merci, ma douce, de m'avoir donné à vivre cela aussi.

Mais, revenons à toi, et parlons de moi, donc.

Tu ne le savais pas alors : je suis un enfant de la télévision. Bien que la boîte à mirages soit arrivée tard dans la maison —j'avais environ douze ans— je fus immédiatement fasciné par l'image et la parole intruses qui violaient définitivement la quiétude des repas familiaux. L'objet était là, inattendu, sur son trône à roulettes en formica. Il nous regarderait dorénavant, nous dévisagerait de son écran cyclopéen, nous parlerait en lieu et place de discussions que nous n'avions pas, nous rassurerait de notre appartenance au monde. Il nous apporterait cette bonne parole que ni l'école communale, ni l'éducation de nos parents, ni la vie du village ne pouvaient plus nous donner. Nous étions devenus une famille «moderne», en plus d'avoir été jusque là une famille nombreuse et «modèle». De cet acte de naissance à la civilisation de l'écran, je garde un souvenir précis et têtue et j'apprends mieux aujourd'hui combien le trublion cathodique que je regardais en voyeur —le plus souvent couché à même le sol, abrité sous la table de la salle à manger— a déterminé nombre de mes choix ultérieurs, par fascination ou par rébellion et instillé dans mes synapses les plus archaïques un attachement indéfectible pour l'image et le son imbriqués.

Cette ruralité douce des années soixante m'a aussi transformé en enfant de chœur assidu et m'a appris —presque à mon insu, je le mesure aujourd'hui— des rites, une écoute du sacré et une attention à la religiosité de mœurs collectives chargées de sens. Je me souviens qu'à la Saint-Roch, nous allions en procession, chantant les litanies adéquates, de croix de carrefour en fontaine miraculeuse, bénir les bœufs que chaque foyer amenait là



Jeux d'enfance.
Montignat-la-Crempse, 1965

afin qu'il poursuivent leur besogne sans entrave, une année supplémentaire. À mesure que je grandissais, il y avait autant de tracteurs que d'animaux à bénir et plus tard, seulement des tracteurs, mais je n'y étais plus pour y assister. Le vieux curé en soutane était mort, Vatican II avait retourné les autels, le latin était proscrit, ôtant tout imaginaire poétique aux offices religieux que j'avais fréquentés. Je suis d'accord avec Monsieur Brassens que tu connais bien : «sans le latin, sans le latin, la messe nous emmerde». Je dois à l'honnêteté d'ajouter que j'avais, sans m'en rendre compte, changé de religion pour me convertir à celle des garçons de quatorze ans : ça s'appelait «les filles» et les chansons en anglais avaient supplanté les cantiques.

Je te cite cette anecdote que je crois révélatrice parce qu'elle fut essentielle pour moi. Les éléments de sociologie et d'ethnologie appris plus tard (pour mieux te comprendre et achever ma psychanalyse) m'ont expliqué avec les mots de l'Université que le glissement des bœufs aux tracteurs était aussi naturel que je l'avais ressenti et vécu à l'époque.

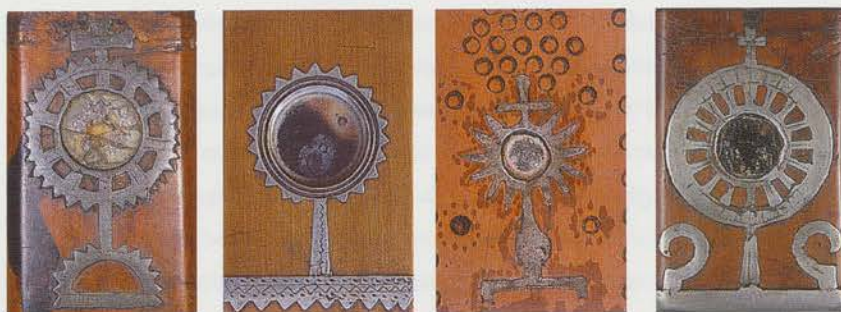
Quelle autre raison, sinon la mosaïque bienveillante de l'éducation reçue, a pu me faire prendre conscience, à mesure que nous nous connaissions mieux — et comme une évidence — que tu avais, toi aussi, grenouillé dans des bénitiers voisins ? Je veux parler de tes diadèmes, ma reine, qui plus que toute autre partie de toi, continuent de me bouleverser et de m'interroger. Si j'ai cherché à percer leur mystère, je sais en vérité que je ne veux pas trouver ce secret qui t'appartient. Je ne souhaite pas déflorer l'indicible : y parvenir ferait s'évanouir tout mon désir et ternirait notre histoire.

Je ne suis pas seul à t'avoir courtisée et d'autres amants, à leur tour, ont voulu regarder sous tes robes. Je n'oublie pas les pionniers que furent Pierre Boulanger et Alain Ribardièrre. Je me souviens avec précision de discussions passionnées à ton sujet avec Éric et Claude Girard qui fut le premier «facteur de chabrettes» professionnel de notre génération. Nous avions remarqué que tu portais souvent des colifichets en forme d'ostensoir, de croix, nous t'avions reconnue dans deux crèches limousines (sonnez hautbois, résonnez musettes), Louis Bonnaud nous avait signalé ta présence dans des confréries religieuses bien obscures pour nous.



Motifs de croix sur des empèignes.

Motifs d'ostensoirs sur des empeignes.



Alors, pour te faire avouer, Éric, Claude et moi avons décidé de t'enlever. Nous sommes devenus tes geôliers de pacotille pendant trois semaines en t'enfermant dans une chambre noire. Nous pensions obtenir une réponse en t'auscultant sous toutes les coutures, en te mesurant, en te pénétrant de toutes nos mèches graduées et micrométriques. Il reste de ce viol collectif un ensemble de plans cotés et de photographies dont la plus grande partie figurera dans un catalogue à paraître bientôt — pardonne-nous cet étalage pornographique bien involontaire — que, curieusement, on nomme « corpus ». Nous cherchions une âme et tu nous as donné ton corps. Tu es bien une fille, va !

Plus tard, c'est Jurgis Baltrusaitis — dans un ouvrage démontrant ce qui se cachait derrière la « grossièreté » apparente des chapiteaux romans — qui m'obligea à changer de point d'observation et m'ouvrit une autre voie de recherche. J'avais constaté l'obsession géométrique, l'horreur du vide, la conformité à une structure précise, la diversité de couleurs et de matières que tu donnais à voir. Que dissimulais-tu en montrant et disant de la sorte, qui pouvaient être tes parents, tes aïeux ?

S'ajoutant à ton chant de sirène pour séduire l'oreille, chaque partie de toi, pour mieux attirer l'œil, me semblait soumise à un ensemble de lois. Et si une série de facteurs extérieurs agissait sur leur composition ou leur anatomie, le fait géométrique y était constamment présent. Un discours permanent, introuvable avec une telle consistance sur aucun autre objet d'art populaire, qui ne se limitait pas à des figures rudimentaires mais affirmait avec force et puissance des formes complexes, des affinements techniques. Élaborés en toute indépendance, avec leurs règles de répétition et de multiplication, tes diadèmes comme tous tes autres ornements s'adaptaient parfaitement aux structures qu'ils recouvraient. Une seconde peau s'installait, non pas comme un placage, mais comme un revêtement incorporé et organique.

Avec Claude qui t'avait mesurée et remesurée sans mesure, je partageais l'idée d'un acte délibéré présidant à ta naissance. Ton obstination esthétique, cette ostentation ostensible, cette propension au jeu de cache-cache derrière des fonds de tain : tu étais tout sauf une fille de hasard. Je me suis souvenu alors de mon enfance de cœur à Montagnac-la-Crempse et de l'évangélique que je portais à la Fête-Dieu sous le dais

Il était une foi

enturbanné de dalmatique dorée : n'était-ce pas la même histoire que tu me racontais, ici et maintenant ? La simple géométrie des formes prenait alors du sens. Tu avais tenté de le dissimuler derrière cette abstraction réfléchissante et tu m'offrais, dans ce symbolisme hiératique, le souvenir de formules graphiques indubitables.

En veux-tu quelques exemples ?



Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Reliquaire
Abbaye de Devenish, début du XIème siècle,
National Museum of Ireland, Dublin



Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Devant d'autel
Paliotto de saint Ambroise, 830-840,
Basilique Saint-Ambroise, Milan



Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Évangélaire
Plat de reliure, Xème siècle,
Trésor de Saint-Marc, Venise



Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Staurothèque - Reliquaire
Xème-XIIème siècle,
Trésor de Saint-Marc, Venise



Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Croix de l'Empire (partie centrale)
Mayence ou Fulda, début du XIème siècle,
Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, Vienne



Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Feuille de calendrier
Enluminure sur parchemin, Fulda (Allemagne), fin du Xème siècle,
Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Berlin



Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Évangélaire
Plat de reliure, XIIème siècle,
Bibliothèque Marciana, Venise



Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Évangélaire
Casette reliure d'Ariberti, Milan, début du XIème siècle,
Trésor de la cathédrale, Milan



Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Devant d'autel
Lisbjerg, Copenhague, Danemark

Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Reliquaire
Plaque d'ivoire centrale, Constantinople, Xème siècle,
Dumbarton Oaks, Washington



Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Évangélaire
Moscou, 1780,
Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Évangélaire d'Otton III
Ivoire central du plat de reliure, Byzance, ca. 1000,
Bayerische Staatsbibliothek, Munich



Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Lectionnaire «l'Agnus Dei»
Enluminure sur parchemin, Fulda (Allemagne), fin du Xème siècle,
Hofbibliothek, Aschaffenburg

Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle(?)
Évangélaire
Plat de reliure du Codex d'Uta, Ratisbonne, début du XIème siècle,
Bayerische Staatsbibliothek, Munich



Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Frontispice de Bible
Bible de Leon, 960,
Real Colegiata de San Isidoro, León (Espagne)

Empeigne de chabrette,
Limousin, XIXème siècle
Reliquaire
Trésor de Conques, XIIème siècle
Conques (France)



Il était une foi

Une troisième piste généalogique s'est ajoutée bientôt aux deux premières. Je l'ai précisée en dépouillant systématiquement les bulletins de sociétés savantes des départements où nous avons relevé ta présence lors des enquêtes de terrain en Haute-Vienne, en Corrèze, en Creuse et en Dordogne. De ce travail ingrat, je retiens que tu ne te laisses pas facilement attraper. Il fallait vraiment être amoureux pour batailler ainsi à te poursuivre d'assiduités. Ce qui m'apparut cependant, à la lecture de ces revues érudites fût un indice supplémentaire et essentiel, s'inscrivant dans la même ascendance.

Les confréries religieuses qui sont des associations laïques d'entraide (très peu d'ecclésiastiques en sont membres) se réorganisèrent au début du XVI^{ème} siècle, à l'imitation de celles du Moyen-Age. Dans le centre de la France, elles s'appuyaient sur une implantation profonde dans la bourgeoisie provinciale. Leur densité, dans les lieux que je viens de te citer, était considérable et elles eurent parfois, au cours des guerres de religion, une implication politique à peine voilée : la Ligue utilisant quelques compagnies de Pénitents comme relais pour la diffusion de leurs idées.

Ces confréries assuraient leur cohésion en accordant aux manifestations extérieures une importance particulière : il suffit de dénombrer les articles statutaires régissant le déroulement des processions. De plus, l'usage très fréquent, par les membres de ces compagnies de piété, d'un instrument portant ton nom lors de leurs cérémonies publiques, l'omniprésence parmi les musiciens employés de «chabretayres» enrôlés sur place ou que l'on fait venir de loin, leur rétribution conséquente, m'obligeaient à voir ici autre chose qu'une simple seconde coïncidence.

Après que la situation religieuse de la France se soit stabilisée, ces compagnies connurent une prospérité nouvelle, allant jusqu'à la concurrence entre elles, tant le peuple aimait assister à leurs défilés «en y accourant de toutes les paroisses». Te souviens-tu qu'à Limoges, au milieu du XVIII^{ème} siècle, 2.500 habitants de la ville sur les 20.000 qu'elle comptait, en étaient membres ? Beaucoup cessèrent alors d'exiger de leurs adhérents les garanties morales indispensables à la poursuite de leur mission initiale d'entraide. L'institution perdit peu à peu l'esprit qui les avait animées et rendues si populaires, ne conservant qu'un formalisme d'usages, de cérémonies et surtout de fêtes. Ceci contribua à leur décadence vers la fin du XVIII^{ème} siècle et explique mieux la répétition des ordonnances synodales (dès la deuxième moitié du XVII^{ème}) leur interdisant la pratique des danses et de la musique ou restreignant la pompe de leurs processions. Ces réprimandes épiscopales indiquent en même temps leur indépendance de la hiérarchie cléricale, confirmée de tous temps par leurs statuts. À la Révolution elles furent supprimées par un décret de l'Assemblée Législative du 18 août 1792, pour mieux renaître au cours du XIX^{ème} où elles connurent une nouvelle apogée.

Tu me vois venir : la réflexion qui découlait de ces éléments disparates me permettait d'enfoncer un peu plus le clou de la Sainte Croix. Je te sens dubitative et tu veux me faire dire que les écarts de lieux et de dates entre les objets mis en regard plus haut

décrédibilisent mon propos ? Décidément, vilaine cachottière, tu ne m'aides pas. Tu sais pourtant très bien ce qui rend cet appareillage possible.

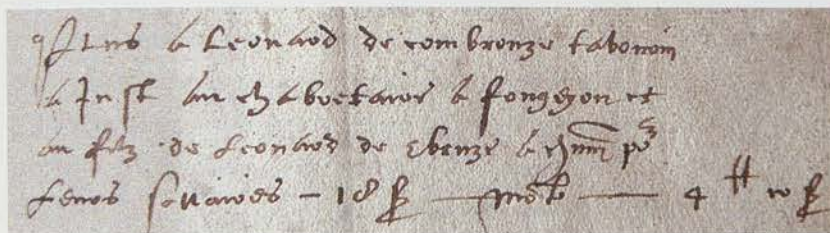


Procession de Pénitents à Limoges
gravure de F. Meaulle, in Guibert (1879)

Qui, sinon les confréries religieuses citées, passe son temps à vénérer le Saint-Sacrement et les reliques de saints contenues dans des châsses et des reliquaires d'orfèvrerie omniprésents en Limousin ? Ne connais-tu pas l'enquête de Jean-Barthélémy Texier qui, en 1842, en dénombre 220 dans les seuls diocèses de Tulle et de Limoges ? (il en reste 17 aujourd'hui) Crois-tu que durant cinq siècles nos ancêtres fussent aveugles au point de ne pas avoir pu s'inspirer du vocabulaire graphique proposé par ces objets surtout si, comme je le pense, un acte fondateur volontariste t'a portée sur les fonts baptismaux ? As-tu oublié que l'émaillerie limousine a essaimé dans toute l'Europe et qu'à l'inverse, les répertoires des ateliers mosans ou rhénans étaient connus ici dès le Moyen-Âge ? Que fais-tu de la présence à l'abbaye de Grammont d'un reliquaire triptyque byzantin de la Vraie Croix - oui, byzantin - parmi les 200 pièces que détenait son trésor en 1792 ? Veux-tu occulter les « cahiers de modèles » circulant en Europe, ces recueils de dessins exécutés pour servir de documents aux ouvriers émailleurs pendant une ou plusieurs générations ? Ignores-tu les déplacements des artistes de ces époques, religieux ou laïcs, leurs échanges constants ? Et les sessions du concile de Trente, ça te dit quelque chose ? Ignores-tu le bouleversement non seulement culturel, mais aussi politique et artistique qui en découlait dans toute l'Europe catholique ? Crois-tu que la Contre-Réforme décida sans effet de captiver l'esprit, le cœur et les sens des fidèles dans le cadre renouvelé d'églises très vastes, où la lumière pénétrait largement et où l'exubérance et la richesse de la décoration

Il était une foi

attestaient d'un art qui, prenant à contre-pied l'austérité du protestantisme, trouva son épanouissement dans le baroque ? Penses-tu réellement que cette manifestation concrète des succès de la politique pontificale qui renouvelait l'iconographie religieuse et donnait un essor nouveau à l'art sacré ait pu épargner des objets d'art populaire aussi proches de la religion, par certains de leurs usages ? Tu me déçois, petite chabrette. Tu me déçois, mais ça m'amuse de te voir essayer de te jouer de moi, moi qui joue le plus souvent de toi.



Extrait du livre de comptes
de la Confrérie des Pastoureaux, 1554.

L.1 «Plus à Léonard de Combreuze, tabourin
L.2 à fast, au chabrette, à Fougeron et
L.3 au fils de Léonard de Combreuze, à chacun pour
L.4 leurs salaires - 10 s. - monte - 4 l. 10 s.»

Je vais même oser d'autres exemples de rapprochements, un peu plus «tirés par les rubans», puisque tu m'y obliges : parmi le decorum processionnel, ne trouve-t-on pas un pavillon, des lanternes et des bourdons et les confrères ne dépensent-ils pas des fortunes à «habiller leurs hautbois» de rubans de soie ? N'es-tu pas un instrument à vent, matérialisant, comme d'autres, le souffle divin et, de même qu'un évangélaire contient les Évangiles pour dire la parole divine, les empeignes ne contiennent-elles pas les anches pour dire la parole musicale ? En occitan, le mot désignant le plus souvent l'anche «la linga» ne signifie-t-il pas «la langue», avec le même double sens qu'en français ? le mot «empeigne» (utilisé seulement pour toi), de même que «peigne» ou «paume» (de la main) ne désigne-t-il pas, étymologiquement, «ce qui distribue» (doigts, tuyaux sonores, etc ...) et donc ce qui distribue le son, la parole ou la bonne parole ? Les chainettes dont tu te pares ne sont-elles pas les mêmes que celles des encensoirs ? Les décors de points, de cercles, de zigouigouis réticulés, les griffures sur les étains sertissant tes miroirs ne figurent-ils pas les guillochis situés entre les émaux cloisonnés ? N'est-ce pas l'art baroque qui a amené des miroirs dans les églises sous forme de grands tableaux apposés aux murs ? Et l'usage de verre convexe ou de feutrine rouge vif sous le verre en lieu et place de miroirs, n'est-ce pas, non plus, à l'imitation d'ostensoirs ou de pierres précieuses enchâssées ?

Pour tout te dire, si j'avais un peu plus de temps, je chercherais du côté des grandmontains dont l'abbaye se situe à l'épicentre de la zone d'influence des confréries religieuses du XVII^e siècle et celle, presque superposable, de nos enquêtes de terrain du XX^e siècle. Entendons-nous bien : je ne prétends pas que tu sois un instrument de l'Église. Non, non. Tu es un instrument de musique, créé sous couvert de religiosité (au début du XVII^e siècle ?) et rien chez toi, n'est empirique : ni la qualité du décor, ni la précision de la facture. Tu peux arguer qu'il ne s'agit pas de toi telle que nous te connaissons aujourd'hui, j'en conviens. Mais je persiste et mets mon hautbois à couper que tu ne veux pas reconnaître là l'évidence de ta parentèle.

La famille dont tu es issue a puisé dans le répertoire du mobilier religieux les éléments les plus marquants de sa constitution. Enfantées par une idée de transcendance, tes grand-mères ont substitué à des représentations figuratives trop humaines un système géométrique et rythmique très élaboré qui jamais ne décrit le divin, mais cherche à le reconstituer magiquement, à le rendre présent. Elles ont réussi, par cette synthèse de la matière et de l'esprit, de la nature et de la foi, le paradoxe de formuler «des images de l'invisible». Toi et tes congénères êtes des «objets parlant(s) de mémoire» : «objets parlants» car je n'oublie pas que vous êtes là avant tout, pour chanter, «parlant de mémoire» pour ce lien indispensable avec le passé auquel vous nous obligez (relier en latin se dit «religere») en nous renvoyant instantanément les images d'un sacré perçu par tous. J'admire la puissance de ta rhétorique de l'image et la finesse de ta musicalité qui se mêlent dans la même opération de communication institutionnelle réussie.

C'est ici ton essence, ma belle et c'est là ta naissance ma re-belle.



Signes, symboles ou décor : l'empreinte de l'habitus.

Je ne peux terminer ce courrier sans évoquer nos enfants conçus avec la bénédiction de Saint-Yrieix. Je crois qu'ils sont au nombre de soixante-cinq en y incluant la progéniture mort-née que j'ai cachée jusqu'à ce jour et aussitôt enterrée dans différents musées. Je n'en veux pas aux experts patentés de ne les avoir reconnus comme miens. C'est même flatteur, par certains côtés, et je sais qu'ils sont de toi : c'est l'essentiel.

À te décortiquer de l'intérieur, j'ai appris que si rien de ce qui importait au regard n'importait à l'ouïe, tous tes décors s'avéraient cependant indissociables d'éléments fonctionnels. Cette entomologie quotidienne du copeau mettait en évidence la dépendance et l'imbrication du fond et de la forme, consubstantielles à ton état d'objet-à-faire-de-la-musique : on peut te parer des plus beaux bijoux sans pour autant parvenir à te faire chanter correctement. Et inversement. N'est-ce pas cette double émotion, physique et intellectuelle, que dit en patois le «fai dardar et fai planher» : «dardar» pour les yeux et «planher» pour les oreilles ?

Ta famille de Saint-Yrieix, que je connais bien, diffère sur un point de tes sœurs de Limoges, Aix-sur-Vienne ou Pierre-Buffière. En fait, «le son de Saint-Yrieix», devenu «le son d'Éric Montbel», provient d'un élément particulier de ton tissu génétique. Est-ce pour mieux être entendue, par de plus grandes assemblées, que tes pavillons en buis

Il était une foi

sont creusés intérieurement en forme de poire, contrairement à la majorité des autres qui suivent le galbe naturel de l'os ? Ainsi embouchée (avec une forme proche de celle des grandes chabrettes plus anciennes), ta perce s'est élargie pour redistribuer l'échelle de tes notes et compenser ce résonateur qui se refuse à libérer le son. Camille Gavinet, qui m'a beaucoup appris sur toi, en rajoutait dans ce sens : en cours de jeu, il amenait le pavillon sur son genou battant la mesure, pour un effet rythmique et visuel doublement spectaculaire.

Ces observations me poussent à croire qu'il y eut, en pays arédien, au moins deux ateliers de facture très espacés dans le temps : nous avons retrouvé en plus grand nombre la génération la plus récente : celle du XIX^{ème} siècle. Je note aussi qu'à Saint-Yrieix ou ailleurs, celles que nous considérons comme ton ascendance lointaine ont des maquillages plus discrets : surfaces plus grandes de bois teinté, peu ou pas d'os, quelques bagues discrètes de corne. Les corporations de métiers se réservaient-elles alors l'usage de certains matériaux (les tabletiers, par exemple) ? À l'inverse, leurs empeignes sont beaucoup plus directement allusives au discours religieux que j'ai décrit tout-à-l'heure et leurs décors potassés plus présents. Ces derniers éléments n'étaient-ils pas à cette époque, mieux connus de tous (fabricants, joueurs, auditeurs et voyeurs) pour être immédiatement compréhensibles ? De sorte qu'au fil du temps, les facteurs ont su développer et renouveler (sans jamais copier) une graphie matricielle dont ils négligeaient (ou ignoraient peut-être) le sens initial. En artistes du populaire, ils l'ont respectée, écrivant le palimpseste de leurs vagabondages créatifs à l'affût de leurs ciseaux.



Fin de tournage.
Périgueux, 1986



Comme «chasseur de chabrettes», je dois te confesser un échec pesant. Celui de n'avoir jamais pu retrouver ce Monsieur Lacombe de Saint-Cyprien, en Dordogne vainqueur pour douze francs du concours de Sarlat en 1908. Je connais de lui quatre photos publiées en cartes postales avec trois chabrettes différentes. J'ai épluché tous les registres paroissiaux et d'état-civil possibles, couru deux semaines ininterrompues dans sa commune et alentour sans retrouver aucun indice, aucune trace de sa famille. Il émarge aux abonnés absents de la mémoire, il reste mon énigme préférée et je le hais. Le regret est d'autant plus grand qu'il possède, à cent kilomètres au sud de

Portraits de Lacombe, chabretaire périgourdin.
Détails de cartes postales. Coll. part.
Saint-Cyprien, Sarlat, 1904-1908

Glanges (en Haute-Vienne) une chabrette attribuable à Maury, qui aurait pu nous enseigner beaucoup sur la diffusion des instruments. J'ai eu plus de chance avec ceux fabriqués par Martin Véral à Journiac (près de Saint-Cyprien) qui tissent, en Périgord, un lien indubitable entre la facture du début du XXème siècle et celle qui la précède de plus de

cent ans, pour laquelle nous connaissons trois instruments magnifiques entrés dans des musées à partir de 1840.

Comme «facteur de chabrettes», j'ai bien compris que compte, en premier lieu, le son fabriqué par le musicien, et j'envie les amants merveilleux qui savent avec toi, dans des conversations intimes, tutoyer les anges pour accrocher les éclairs sensuels d'une sonorité idéale. J'en veux pour preuve cette petite histoire partagée avec Camille : je venais de jouer sur mon instrument et, avant d'entamer une partie de belote, il l'essaya. Son premier geste après quelques notes, fut de monter légèrement la coulisse du petit bourdon et de descendre celle du gros bourdon. À la marque de mon étonnement, le voyant «désaccorder» ma chabrette, il haussa les épaules et m'expliqua que c'était seulement de cette façon qu'on pouvait «entendre» les bourdons. Jeanne, son épouse-mémoire, assise près du feu, acquiesça d'un hochement de tête. Il n'y avait rien à ajouter.



Camille Intime.
Freyssinet (Haute-Vienne), 1985

Aujourd'hui, ma religion est faite : il me plaît davantage de te chercher que de te trouver. Que tu sois née des amours ancillaires d'une musette de cour et d'un hautbois de Poitou m'importe peu. Que tu doives à la Contre-Réforme, aux bourgeois du XVIIIème, aux faiseurs du XXème ou à l'ombre des châtaigniers limousins les atours qui m'obsèdent me laisse indifférent. Que tu fasses rêver des musiciens débutants, de vieux folkloristes décâtis ou le vicariat de Saint-Sulpice-le-Guérétois a pour unique objet le plaisir que tu m'offres de détester ces rivaux détestables. Merci encore, petit amour, de me donner ces raisons de survivre. Prend soin de toi pour m'emmener dans tes chemins de poésie et m'illusionner de cette liberté. Fort, je te serre dans mes bras, tu m'enfermes dans la prison de tes miroirs où je me retrouve enfant. Toujours, je reste ton mutin respectueux.

Tout à toi.

Un art brut

Anne JULIEN

Ces demoiselles s'installent au musée. Elles ont convaincu leurs amoureux de les parer des châsses contemporaines en «plexi» et «médium», de les mettre en scène derrière des «patiences» en «drop»... La passion a persuadé ces mordus que les chabrettes méritaient bien tout ce tralala. D'ailleurs, elles vont d'abord faire les Parisiennes, se montrer «à la Capitale» ; puis elles reviendront au pays, auréolées de gloire, intouchables, inaccessibles et protégées. Mais que sont-elles, ces chabrettes, pour inspirer tant de respect et de considération ? On les traite comme les bijoux de la Couronne, et elles sont dorénavant reconnues objets de patrimoine, à part entière.



Pourtant elles ressemblent à... ces chèvres, qui leur ont donné leur peau, pour constituer ce sac sans grâce qui leur sert de réserve d'air, de poumon. Elles sont munies de ces tuyaux comme de cornes qui, en activité, s'agitent en tous sens, comme celles de cet animal belliqueux et indépendant. Vaillance et esprit de liberté caractérisent cette race : les chabrettes sont-elles plus contrôlables que leurs homonymes animaux ? Il est moins simple d'en imaginer la méthode d'utilisation que lorsqu'on est devant un piano ou même une flûte. Comment respire cet animal ? On découvre, ainsi, le

«buffoir» au nom si imagé, les bourdons et le hautbois qui nous ramènent à une organologie plus rassurante. Pourtant elles ne sont pas si rustiques que ça. Ces belles pastorales sont parées pour le bal du musée. Elles sont décorées de miroirs (pour contrefaire les pierres précieuses ?) qui émaillent les empeignes de signes cabalistiques. Ces miroirs aux alouettes, allons-nous les traverser comme Orphée, ou ne vont-ils pas plutôt nous renvoyer à nous-mêmes, ou à leurs signes ? Le soleil, les étoiles, toute une

cosmogonie est racontée sur les instruments, les seuls à être autant décorés (avec les accordéons qui sont proches parents). Quels étaient les codes des artistes qui ont écrit sur leurs chabrettes des histoires dans lesquelles n'apparaissent ni la nature terrestre, ni l'animal (qui pourtant participaient de la vie courante des chabretaires), ni la figure humaine ?



On peut sans doute comparer ces objets aux œuvres de l'Art Brut que Dubuffet (son inventeur et grand collectionneur) définit comme ayant «chacune son statut propre, inventé par l'auteur qui a emprunté d'autres voies que celles de l'art homologué... Ce sont des productions de toute espèce, présentant un caractère spontané et fortement inventif, aussi peu que possible débitrices des poncifs culturels et ayant pour auteurs des personnes obscures, étrangères aux milieux artistiques professionnels». Ce sont bien des manifestations marginales et populaires d'artisans (artistes ?) ruraux et supposés «incultes», mais des ressemblances dans l'agencement des décors laissent à penser que ces hommes avaient une culture commune, des références reconnues à des symboliques (religieuse ou maçonnique) vécues ensemble. Cependant, chaque instrument est un original, la manifestation personnelle d'un fabricant obstiné et passionné.



Chabreta
Cat. V. I. 1

Et puis, ces chabrettes ont été construites et ornementées pour être montrées, pour être vues, pour animer des rencontres festives campagnardes, sans référence à l'art «bourgeois», certes, sauf lorsqu'elles deviennent «musettes», un peu ridicules peut-être, dans leurs habits de cour. Imaginez une chèvre enjuponnée de volants de soie rose ! C'est comme si le seul ajout, la seule contribution d'une noblesse prétentieuse et récupératrice, avait été celui de ces fanfreluches d'une mièvrerie totale. Elles auraient pu, sans aucun doute, convenir à Monsieur Jourdain et ses Précieuses ridicules : le son en est-il plus distingué ?

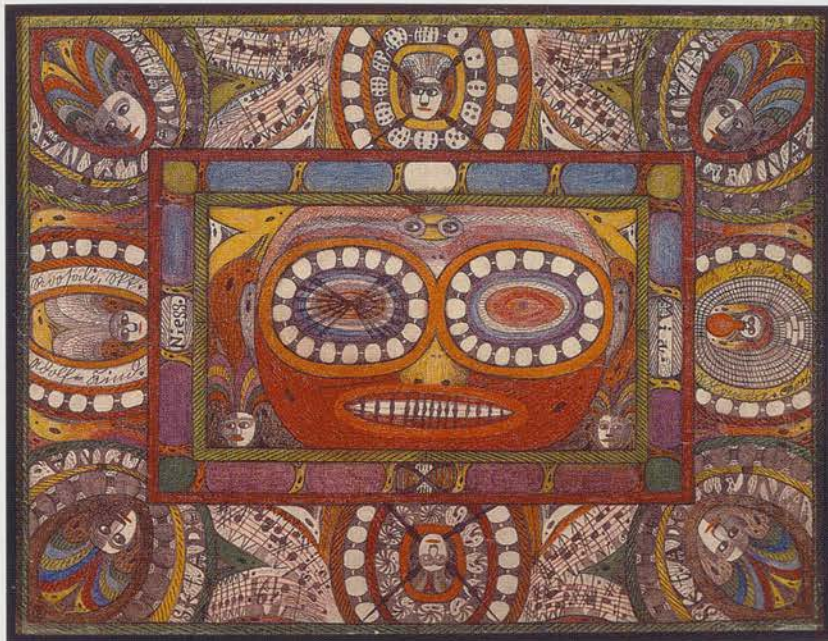
Ce qui est certain, c'est que cet étrange instrument, à l'apparence d'une bête mythologique (une licorne ?) sensuelle, a inspiré nombre de peintres, qui l'ont représenté dans des scènes rurales (Brueghel), faussement champêtres (Watteau, Rigaud) ou carrément caricaturales (Daumier, Doré). En a-t-il eu de l'importance, pour qu'on la retrouve ainsi dans l'histoire de l'art, beaucoup plus d'ailleurs que dans l'histoire de la musique officielle ! Depuis le Moyen-Age, la cornemuse est le symbole des



Les bergers
Antoine Watteau, vers 1717,
Berlin, Château de Charlottenbourg

De nouvelles venues au musée

réjouissances villageoises, de la danse populaire comme des festins de cour, voire parfois des musiques militaires ; cependant elle ne semble pas jouer dans la même cour que les instruments dits «nobles». La chabrette est pourtant reconnue universellement, collectionnée en Europe et ailleurs par les plus grands musées, par les amateurs éclairés et passionnés, qui en ont «fait» des oeuvres d'art pour certains, et qui lui ont redonné vie pour d'autres. Ceux-ci, non contents de les recueillir, en ont relancé l'utilisation dans les musiques à la mode. Il est en effet étonnant de constater la réintroduction de la cornemuse sous ses différentes formes, dans le jazz comme dans la chanson-rock.



Saint Adolf portant des lunettes
Adolf Wölfli (1864-1930), crayon de couleur, 1924,
Lausanne, collection de l'Art brut

Il était sans doute temps de reconnaître à cette cornemuse-là une dimension muséale. Il y a suffisamment longtemps, quelques siècles déjà, que la chabrette motive ses partisans : construisons-lui un environnement institutionnel et scientifique dans lequel elle sera reconnue comme une oeuvre d'art en soi, répertoriée, comparée, jaugée à l'aune des codes en usage dans le monde contemporain des arts.

Mais elle s'en échappera, sûrement, à son gré et à celui de ses musiciens. Car pour paraphraser Magritte, «*ceci n'est pas une oeuvre d'art*»... Ceci est un instrument de musique. Ce n'est pas qu'une besace vide, cliquetante et inanimée.

Le buffoir attend la bouche, les bourdons veulent monter vers les sonorités reines, et le hautbois reprendre sa place dans l'orchestre.

Eh bien soufflez maintenant !

Fête aux Casseaux
Limoges, vers 1910



Le renouveau de la chabrette

Fai dardar

Olivier DURIF

*«... Les sons aigus et criards des musettes
retentissaient de tous côtés et nous doutons fort que beaucoup
d'entre elles aient cessé de souffler avant l'aurore du
lendemain...»*

Ce voile, coloré et sonore, levé au cœur de l'été 1860 sur les ébats de la fête du Comice de Lubersac, porte corrézienne d'un pays arédien dédié à la chabrette, ne doit rien à une nostalgique et romantique réminiscence folklorique. Plus prosaïquement, il émane d'un compte rendu, contemporain de la scène, transmis par le «localier» de service du journal *Le Corrèzien* paru le 3 septembre de cette année-là.

Réputée être l'incarnation vivante et festive de cet âge d'or de la société villageoise dans cette partie du Limousin à la fin du XIX^e siècle, la chabrette —même sous son terme ici de «musette»— témoigne de la force de son inscription épique dans le paysage musical, plantant le son saturé de ses harmoniques au tréfonds de l'imaginaire de ceux qui succombent à ses attraits.

Quelque cent ans plus tard, au détour des années 1960, le Comice agricole de Lubersac est probablement toujours là, noir des derniers feux de ce monde rural ; les confettis jonchent sans doute épars les rues de la ville, l'odeur de la barbe-à-papa et du caoutchouc vulcanisé des marchands de chaussures assaillent les narines des badauds, les vaches «limousines» café-au-lait sont parquées au foirail entourant les derniers cochons «cul-noir».

La chabrette s'est retirée. Disparue, engloutie, au-delà de la mémoire de ceux —les plus anciens— qui ne l'ont en fait qu'entrevue. Le vent des modernes années 60, autant que la débandade culturelle du milieu rural de l'époque, ont dispersé jusqu'aux dernières braises qui couvaient encore, à l'orée de la seconde guerre mondiale, sous la cendre du temps. Le hasard aurait-il donc eu sa place dans le *big-bang* qui provoquera quelques années plus tard le renouveau de la pratique de l'instrument ? Probablement, à moins que ce ne soit l'heureuse conjuration de plusieurs hasards.

Rétrospectivement j'ai choisi d'évoquer l'un de ceux qui sauta à la gorge du témoin privilégié que je fus —parmi d'autres— de la renaissance de l'instrument.

Le renouveau de la chabrette

Ils furent trois.

Rescapés du vent mauvais ayant soufflé sur la société des chabretaires en déroute, témoins miraculés aux personnalités totalement diverses :

- André Pangaud, chapelier de son état dans sa bonne ville de Limoges et petit-fils du célèbre chabretaire limougeaud Léonard Faurilloux ;
- Louis Jarraud, agriculteur au Barnagaud et seigneur du Mont-Gargan, jouant une cabrette à soufflet pourvue par ses soins des attributs sonores (les bourdons) des *chabretas* à miroirs de son enfance ;
- Enfin, le plus jeune des trois — pourtant disparu le premier à la fin des années 80 — Camillou Gavinet, agriculteur et fermier d'un domaine sur la commune de Château-Chervix.



De ces trois chabretaires, aucun n'avait probablement la vocation de «gardien de tradition» (qu'on nous épargne les connotations d'infailibilité dogmatique liées à cette terminologie), les trois étant également pourvus de personnalités aussi heureusement diverses, et disons-le complémentaires, qu'on puisse souhaiter à toute société humaine. L'urbain Pangaud et le rural Jarraud avaient longuement fréquenté des groupes folkloriques locaux comme «l'Eglantino dau Limousi» pour l'un et «l'Eicolo dau Mont Gargan» pour l'autre, pendant près de quarante ans. Leur rapport à la chabrette avait certainement été marqué par ce regard et par cette mise en forme (et en scène) de leur pratique. Le troisième, Camillou Gavinet, était de ce point de vue là, beaucoup plus atypique. Il avait troqué en d'autres temps la chabrette contre un saxophone, sans doute en une nécessaire adaptation (pour lui) à l'air du temps. C'est de ce dernier qu'arrivèrent, de mon point de vue, les images les plus surprenantes.

Mon premier contact avec l'homme et sa musique se fit par l'intermédiaire d'une bande magnétique fraîchement enregistrée. Le son tendu à l'extrême, la violence presque triviale du langage musical utilisé et la sensation, immédiatement perceptible à l'auditeur, d'un rapport différent à l'instrument, achevèrent instantanément de réduire à néant quelques solides idées préconçues attachées à l'art de «bien jouer la cornemuse» que le milieu revivaliste de l'époque — j'en étais — s'attachait innocemment à répandre. L'occasion qui, quelque

Le renouveau de la chabrette

temps plus tard, me permit de rencontrer l'homme, confirma les «images» entrevues à l'écoute de sa musique avec, chez Camillou Gavinet, cette volonté très claire de posséder l'instrument jusqu'à l'avaloir, et ce souci permanent de souffler et jouer dans la cornemuse.



Chez lui, la musique, le répertoire semblaient en effet relativement secondaires, en tout cas réinscrits dans son souci du «geste» et de cette «posture» unissant intimement instrumentiste et instrument. Chez lui, point de souci d'une musique «propre», le son produit par la chabrette était comme poussé dans ses derniers retranchements, comme ces violoneux de la montagne corrézienne faisant littéralement hurler l'archet sur les cordes, au-delà de tout effet dissonant connu. Était-ce là l'héritage de la tradition de chabrette locale et de l'enseignement particulier de son grand-

père Charles Gavinet, fabricant et joueur de chabrette, ou tout cela épousait-il la stature personnelle d'un homme pour qui la musique procédait plus globalement du plaisir épicurien de réjouir ses contemporains ? La société des chabretaires locaux ayant disparu, il était à l'époque sans doute déjà trop tard pour répondre. Pourtant la découverte de cette gestuelle de Camillou Gavinet, remarquable tant par l'intensité symbolique qu'elle déployait, que par la technicité particulière qui était mise en œuvre, me sembla l'un des grands acquis des recherches entreprises à l'époque, notamment par Eric Montbel, autour des techniques et du monde de la cornemuse dans les pays du Centre de la France, à l'égal, par exemple, du singulier «joueur de paille» auvergnat M. Linard, retrouvé et enregistré par André Ricros dans le Cantal, dans les mêmes années.

Trois cornemuseux ne font sans doute pas une tradition, mais toujours est-il que la confrontation des tranchantes diversités que représentaient André Pagaud, Louis Jarraud et Camillou Gavinet permettra une approche ouverte et fournira une perspective non normative à la pratique contemporaine de l'instrument qui allait s'en suivre.

Il fallut bien ensuite trouver des instruments pour alimenter le renouveau de la pratique. La plupart des chabrettes anciennes n'étaient que peu disponibles, soit hors d'état de jeu, soit conservées dans des collections difficilement

Le renouveau de la chabrette

accessibles. Progressivement, avec Claude Girard comme initiateur, plusieurs luthiers, de Thierry Boisvert à Daniel Coudignac en passant par Robert Matta et d'autres encore, poussés par des motivations et des regards différents, proposèrent des modèles aux musiciens, ces derniers optant même parfois pour une des solutions qui prévalait historiquement en Limousin : se fabriquer son propre instrument. Il en résulta une certaine hétérogénéité, pour ne pas dire disparité, somme toute assez conforme à la situation historique qui prévalait jusqu'alors et qui, bien entendu, eut des conséquences sur la musique « revivaliste » proposée.



La musique, justement, qu'en était-il ? A part un répertoire transmis en quantité limitée par nos trois chabretaires évoqués auparavant, il fallut bien reconstituer une musique et créer un répertoire pour l'instrument. La totalité des écrits historiques concernant la chabrette n'avait pas laissé grand souvenir concernant des mélodies spécifiques. Aucune allusion particulière non plus à un répertoire de chabrette n'apparaît en effet dans les nombreux recueils de chansons et d'airs limousins édités depuis la fin du XIX^{ème} siècle.



Là également, plusieurs initiatives furent mises en oeuvre. La première, on la doit au principal artisan du renouveau de l'instrument, Eric Montbel, aussitôt relayé par le premier cercle des chabretaires initiés par lui. Muni des embryons de techniques transmises par les chabretaires de l'ancienne génération, et des timbres et tessitures de l'instrument progressivement remis en état de marche, avec pour tout bagage un répertoire réduit à l'état de squelette et en l'absence d'une musique locale clairement identifiée, deux attitudes, alors également légitimes, étaient possibles à ce groupe de musiciens : s'en tenir à l'existant, ou tout réinventer. Il n'est pas inutile de préciser les attitudes qui prévalurent à la même époque dans deux traditions de cornemuses voisines, en Berry-Bourbonnais-Nivernais d'une part, et d'autre part en Auvergne.

Les premiers, musiciens, acteurs et luthiers des pays du Centre-France, insatisfaits des instruments et des musiques mis historiquement à leur disposition, choisirent, sous l'action conjuguée du luthier Bernard Blanc et de musiciens autour de Frédéric Paris et Mic Baudimant, de reconstruire de toutes pièces cornemuses, esthétique et répertoire. Les seconds, en Auvergne, forts du timbre et de la tessiture très originale de la cabrette, et alimentés par les immenses répertoires et techniques laissés par les cabretaires auvergnats-parisiens, choisirent de s'en tenir à l'existant.

Ces situations sont d'ailleurs celles qui, régionalement, fonctionnent encore à l'heure actuelle. Plus ou moins spontanément, la nouvelle musique de chabrette emprunta aux deux attitudes. D'abord en s'appuyant sur un répertoire Limousin plus

Le renouveau de la chabrette

largement régional que local. La zone voisine de la Corrèze et son riche répertoire instrumental de violon, avec sa vigoureuse musique de danse et ses mélodies fortement charpentées autour d'esthétiques modales propres à être transposées sur la chabrette, fournirent une matière conséquente pour l'expression de cette nouvelle musique.

D'autre part, la diffusion de cet instrument au début des années 1980 dans un espace non strictement régional, avec la présence de musiciens originaires du Limousin, mais également de différentes régions françaises, voire d'autres pays européens, cristallisa une appropriation quasiment individuelle de la pratique de la chabrette, où chaque interprète se sentit légitimement porteur d'une créativité et de répertoires particuliers, de «sa» tradition de chabrette.

C'est le paysage original de ces pratiques qui sera saisi et produit en 1997 lors de l'enregistrement du CD «Chabretaires à Ligoure», mis en oeuvre par le Centre Régional des Musiques Traditionnelles, avec la volonté également affirmée des producteurs comme des musiciens d'y voir le creuset légitimant une nouvelle musique pour la chabrette.

Aujourd'hui, quel avenir pour cet instrument ?

D'abord que son dernier pays d'accueil —le Limousin— valorise au mieux l'éclat retrouvé des miroirs de cette cornemuse originale et s'identifie pleinement aux qualités symboliques, esthétiques et identitaires dont elle est porteuse. Son destin musical, quant à lui, appartient sans doute à ceux —les luthiers— qui la fabriqueront à nouveau ainsi qu'aux musiciens, en Limousin et ailleurs, qui sauront s'emparer des talents encore partiellement cachés de la «chabreta à miroirs». On pressent que son avenir passera par la capacité de l'instrument et de ceux qui en jouent à conjuguer talents musicaux et identité(s) culturelle(s).

La chabrette est à ce point pourvue de qualités organologiques (équilibre sonore de ses bourdons, du timbre et des possibilités de jeu de son hautbois), d'une diversité de modèles tant esthétiques que musicaux sur lesquels fonder une nouvelle lutherie, enfin d'une histoire humaine et musicale riche et colorée, qu'on ne peut que la penser capable de faire «rêver» à nouveau les musiciens en Limousin et ailleurs...

«Faï dardar !» (Fais briller !), tel était l'enjeu de la musique de chabrette pour les anciens chabretaires. On ne saurait mieux dire, en terme de souhaits, pour l'avenir de la pratique de cette cornemuse.





The history of the United States is a story of a young nation that grew from a small colony of settlers to a powerful world superpower. The story begins with the first European settlers in the early 17th century, who came to the Americas in search of new lands and opportunities. Over the years, the colonies grew and developed, and the people began to demand more rights and self-governance. This led to the American Revolution, which resulted in the United States becoming an independent nation in 1776.

The early years of the United States were marked by challenges and struggles. The country was a young nation with a fragile economy and a limited infrastructure. However, the people of the United States were determined to build a better future for themselves and their children. They worked hard to develop the country, and by the mid-19th century, the United States had become a major power in the world.

The American Civil War, which lasted from 1861 to 1865, was a turning point in the history of the United States. It was a war fought over the issue of slavery, and it resulted in the abolition of slavery in the United States. The war also led to the Reconstruction era, which was a period of rebuilding and reform in the Southern states. The Reconstruction era was a time of great change and progress, and it laid the foundation for the modern United States.

The United States has a rich and diverse history, and it has played a major role in the world. The country has been a leader in many areas, including science, technology, and culture. The United States has also been a champion of democracy and human rights, and it has helped to shape the world as we know it today. The history of the United States is a story of a nation that has overcome many challenges and has achieved great things.

Annexe



Voici une liste de près de 200 joueurs de cornemuse, retrouvés sur le territoire de la Haute-Vienne, de la Corrèze et de la Creuse lors de nos enquêtes de terrain. Si l'on considère les quelques 130 «chabrettes» recensées à ce jour, on imagine sans peine quelle fut l'intensité d'une pratique, et d'une fabrication sur un petit territoire limousin.

Quelques éléments doivent être pris en compte pour apprécier ce recensement : d'une part, la majorité des joueurs retrouvés résident en Haute-Vienne : en premier lieu parce que c'est là, en effet, que s'est concentrée la pratique au XIX^{ème} siècle. En second lieu, et par conséquence, parce que c'est sur ce territoire que s'est concentrée notre recherche. Une enquête systématique et approfondie en Creuse ou en Corrèze ferait sans aucun doute surgir d'autres noms. Les dates d'exercice proposées sont celles d'un événement indiscutable : date de concours (Borie, «*1er prix du concours d'Uzerche*» en 1904), témoignage familial (Félix-Pierre Chabrely, 1857-1939), inscription sur un instrument «*Moulinard, le 2 juin 1880*», etc.

Enfin il me faut rappeler qu'il s'agit ici de plusieurs types de cornemuses, différentes par leur organologie («chabrette», «cabrette», «musette Béchonnet»...) mais toutes nommées «chabreta» en langue limousine. Le modèle «chabrette à miroirs», tel qu'il est présenté dans cette exposition, constitue la majorité des cornemuses employées par ces musiciens.

Joueurs de cornemuse recensés
en Haute-Vienne, Corrèze et Dordogne (1860/1960).

Nom, surnom	Résidence	Dates
Abbé X.	Cognac le Froid (87), église de Bars	ca 1914
Adam	Limoges (87)	
Airvie François	La Garnie de Nonard (87)	ca 1950
Aillot	Les Écurettes de St Maurice près Crocq (23)	ca 1914
Arnaud	Le Cheissoux, Reirol de St Bonnet (87)	ca 1880
Arsouze	Germont (19)	ca 1914
Armagnac Louis	Montfort (24)	1863-1948
Astier «Lo pai péchié»	Moulin de Peyrussat, Bussière-Galant (87)	1864-1946
Bari	St Salvadour (19)	ca 1914
Le «Baron Madier de La Vergne»	St Bonnet-Briance (87)	ca 1900
Barret	Le Mas de l'Aurence (87)	ca 1910
Barrière «Cireizou»	Chateau-Chervix (87)	ca 1930
Barrière «Paï chabretaire»	Calet de Chateau-Chervix(87)	ca 1930
Barrière	Monceau (87)	ca 1930
Baudoin	Beaumont de St Paul d'Eyjeaux (87)	ca 1914
Bazuel «Lo pai Tiro»	Violezeix (87)	ca 1940
Beaule	La Bruyère de St Martin Sepert, Polhac (19)	ca 1914
Beaubiat	Corniac de Limoges (87)	ca 1910
Béjard Élie	Dournazac, Limoges (87)	1870-1960
Béjard père	Latérie de Dournazac, Limoges (87)	ca 1900
Belarbre	La Gabie de la Poule, St Yrieix (87)	ca 1914
Bélézy Jean	St Just le Martel (87)	?-1916
Bélézy Pierre	Maison Rouge de St Just le Martel (87)	ca 1900
Bessou «Bouleau»	Lubersac (19)	ca 1900
Beuchet	Limoges (87)	ca 1910
Beulet	Limoges (87)	ca 1912
Boiron Lucien	St Junien (87), Paris	ca 1930
Bombaud	Coussac-Bonneval (87)	ca 1900
Bonnet	Archayaud de Glandon (87)	ca 1915
Bonneval	Temniac (24)	ca 1900
Bordas Jean «Zantou»	Marcognac de Saint-Yrieix (87)	ca 1920
Borie	Limoges (87)	1850
Borie	St Ybard (19)	1904
Bouchardie Jean «Chabretou»	La Jarousse d'Angoisse (24)	1845-1925
Bourdeau Maurice	Pierre-Buffière (87)	1930
Boussac	St Moreil (87)	ca 1900
Boutot	Pompadour (19)	ca 1901
Boutou	Prentegarde, Sarlat (24)	ca 1900
Bouyer	Limoges (87)	ca 1910
Brachet	St-Yrieix-la-Perche (87)	1860-1926
Breuilh	Rémignéras de Chamberet (19)	ca 1914
Brousse Martial «Paï Chiali»	Prassot de St Denis-lès-Murs (87)	?-1966
Buisson François «Chapon»	St-Yrieix la Perche (87)	1867-1959
Buxereau Pierre «Léonetou»	La Faille, Glanges (87)	1882-1962
«Cacadou» Innocentin	La Palisse de St Laurent (87)	1861-1938



Carré Paul	Fossemaigne (24)	ca 1910
Chabassier	Meuzac (87)	ca 1914
Chabrely Félix-Pierre «Boucarau»	Luchat, Reirol de St Bonnet-Briance (87)	1857-1939
Chabrier	Limoges (87)	1910
Chamineau	Masléon (87)	ca 1920
Charles Jean	La Réserve de Campenètery (87)	1874-1943
Chatufaud Aubin-Louis	La Chabanie de Glandon(87)	1844-1928
Chauffour	Rosiers d'Egletons (19)	ca 1960
Cluzeau	St Just-le-Martel (87)	ca 1900
Combe	Lavastroux de St Martin la Méanne (19)	ca 1900
Combrouze Pierre «Piaras»	Janailhac (87)	1888-1977
Combrouze Aubin «Paï Cadet»	Nexon, Bois-Chevillat de Ligoure (87)	1943
Coste	Brive la Gaillarde (19)	ca 1906
Coste	Nazareth (19)	1902
Couderc	St Bonnet-Briance (87)	ca 1935
Couderc Georges	Limoges (87)	ca 1960
Courdeau	Le Mazaudran de Bussière-Galant (87)	ca 1910
Colustillas	Badefols sur Dordogne (24)	ca 1900
Decoud ou Decond Antoine	Lubersac (19)	ca 1905
Delage	Segonzac (24)	ca 1910
Deliran	Frejofoun (23)	ca 1900
Demaison Antoine	La Boissérie de St Paul d'Eyjeaux (87)	1873-1945
Demaison «Le poète»	Limoges, St Bonnet-Briance (87)	1920
Denis François	Feytiat (87), Paris, Limoges (87)	1946?
Devaud	Pompadour (19)	ca 1896
Devoyon «Lo pai trey liards»	La Meyze (87)	ca 1917
Doussaud Auguste «Bon Di»	Troche, Juillac (19)	1864-1937
Ducher Léonard-Louis	La Tuilerie de La Besse (87)	1882-1974
Duché ?	Eybouleuf (87)	ca 1920
Fargeau Martin	Neuvic-Entier (87)	1939
Faure François «Lo Paï Chussié»	Villeneuve de Vicq (87)	1963
Faure Léonard «Vignetta»	Combret de St Bonnet-Briance (87)	ca 1955
Faure	St Genest sur Roselle (87)	ca 1930
Faurilloux Léonard	St Martin-Teressus, Limoges (87)	1910
Faurisson	Etagnac (87)	1902
Faye «Nonou»	St Hilaire-les-Places (87)	
Fayolle	Lubersac (19)	ca 1900
Flaconèche «Drigueur»	Le Mazeau d'Auziat (87)	ca 1910
Flaviac François-Louis	Collonges de Noilhac (19)	1870-1930
Fouetilhou	Trousse Geyra de St-Yrieix (87)	ca 1892
Frugier Léonard	St Denis-les-Murs (87)	1910
Gabirou Léonard	Limoges (87)	1840 ?-1920 ?
Gavinet Mère	St-Julien le Petit, St Moreil (23)	1900
Gavinet Fils «Jeantounet»	St-Julien le Petit, St Moreil (23)	ca 1900
Gannoux Fils	St-Julien le Petit, St Moreil (23)	1900
Gavinet Charles	La Traverse de Château-Chervix (87)	1864-1952
Gavinet Camillou	Freyssinet de St Priest-Ligoure (87)	1925-1989
Gavinet Lionetou	Chateau-Chervix (87)	ca 1940
Germain «Chabretou»	Lacolavigne de Sarrazac (24)	1861-1946
Gibault	St-Yrieix-la-Perche (87)	ca 1910
Golfier François	Lons de Concèze (19)	1887-1928
Gorse Antoine «Picassou»	Frougieix de Coussac-Bonneval (87)	1864-1919
Gouanaud	Sarrazac (24)	ca 1910

Annexe

Goujaud	Limoges (87)	1940
Lo «Gran Piari»	Le Mas de l'Aurence (87)	1900
Guyot Jean	Maucloux (87), Paris	ca 1910
Jabet	Aixe sur Vienne (87)	1905
Jabet	Neuvic-Entier (87)	ca 1930
Jannicot François	Cros-le-Ballet de Chateaufort (87)	1874-1969
Jarraud Oncle	La Croisille-sur-Briance (87)	ca 1930
Jarraud Louis	Le Baranagaud de la Croisille (87)	
Jarry Louis «Pouriodou»	Sarrazac (24), Coussac-Bonneval (87)	1860-1949
Labrunie Henry «Fellaga»	Limoges (87)	ca 1940
Labrunie Gabriel	La Gare de Bussière-Galant (87)	1870-1938
Lachaud	Cornil (19)	1910
Lachaud	Ladouze (24)	1860-1924
Lacombe	Saint-Cyprien (24)	ca 1905
Lacombe	Sarlat (24)	? - 1940
Lacouturière	Le Reclos dse Sussac, St Gilles (87)	ca 1930
Lagrange Antoine	Le Lonzac (19)	1930
Lalanne	Espartignac (19)	ca 1904
Lalardié Léonard	Juillac, Lascaux (19)	1905
Lamarche	Feytiat (87)	1920
Lamargue Léonetou	St Bonnet-Briance, St Genest (87)	1871-1958
Lameau	Mas de l'Aurence (87), Auxerre	ca 1910
Langis	Les Clos de La Croisille (87)	ca 1930
Laroche Louis	Mas de l'Aurence (87)	ca 1939
Larue «Lo téolier»	La Tuilerie, Sainte-Trie (24)	? - 1955
Lathière Pierre	Cussac-Les Cromières (87)	1842-1916
Lauret Jean	St-Yrieix-la-Perche (87)	ca 1934
Léonard	Lubersac (19)	ca 1905
Lepetit	Rosières (87)	1910
Magadoux	La Bessette, Lacombe de Treignac (19)	ca 1900
Magadoux	Limoges (87)	ca 1900
Malitte	Limoges (87)	1891
Magnac Henri	Marquay (24)	1861-1933
Mariot	Les Mines de St Léonard (87)	ca 1920
Marquet Jean	Vialoble de St Hilaire-lès-Places (87)	1853-1925
Marquet Étienne «Solidet»	Le Farebout St Léonard (87)	ca 1926
Martin	Le Suquet du Lonzac (19)	1846-1941 ?
Martin Jean fils	St Julien le Vendômois (19)	1859-1932
Martin Gautier père	St Julien le Vendômois (19)	1820-1900
Martin Marin	La Croisille sur Briance (87)	ca 1914
Martinot	La Croisille sur Briance (87)	ca 1930
Meynier ? «Lo Mau Conten»	Les Bressailles de Meuzac (87)	ca 1920
Maury Louis	Theillomas de Glanges (87)	ca 1842
Maury dit «Costan»	Cénac (24)	? - 1910
Mausset Jean	St Paul d'Eyjeaux (87)	1867-1938
Maux «lo chabretaire»	Tourneville de la Chapelle Anti (87)	1843-1930
Mazelpu	Tuilerie d'Arfeuil de St Paul (87)	ca 1910
Mazet Lucien	Theillomas de Glanges (87)	ca 1975
Mérigaux Antoine	La Vermeillerie d'Eyjeaux (87)	ca 1914
Mesturoux	Palazanges (19)	ca 1906
Métreaud Antoine	Marsoux de St-Yrieix-la-Perche (87)	1830 ?-1910 ?
Moulin	Limoges (87)	
Moulinard Martial	Eyjeaux (87)	ca 1880

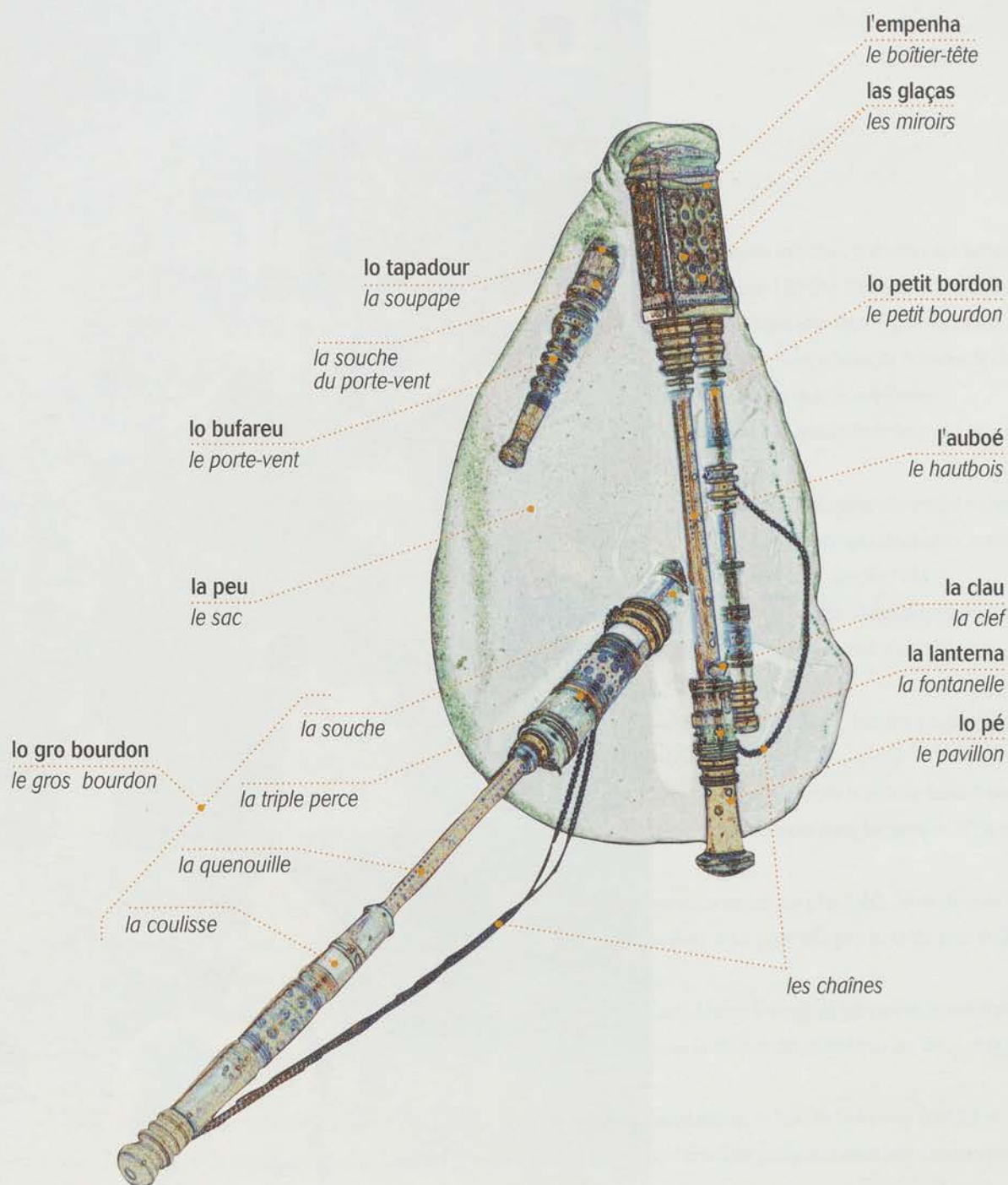


Annexe

Nadaud	St Denis les Murs (87)	ca 1910
«Nanissou»	Les Barres de La Croisille (87)	ca 1930
Nicaud	L'Eicola de Bujaleuf (87)	ca 1939
Noilhetas	Pierre-Buffière (87)	ca 1960
Pagès Jean-Marcellin	Plazac (24)	? - 1962
Pangaud André	Limoges (87)	1905-1992
Pasquet «Parselier»	St Laurent-les-Eglises (87)	1884- ?
Pasquet Jean «Pastour»	Le Puy Biale, Savignac-Lesdriers (23)	ca 1905
Pateloup Léonard	St Léonard (87), Brunoy (78)	?-1956
Paulhat ou Polhac	Marzac de St Paul d'Eyjeaux (87)	ca 1910
Paulin	Archignac (24)	ca 1900
Pecou «Grand Valet»	Lomps de Coussac-Bonneval (87)	ca 1910
Peurot	St Sylvestre (87)	ca 1914
Perrier	Polliat de Cornil (19)	ca 1914
Perrier «Gâte-bois»	Boutifare, Sarlat (24)	? - 1935
«Pierrissou»	Magnac-gare, Lardimalie (87)	ca 1920
Pigneur	St Paul d'Eyjeaux (87)	ca 1880
Pin «Lo pai pin-pou»	Auziat (87)	1866-1941
Pissarou	La Jonchère (87)	ca 1930
Pradeau	Virolles de Neuvic (87)	ca 1920
Pradeau «Lo Jai»	Texonieras de Chateau-Chervix (87)	ca 1930
Relhac	Linards (87)	ca 1880
Renon Léonard	Brignac, Royères (87)	1934
Répiqueur	Peyrat le Château (87)	ca 1900
Regnier	Saint-Laurent-des-Bâtons (24)	1880-1935
Riboulet	Royères (23)	ca 1914
Roche Pierre «Paï chabretaire»	Monceau (87)	ca 1920
Rojol Louis	La Canéda, Sarlat (24)	ca 1905
Rousseau Lionestou «Nadau»	St Denis les Murs (87)	1880-1943
Sarre	Caux de Magnac-Bourg (87)	?-1938
Sautour Jean «l'amenadou»	Linards (87)	?-1931
Semendou	Chanteix (19)	ca 1920
Simon	Dampniat (19)	ca 1902
Simonot	Aubazine (19)	ca 1906
Soustre Marcelin	Le Theil de Pompadour (19)	ca 1900
Teillet	Trémolat (24)	1870-1915
Teyssandier	Cornil (19)	ca 1960
Theillomas «Lo pai Général»	St Bonnet-Briance, Nèdès (87)	ca 1900
Véral Martin	Journiac (24)	1867-1954
Veretou Jean «Lo becat»	St Paul la Roche, Jumilhac (24)	1867-1958
Vergnolle	Le Bugue (24)	ca 1890
Vigneron Martial-Louis	Nontion de St Paul (87)	1875-1958 ?

1. The first part of the book is a general introduction to the subject of the book. It discusses the importance of the subject and the scope of the book. It also discusses the methods used in the book and the results of the research.	1. The first part of the book is a general introduction to the subject of the book. It discusses the importance of the subject and the scope of the book. It also discusses the methods used in the book and the results of the research.
2. The second part of the book is a detailed study of the subject. It discusses the various aspects of the subject and the different theories and methods used in the study. It also discusses the results of the research and the conclusions drawn from the study.	2. The second part of the book is a detailed study of the subject. It discusses the various aspects of the subject and the different theories and methods used in the study. It also discusses the results of the research and the conclusions drawn from the study.
3. The third part of the book is a study of the subject in relation to other subjects. It discusses the connections between the subject and other subjects and the implications of these connections. It also discusses the results of the research and the conclusions drawn from the study.	3. The third part of the book is a study of the subject in relation to other subjects. It discusses the connections between the subject and other subjects and the implications of these connections. It also discusses the results of the research and the conclusions drawn from the study.
4. The fourth part of the book is a study of the subject in relation to the history of the subject. It discusses the development of the subject over time and the different theories and methods used in the study. It also discusses the results of the research and the conclusions drawn from the study.	4. The fourth part of the book is a study of the subject in relation to the history of the subject. It discusses the development of the subject over time and the different theories and methods used in the study. It also discusses the results of the research and the conclusions drawn from the study.
5. The fifth part of the book is a study of the subject in relation to the future of the subject. It discusses the challenges facing the subject and the different theories and methods used in the study. It also discusses the results of the research and the conclusions drawn from the study.	5. The fifth part of the book is a study of the subject in relation to the future of the subject. It discusses the challenges facing the subject and the different theories and methods used in the study. It also discusses the results of the research and the conclusions drawn from the study.

Schéma organologique et terminologie





Instruments et autres œuvres exposés

Les instruments présentés dans cette exposition sont décrits ici sous forme de fiches, élaborées sur la base du Corpus publié par Eric Montbel dans le cadre d'un Mémoire pour l'EHESS (Montbel, 1989). Les attributions à des fabricants précis sont, dans le cas d'instruments de musique non signés, non datés, assez difficiles. Ces attributions n'engagent que les auteurs, et sont effectuées sur la base d'une observation comparative de l'ensemble des instruments retrouvés. Nous avons choisi de définir plusieurs styles de fabrication, auxquels est attribuée chaque «*chabreta*».

Chronologiquement, le type «grande cornemuse à miroirs» (*cat. I. 2. 1* par exemple, musée de la Musique, Paris) semble le plus ancien : il est probable que ces instruments aient été conçus au XVII^e siècle.

Nous nommons «Premier atelier de Limoges» un style de chabrettes dont les décors sont particulièrement riches, et les références religieuses implicites. L'instrument-type de cette école est par exemple le *cat. I. 4. 2* (coll. Morange), dont nous savons qu'il fut utilisé au XVIII^e siècle, tandis que l'instrument conservé à Londres (*cat. I. 4. 1*) vient de révéler la date de 1782.

Le «Second atelier de Limoges» semble s'inspirer de cette facture et de ce style : toutefois les référents symboliques sont plus dilués, et la «patte» de l'artisan bien différente, quoiqu'immédiatement identifiable. Cet atelier pourrait s'inscrire dans la première partie du XIX^e siècle.

De même, les petites cornemuses du Périgord, très proches des «*chabretas*» limousines décrites ici, semblent provenir d'une fabrication antérieure à 1840 (*cat. I. 3. 10*, musée de Périgueux).

L'«Atelier de St-Yrieix-la-Perche» pourrait lui être contemporain. Une localisation autour de la ville de Saint-Yrieix semble établie, mais rien n'indique pour l'instant avec certitude si cet artisan (ces artisans ?) travaillèrent dans les années 1820, ou plutôt vers 1870.

Avec Louis Maury (1842-1892) de Glanges en Haute-Vienne, nous avançons en terrain plus fiable. Nous disposons de témoignages oraux sur sa fabrication, d'un instrument signé (*cat. III. 1. 2*, coll. Lamargue), d'un style très précis, et de près de 24 instruments retrouvés.

Felix-Pierre Chabrely (1857-1939) de Saint-Bonnet fut le voisin de Louis Maury. Il s'inspira fortement de son style, de sa facture. Les instruments de Chabrely portent généralement son écriture, ce qui les rend facilement identifiables (*cat. III. 2. 3*, coll. musée de Montluçon).

François Denis (ca 1866-ca 1946) de Limoges fabriqua quelques instruments, et bricola beaucoup (*cat. III. 4. 1*, coll. Randonneix). Il fut l'ami et le contemporain d'Elie Béjard (1870-1960) de Limoges, qui fabriqua quelques beaux instruments (*cat. III. 3. 1*, coll. Lerat).

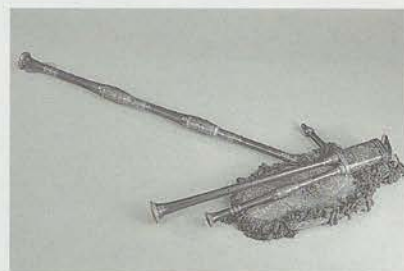
I. ORGANOLOGIE

I.2. La chabrette parmi les autres cornemuses du Centre-France

- N° de catalogue I.2.1
- Appellation cabrette.
- Lieu de conservation, références Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires.
Inventaire 1948.35.1.
- 1.a. Commune de fabrication Paris.
- 1.c. Commune de collecte Aurillac.
- 2.c. Date de collecte 1948
- 3.a. Nom du fabricant du «soufflet» C. Marcellin.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire P. Redon, Aurillac.
- 4.b. Dimensions hautbois : 386 mm.
- 5. Répartition des matières :
 - Hautbois (corps) ébène.
 - Boîtier ébène.
 - Petit bourdon
 - Segment 1 ébène.
 - Segment 2 ébène.
 - Bagues os et ivoire.
 - Sac cuir.
 - Enveloppe velours vert et boutons de nacre.
 - Soufflet bois, cuir, clous.
- 6. Inscriptions C. MARCELLIN / PARIS marqué deux fois sur le soufflet, au fer.



- N° de catalogue I.2.2.
- Appellation grande cornemuse incrustée.
- Lieu de conservation, références Paris, musée de la Musique. Inv. E. 114.
- Bibliographie CHOUQUET, p. 131, n° 513 ; THIBAUT, JENKINS, BRAN-RICCI, cat. exp.
1973, p. 158, n° 106 ; GETREAU, 1996, p. 645.
- 1.a. Lieu de fabrication Nivernais (?), Berry (?)
- 2.a. Date de fabrication XVIII^e siècle (?)
- 2.b. Date d'utilisation XVIII^e siècle (?)
- 2.c. Date de collecte milieu du XIX^e siècle.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire Louis Clapissou, don au musée Instrumental du Conservatoire en 1866.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Bon état de conservation.
- 4.b. Dimensions longueur du grand bourdon : 1040 mm
- 5. Répartition des matières :
 - Hautbois et bourdons bois fruitier, incrustés d'étain.
 - Sac recouvert d'une robe de brocard à fil d'argent.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor les joints des tuyaux sont incrustés d'un maillage d'étain en forme de résille.
Les bagues extrêmes et les bords des pavillons portent des motifs de tridents.
- 7.b. Motifs du boîtier les incrustations d'étain sont à motifs lancéolés, mais aussi de cœur, d'étoiles.

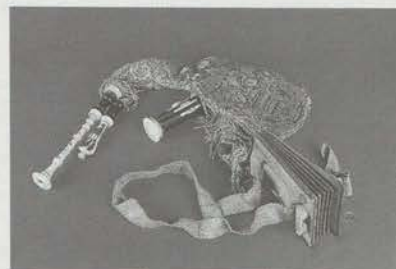


- N° de catalogue I.2.3.
- Appellation musette à soufflet.
- Lieu de conservation, références Paris, musée de la Musique. Inv. E. 1639.
- Bibliographie PILLAUT, p. 23, n° 1517 ; MARCEL-DUBOIS et PICHONNET-ANDRAL,
cat. exp. 1980, p. 110, n° 183 ; GETREAU, 1996, p. 691.
- 1.a. Commune de fabrication Effiat (Puy de Dôme).
- 2.a. Date de fabrication 1892.
- 2.b. Date d'utilisation 1892-1900.
- 2.c. Date de collecte 1892-1900.
- 3.a. Nom du fabricant Joseph Béchonnet.
- 3.b. Nom de l'utilisateur Laurent Grillet.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Laurent Grillet, legs au musée Instrumental du Conservatoire de
Paris en 1901.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet, très bon état.
- 4.b. Dimensions long. du hautbois : 370 ; long. totale : 715 ;
long. apparente du grand bourdon : 680.
- 4.c. Particularités présence d'un micro bourdon réglable au boîtier.
- 5. Répartition des matières :
 - Tuyaux ébène, pavillon et joints ornés d'ivoire ; boîtier plaqué d'ébène et de nacre.
 - Sac recouvert d'une enveloppe en velours noir.
- 6. Inscriptions sur le chalumeau, sur la boîte et à l'extérieur du soufflet BECHONNET / A
EFFIAT / PUY-DE-DOME. A l'intérieur du soufflet, étiquette imprimée portant en plus la date manuscrite 1892.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor dents de loup aux joints des tuyaux et à l'extrémité des pavillons.
- 7.b. Motifs du boîtier cartouche ovale en nacre décoré de motifs floraux gravés et colorés.



Catalogue

- N° de catalogue I.2.4.
- Appellation musette de cour à soufflet.
- Lieu de conservation, références Brest, musée municipal. Inv. 60.3.6.
- Bibliographie Claudie MARCEL-DUBOIS et Maguy PICHONNET-ANDRAL, cat. exp., 1980, p. 105, n° 173.
- 1.a. Commune de fabrication Paris (?)
- 2.a. Date de fabrication XVIII^e siècle.
- 3.a. Nom du fabricant inconnu.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet, bon état. La robe est postérieure.
- 5. Répartition des matières tuyaux mélodiques en ivoire. Boîtier et boîte à bourdons en ébène.



- N° de catalogue I.2.5.
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation association «L'Eicolo dau Barbichet», groupe folklorique.
- EM 76.03.02.
- 1.b. Lieu d'utilisation Limoges, Haute-Vienne.
- 1.c. Commune de collecte Limoges.
- 2.c. Date de collecte Mars 1976.
- 3.c. Noms des derniers propriétaires anc. coll. Pangaud ; anc. coll. Marcheix ; coll. Bayle.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet, homogène, fracture du hautbois restaurée.
- 4.b. Dimensions hautbois : 335.
- 5. Répartition des matières
 - Hautbois (corps) buis, ivoire, laiton.
 - Fontanelle ivoire.
 - Pavillon ivoire.
 - Boîtier prunier, étain, miroir.
 - Gros bourdon
 - Segment 1 buis, ivoire, étain.
 - Segment 2 bambou.
 - Segment 3 buis, ivoire.
 - Petit bourdon
 - Segment 1 buis, ivoire.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, ivoire.
 - Tuyau d'insufflation prunier.
 - Chânes en laiton.
 - Sac cuir et fil.
- 6. Inscription C 7 S. 19 [...] sur un morceau de papier à l'intérieur du tuyau d'insufflation.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor Lignes gravées parallèles (traits de tournage) réunies par cinq autour du grand bourdon segment 1 et segment 3, tuyau d'insufflation, petit bourdon segment 1 et segment 3. Petits reliefs circulaires moletés autour de ces éléments, réunis en chapelet. Bague d'étain à dents de scie autour du grand bourdon segment 1. Teinture noire autour des petits bourdons (1 et 3) et grand bourdon (1 et 3). Moulure sur le hautbois entre le 4^e et 5^e trou de jeu. Le pavillon d'ivoire est constitué de deux parties vissées l'une dans l'autre.
- 7.b. Motifs du boîtier Miroir rectangulaire serti par une bande d'étain. Bois nu sur le dorsal. Plaque rectangulaire d'ivoire marquetée sur les latéraux.



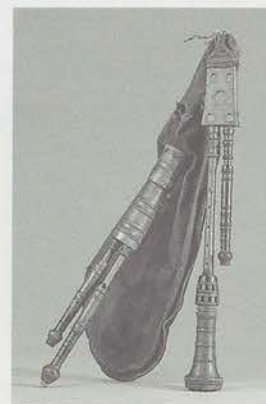
- N° de catalogue I.2.6.
 - Appellation Bal à la Cour d'Henri III
 - Lieu de conservation, références Paris, musée du Louvre. Département des peintures. Inv. 8730.
 - Bibliographie Charles STERLING et Hélène ADHEMAR, Peintures. Ecole française. XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, Paris, Editions des musées nationaux, 1965, p. 39, n° 131.
 - 1.a. Lieu de création Paris.
 - 2.a. Date de création fin du XVI^e siècle : bal donné au Louvre le 24 septembre 1581, le soir du mariage d'Anne, duc de Joyeuse, favori d'Henri III avec Marguerite de Vaudémont.
 - 3.a. Nom de l'auteur auteur inconnu. Peintre flamand travaillant en France.
 - 4.b. Dimensions 1200 x 1835.
 - 5. Technique huile sur toile.
- On distingue à l'arrière-plan deux, voire trois joueurs de cornemuse. Les instruments se distinguent par un bourdon à layette porté latéralement et un tuyau mélodique semblant porter un pavillon, une clé et une fontanelle. Au premier plan, on distingue un joueur de hautbois de face. Cet ensemble pourrait figurer ce que Mersenne nomme «Cornemuses et hautbois de Poitou» en 1636.



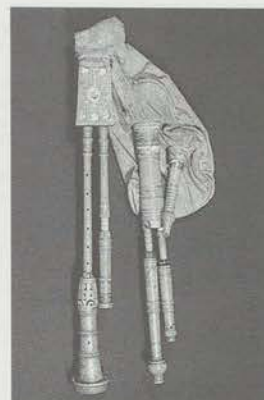
- N° de catalogue I.2.7, copies de I.3.2
- Appellation trois hautbois de Poitou.
- Lieu de conservation Lyon, coll. privée.
- EM non répertorié, copies de 82.04.02
- 2.a. Date de fabrication fin du XX^e siècle
- 3.a. Nom du fabricant C. Girard.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Guy Bertrand.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complets, homogènes.
- 4.b. Dimensions 600, 582, 465.
- 4.c. Particularités reconstitution d'une «capsule» servant à protéger l'anche. Copies du hautbois «jean»
- 5. Répartition des matières
 - Hautbois (corps) buis, laiton.
 - Fontanelle buis.
 - Pavillon buis.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor croisillons tracés à la potasse.

I.3. Les archétypes de la fin du XVII^e (?) siècle.

- *N° de catalogue* I.3.1
Appellation grande cornemuse de type chabreta.
Lieu de conservation, références Paris, musée de la Musique. Inv. E. 2167.
Bibliographie GETREAU, 1996, p. 704.
EM 82.04.01
3.c. Nom du dernier propriétaire Paul Cesbron - Don au Musée Instrumental du Conservatoire de Paris en 1934.
4.a. Intégrité, homogénéité complet, homogène, mais le tuyau d'insufflation et le petit bourdon pourraient être d'une autre origine.
4.b. Dimensions hautbois : 512.
5. Répartition des matières :
Hautbois (corps) buis, laiton.
Fontanelle corne, buis.
Pavillon buis.
Gros bourdon
Segment 1 buis, corne.
Segment 2 2a) buis. 2b) buis.
Segment 3 3a) buis. 3b) buis, corne.
Tuyau d'insufflation buis.
Boltier buis, miroir, étain.
Petit bourdon
Segment 1 buis.
Segment 2 buis.
Segment 3 buis, corne.
Sac cuir, fil poissé.
Enveloppe velours vert.
7.a. Organisation générale des motifs du décor le buis est très rouge, très sombre, et l'acide a été utilisé très violemment pour obtenir une teinte générale profonde. Des petits points à la potasse sur le pavillon, sur la fontanelle, sur le segment 1 du gros bourdon, et des croisillons sur le hautbois et le segment 1 du gros bourdon.
7.b. Motifs du boltier le boltier est évasé à la base, en trapèze isocèle.
Frontal motif d'ostensoir (piédestal + soleil flamboyant + croix, superposés), gravé dans le buis et souligné à la potasse. Le soleil est au centre de la surface. Aux 2 coins supérieurs, 2 miroirs ovales serti. Aux 2 coins inférieurs, 2 miroirs demi-ovales, serti. Des demi-cercles sont gravés sur les contours de la surface. Points à la potasse.
Dorsal motif de soleil rayonnant au centre de la surface. Ce soleil est occupé par une croix gravée qui se prolonge par un piédestal gravé dans l'espace inférieur. 5 points sont répartis dans la croix. Demi-cercles tangents en bordure de l'espace.
Latéraux même motif que celui de la facette dorsale, mais la base du piédestal est figurée par un miroir demi-ovale serti. Points à la potasse.
- *N° de catalogue* I.3.2
Appellation hautbois de grande cornemuse de type chabreta.
Lieu de conservation, références Paris, musée de la Musique. Inv. E. 771.
Bibliographie CHOUQUET, reprint 1993, p. 121, n° 469 ; MONTBEL, 1988, p. 126, n° H 152 ; GETREAU, 1996, p. 645.
EM 82.04.02
2.a. Date de fabrication XVII^e siècle (?)
3.a. Nom du fabricant «jean» (?)
3.b. Nom de l'utilisateur «jean» (?)
3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Magu et Frédéric Triébert. Don au Musée Instrumental du Conservatoire de Paris en 1878.
4.a. Intégrité, homogénéité il s'agit d'un hautbois seul.
4.b. Dimensions hautbois : 519.
5. Répartition des matières :
Hautbois (corps) buis, laiton.
Fontanelle buis, corne.
Pavillon buis.
6. Inscriptions «jean» tracé à la potasse, sur le corps du hautbois, sous la fontanelle.
7.a. Organisation générale des motifs du décor le corps du hautbois est recouvert de croisillons tracés à la potasse, formant des losanges pointés. Même motif sur le pavillon. La fontanelle présente des ajours en triangle et en demi-cercles, superposés en 2 bandes, le buis étant recouvert de mouchetures à la potasse. On distingue également un serpent in tracé à la potasse.



- **N° de catalogue** I.3.3
- Appellation** grande cornemuse de type chabreta.
- Lieu de conservation, références** Brest, musée municipal. Inv. 60.2.1.
- Bibliographie** MONTBEL, 1988, p. 125, n° CM 195.
- EM** 86.01.01
- 2.a. Date de fabrication** XVII^e siècle (?)
- 3.c. Nom du dernier propriétaire** Alain Vian, antiquaire à Paris.
- 4.a. Intégrité, homogénéité** complet. Double bourdon de bras latéral. Le tuyau d'insufflation n'est pas d'origine mais l'instrument est homogène.
- 4.b. Dimensions** hautbois : 519 ; grand bourdon n°1 : 394 ; grand bourdon n°2 : 480 ; petit bourdon : 360.
- 5. Répartition des matières :**
 - Hautbois (corps) buis, laiton.
 - Fontanelle corne.
 - Pavillon buis.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne.
 - Segment 2 a et b buis.
 - Segment 3 a et b buis, corne, liège.
 - Tuyau d'insufflation buis, corne.
 - Boîtier buis, étain, miroir.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, corne.
 - Sac cuir, fil poissé.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor** toutes les pièces sont recouvertes de losanges pointés, de croisillons tracés à la potasse, de points, de triangles répartis par bandes. Les tracés sont localement effacés par l'usage. Le pavillon porte des décors particuliers à la potasse, en damiers. Idem sous la fontanelle. La fontanelle, en corne claire, porte des ajours en rectangles-losanges-demi-cercles superposés. Les segments 2a et 2b du gros bourdon portent des marques et repères d'accordage, tracés à la potasse.
- 7.b. Motifs du boîtier :**
 - Frontal un ostensor dont le centre est occupé par un miroir rond serti à l'étain. Le piédestal est un miroir en demi-ovale ; le tout surmonté d'une croix d'étain. Soleil flamboyant tracé à la potasse autour du miroir central. 4 miroirs ovales à chaque angle du boîtier.
 - Dorsal même motif que frontal mais la croix et le piédestal sont tracés à la potasse, sans miroir ni étain incrusté. 5 miroirs identiques à ceux du motif frontal. Mouchetures à la potasse.
 - Latéraux piédestal de miroir demi-ovale et croix d'étain, surmontés par un miroir demi-ovale et motif de soleil.



- **N° de catalogue** I.3.4
- Appellation** grande cornemuse de type chabreta avec soufflet.
- Lieu de conservation, références** La Haye, Gemeentemuseum. Inv. E.A.631.1933.
- EM** 78.10.01
- 2.a. Date de fabrication** XVII^e siècle (?)
- 3.c. Nom du dernier propriétaire** D.F. Scheurleer († 1927).
- 4.a. Intégrité, homogénéité** complet, homogène. 3 anches (1h et 2b). Double bourdon latéral.
- 4.b. Dimensions** hautbois : 520.
- 5. Répartition des matières :**
 - Hautbois (corps) buis, corne, laiton.
 - Fontanelle buis, corne.
 - Pavillon buis.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne.
 - Segment 2 a et b buis.
 - Segment 3 a et b buis, os.
 - Tuyau d'insufflation soufflet, bois indéterminé, miroir, cuir, acier.
 - Boîtier buis, étain, miroir.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, os.
 - Sac cuir, fil poissé.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor** le soufflet porte un miroir circulaire sur sa face supérieure, au centre d'une rosace. Un visage humain stylisé est gravé dans le bois. Toutes les pièces de buis de l'instrument sont teintées à l'acide, et recouvertes de losanges pointés tracés à la potasse. Les segments 2a et 2b portent successivement des rectangles pointés et des triangles pointés, tracés en bandes sur leurs circonférences. La fontanelle finement ajourée porte des points en mouchetures et des triangles.
- 7.b. Motifs du boîtier :**
 - Frontal un ostensor d'étain dont le cœur est figuré par un miroir circulaire / soleil flamboyant. Les flammes sont représentées par des miroirs découpés et serti à l'étain. 4 miroirs ovales serti à l'étain sont placés aux 4 coins de la facette en trapèze isocèle. L'ensemble du motif est redoublé par un tracé à la potasse, des points et des traits.
 - Dorsal idem.
 - Latéraux une croix/ostensor d'étain dont le cœur et le piédestal sont figurés par un miroir circulaire et un miroir en demi-ovale. Cet ostensor est surmonté d'un miroir ovale serti à l'étain. L'ensemble du motif est redoublé par un tracé à la potasse. Demi-cercles, ligne gravée. Les facettes latérales sont concaves en raison du volume donné par la forme en trapèze incurvé du boîtier.



- *N° de catalogue* I.3.5.
- Appellation* Scène de vendange avec un joueur de grande cornemuse du type chabreta.
- Lieu de conservation, références* Suze-la-Rousse (26), Académie du vin.
- 1.a. Lieu de création* Berry.
- 2.a. Date de création* début du XIX^e siècle.
- 3.a. Nom de l'auteur* Hermann Raunheim (1817-1895), lithographe, d'après une composition de Henri Joseph Boichard (1783- ?). Imprimerie Thierry frères.
- 4.b. Dimensions* 405 x 458.
- 5. Technique/lithographie en couleur* :

Le musicien au centre de la composition joue d'une grande chabreta dont le boîtier trapézoïdal est orné de miroirs de forme circulaire et ovales. La disposition des tuyaux est similaire à celle de l'instrument I.3.1.



- *N° de catalogue* I.3.7
- Appellation* hautbois de chabreta coupé dans sa longueur.
- Lieu de conservation, références* Montluçon, musée des Musiques populaires. Inv. 995.1.13.
- EM* 78.11.01
- 1.c. Commune de collecte* Bourgneuf, Creuse.
- 2.a. Date de fabrication* XVII^e siècle (?)
- 2.c. Date de collecte* Novembre 1978.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire* anc. coll. André Demargne ; anc. coll. Eric Montbel ; anc. coll. J.-M. Renard.
- 4.a. Intégrité, homogénéité* hautbois seul. Le corps est coupé en deux sur la longueur. Le pavillon est intact. Pas de clé, pas de fontanelle.
- 4.b. Dimensions* hautbois : 470.
- 5. Répartition des matières :*
- Hautbois (corps) buis, os, étain.
- Pavillon buis, étain.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor* Le corps du hautbois est parcouru dans sa longueur par des serpents tracés à la potasse. Les trous de jeu sont tous entourés de points à la potasse. Le pavillon porte divers types de motifs répartis en bandes sur sa circonférence, partiellement effacés, tracés à la potasse. Serpents larges, plus fins, losanges pointés, figures tangentes en demi-cercles pointés, gros points en mouchetures, serpents et points alternés. Le pavillon porte à sa base une bague d'étain à dents rondes.



Catalogue

- N° de catalogue I.3.8
- Appellation éléments de trois chabretas.
- Lieu de conservation, références Guéret, musée municipal. Inv. Atp 507/532/533.
- EM 80.01.02 et 80.01.03
- 1.b. Commune d'utilisation Les Bétouilles, Creuse.
- 1.c. Commune de collecte St Léger le Guérétois, Creuse.
- 2.b. Date d'utilisation avant 1929.
- 2.c. Date de collecte novembre 1929.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. M. Jouanz.
- 4.a. Intégrité, homogénéité incomplets, homogènes (?)
- Il s'agit de deux instruments dont les pièces sont mêlées : 1 boîtier en trapèze, 1 boîtier en rectangle, 1 hautbois sans clé sous la fontanelle, 1 pavillon, 1 segment n°1 de gros bourdon, 1 segment n°3 de petit bourdon, 2 segments n°2 de gros bourdon.
- 4.b. Dimensions hautbois : 327,2 + 96 ; 396.
- 5. Répartition des matières :
 - Hautbois (corps) buis.
 - Fontanelle buis, étain.
 - Pavillon buis, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, étain.
 - Boîtier a bois, étain, miroir.
 - Boîtier b buis, fil de fer.
 - Petit bourdon :
 - Segment 3 buis, étain.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor le segment 3 du petit bourdon porte 2 bagues à dents de scie rondes, très espacées. La fontanelle porte 2 bagues à dents de scie rondes. Les ajours de la fontanelle sont en forme de losanges et en demi-cercles en vis à vis. Le pavillon porte une bande d'étain à dents de scie, à sa base.
- 7.b. Motifs du boîtier
 - Boîtier a)
 - Frontal forme de trapèze isocèle. 1 ostensor d'étain incrusté dans le bois (piédestal + soleil rayonnant + croix, superposés). L'espace aménagé pour le miroir central est vide. 4 miroirs ovales serts à l'étain aux 4 angles du motif.
 - Dorsal bois nu.
 - Latéraux bois nu.
 - Boîtier b)
 - Frontal 1 miroir circulaire central, incrusté dans le bois sans étain, est entouré d'un motif rayonnant en pétales ou en flammes, motif lui-même inscrit dans un double cercle. Sous le miroir central, 2 logements circulaires ayant sans doute porté 1 miroir chacun, mais vides à présent. Le contour de la face est occupé par des lentilles tangentes gravées.
 - Dorsal idem, mais le miroir central a disparu.
 - Latéraux 3 logements circulaires sont creusés dans le bois. Traces de matière à fonction adhésive. Fil de fer noué à la base du boîtier, en renfort.



- N° de catalogue I.3.9
- Appellation Boîtier de chabreta et petit bourdon à perce conique.
- Lieu de conservation, références Limoges, coll. privée.
- EM 80.01.01
- 1.b. Commune d'utilisation Guimont de Nedde, Haute-Vienne.
- 2.b. Date d'utilisation avant le XIX^e siècle.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Labrune ; coll. Ph. Randonneix.
- 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet, homogène. 1 hautbois sans pavillon, sans clef et sans fontanelle, 1 boîtier, 1 petit bourdon à perce conique.
- 4.b. Dimensions hautbois : 338 sans pavillon (estimé 420 complet).
- 5. Répartition des matières :
 - Hautbois (corps) buis, étain.
 - Petit bourdon
 - Segment 1 buis.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, étain.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor le segment 2 du petit bourdon n'est pas teinté. Bois brut. Le segment 3 du petit bourdon porte 3 larges bagues d'étain à dents de scie rondes. Le hautbois porte 1 bague d'étain à dents de scie rondes et 1 moulure entre les 4^e et 5^e trous de jeu. Cette moulure portait une bague à dents de scie, dont il ne reste que le logement.
- 7.b. Motifs du boîtier
 - Frontal organisation centrée-radiale. 8 miroirs serts à l'étain (9 à l'origine), dont 5 miroirs circulaires et 3 (+1) miroirs en demi-cercle, 1 grand miroir circulaire est placé au centre de la surface et les autres miroirs sont disposés en réseau tout autour. Chaque miroir est serti à l'étain par un filet à dents de scie, le motif pouvant être interprété comme une disposition de soleils ou d'étoiles. Tous les miroirs sont reliés par un filet d'étain. Points à la potasse sur toute la surface du buis.
 - Dorsal 1 miroir rectangulaire serti à l'étain au centre de la surface. 4 étoiles à 5 branches inscrites dans un cercle, gravées dans le buis à chaque angle de la surface. Le centre des étoiles est un cercle pointé. Petites dents gravées à l'intérieur du cercle.
 - Latéraux 3 miroirs circulaires serts à l'étain, superposés, reliés entre eux.



- N° de catalogue I.3.10
- Appellation petite cornemuse de type chabreta, périgourdine.
- Lieu de conservation, références Périgueux, musée du Périgord. Inv. 8178.
- Bibliographie cf. catalogue du musée 1840.
- EM 80.09.01
- 1.b. Commune d'utilisation environs de Périgueux, Dordogne.
- 1.c. Commune de collecte environs de Périgueux.
- 2.a. Date de fabrication fin du XVIII^e siècle (?).
- 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1840.
- 2.c. Date de collecte 1840.
- 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet, pas de fontanelle et de tuyau d'insufflation.
Bourdon latéral à perce directe. Homogène.
- 4.b. Dimensions : Hautbois : 264
- 5. Répartition des matières :
- Hautbois (corps) buis, os, laiton, étain.
- Pavillon buis, étain.
- Gros bourdon :
- Segment 1 buis, corne, étain, os.
- Segment 2 buis.
- Segment 3 buis, os, étain, corne.
- Tuyau d'insufflation souche seule : buis, étain.
- Boîtier buis, étain, miroir.
- Petit bourdon :
- Segment 1 buis, os.
- Segment 2 buis.
- Segment 3 buis, os, étain, corne.
- Sac cuir, fil poissé.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor le pavillon, le segment 3 du petit bourdon, les segments 1 et 3 du grand
bourdon (perce directe) portent des bagues d'étain à dents de scie.
- 7.b. Motifs du boîtier le boîtier se présente comme un polyèdre à 10 facettes, en raison de ses pans
coupés très nets.
- Frontal un ostensor d'étain (piédestal + soleil rayonnant) dont le centre est occupé
par un miroir circulaire serti. Le filet d'étain qui maintient le miroir est à dents de scie. Le piédestal et la bande d'étain
qui renforcent la base du boîtier portent des motifs gravés de serpents et points alternés.
- Dorsal bois nu.
- Latéraux bois nu.



- N° de catalogue I.3.11
- Appellation petite cornemuse de type chabreta, périgourdine.
- Lieu de conservation, références Montluçon, musée des musiques populaires. Inv. 993.1.51.
- 1.b. Commune d'utilisation Dordogne.
- 1.c. Commune de collecte Bordeaux.
- 2.a. Date de fabrication fin du XVIII^e siècle (?).
- 2.b. Date d'utilisation ?.
- 2.c. Date de collecte 1983.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Bourdon latéral à perce directe. Homogène.
- 4.b. Dimensions :
- 5. Répartition des matières :
- Hautbois (corps) buis, os, laiton, étain.
- Fontanelle os, corne.
- Pavillon buis, corne.
- Gros bourdon :
- Segment 1 buis, corne, étain, os.
- Segment 2 buis.
- Segment 3 buis, os, étain, corne.
- Tuyau d'insufflation buis, corne, étain.
- Boîtier buis, étain, miroir.
- Petit bourdon :
- Segment 1 buis, os.
- Segment 2 buis.
- Segment 3 buis, os, étain, corne.
- Sac cuir, fil poissé.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor le pavillon, le segment 3 du petit bourdon, les segments 1 et 3 du grand
bourdon (perce directe) portent des bagues d'étain à dents de scie.
- 7.b. Motifs du boîtier le boîtier se présente comme un polyèdre à 10 facettes, en raison de ses pans
coupés très nets.
- Frontal un ostensor d'étain (piédestal + soleil rayonnant) dont le centre est occupé
par un miroir circulaire serti. Le filet d'étain qui maintient le miroir est à dents de scie. Le piédestal et la bande d'étain
qui renforcent la base du boîtier portent des motifs gravés de serpents et points alternés.
- Dorsal id. frontal, ostensor légèrement plus petit.
- Latéraux bois nu.



1.4. Le premier atelier de Limoges

- *N° de catalogue* I.4.1
- Appellation* chabreta.
- Lieu de conservation, références* Londres, Royal College of Music, Museum of Instruments, inv. n° 69.
- Bibliographie* RIDLEY, 1982, p. 58-59, fig. 69.
- EM* 84.01.01, voir 77.07.01
- 1.a. Commune de fabrication* premier atelier de Limoges (?)
- 2.a. Date de fabrication* 1782.
- 2.b. Date d'utilisation* avant 1870.
- 2.c. Date de collecte* entre 1850 et 1870.
- 3.c. Noms des derniers propriétaires* anc. coll. E. de Bricqueville (cat. 1887) ; anc. coll. Donaldson, inv. n° 69.
- 4.a. Intégrité, homogénéité* complet, homogène, sauf segment 3 du gros bourdon.
Peut-être instrument 77.07.01 du Corpus EM.
- 4.b. Dimensions* hautbois : 412 ; petit bourdon : 228 + 108 ; grand bourdon : 75 + 150 + 205.

5. Répartition des matières :

- Hautbois (corps) buis, os, laiton.
- Fontanelle os, étain.
- Pavillon buis, corne.

Gros bourdon :

- Segment 1 buis, étain, corne.
- Segment 2 prunier.
- Segment 3 prunier, os.

Boîtier buis, étain, miroirs.

Petit bourdon :

- Segment 1 buis, corne, os, étain.
- Segment 2 buis.
- Segment 3 buis, corne, étain, os.

Sac cuir, fil poissé.

Enveloppe velours vert.

6. Inscription sur le hautbois, à l'acide «del 1782».

7.a. Organisation générale des motifs du décor le hautbois, les segments 1 du grand bourdon et les segments 2 et 3 du petit bourdon sont recouverts de points à la potasse, répartis en mouchetures très régulières, en lignes. Le pavillon porte ces mêmes mouchetures, alternées avec des traits obliques à la potasse répartis par bandes. Le corps du hautbois porte une moulure entre les 4e et 5e trous de jeu. Le pavillon porte une bague de corne dont la gorge en dents de scie accueillait une bague d'étain disparue. Bagues à dents de scie sur le segment 1 du grand bourdon.

7.b. Motifs du boîtier

- Frontal 1 ostensor d'étain (piédestal + soleil rayonnant + croix, superposés). Le centre du soleil est occupé par 1 miroir rond, serti à l'étain. L'étain est moleté (petits points gravés à la molette). Tout le boîtier est recouvert de mouchetures à la potasse. Pans coupés.

Dorsal idem.

- Latéraux 3 miroirs ronds, serts à l'étain, superposés et reliés entre eux par un filet.

Étains moletés. La base du boîtier est renforcée par une bande d'étain moletée.

• *N° de catalogue* I.4.2

Appellation chabreta.

Lieu de conservation Isle, Haute-Vienne, coll. privée.

EM 83.07.01

1.a. Commune de fabrication premier atelier de Limoges (?)

1.b. Commune d'utilisation Le Mas de l'Aurence, Limoges, Haute-Vienne.

2.a. Date de fabrication fin du XVIIIe siècle (?)

3.b. Nom de l'utilisateur Jean-Baptiste Grosbras (1792-1822)

3.a. Nom du fabricant premier atelier de Limoges (?)

3.c. Noms des derniers propriétaires anc. coll. Grosbras ; coll. Mme Morange.

4.a. Intégrité, homogénéité complet et homogène, sauf le tuyau d'insufflation qui peut être d'une origine différente.

4.b. Dimensions hautbois : 370 ; petit bourdon : 240 + 115 ; gros bourdon : 165 + 200 + 200.

5. Répartition des matières :

- Hautbois (corps) buis, os, corne, laiton.
- Fontanelle os, étain.
- Pavillon os, corne, étain.

Gros bourdon :

- Segment 1 buis, corne, étain.
- Segment 2 buis, os, corne.
- Segment 3 buis, os, corne, étain.

Tuyau d'insufflation buis, corne, étain.

Boîtier buis, étain, miroir, papier celluloïd.

Petit bourdon :

- Segment 1 buis, os, corne, étain.
- Segment 2 buis.
- Segment 3 buis, os, corne, étain.

Sac cuir blanc, fil poissé.

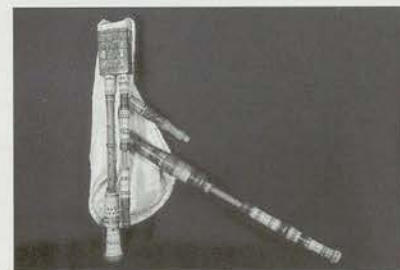
7.a. Organisation générale des motifs du décor le corps du hautbois porte des mouchetures à la potasse réparties en lignes. La bague d'os du corps du hautbois, le pavillon, les segments 1 et 3 du petit bourdon, les segments 2 et 3 du grand bourdon portent des ronds de corne noire incrustés dans l'os. Mouchetures à la potasse sur le segment 2 du grand bourdon ; bagues d'étain à dents de scie sur le segment 1 du grand bourdon et le segment 3 du petit bourdon. Le hautbois porte une moulure entre les 4e et 5e trous de jeu.

7.b. Motifs du boîtier le buis est recouvert de points à la potasse.

- Frontal 1 miroir rectangulaire au centre de la surface, entouré de 12 miroirs rectangulaires, tous serts à l'étain moleté. Filets à dents de scie dans l'espace supérieur.

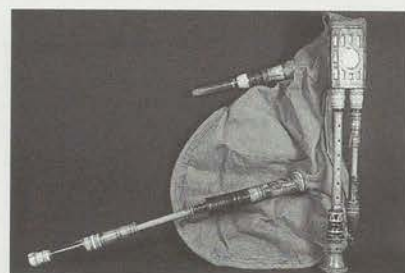
Dorsal motif géométrique d'étain. 1 croix dont le centre est occupé par un miroir serti circulaire. Ce miroir est entouré d'un cercle denté en étain, traversé par 2 diagonales d'étain dont chaque extrémité est occupée par 1 miroir circulaire, soit 4 miroirs. Ces miroirs sont eux-mêmes reliés par un filet d'étain moleté.

- Latéraux 3 miroirs circulaires superposés, serts et reliés par un filet d'étain moleté. La dernière propriétaire a glissé des papiers celluloïd de couleur sur les miroirs de face et de côté. Une bande d'étain renforce la base du boîtier.



I.5. L'atelier de Saint-Yrieix-la-Perche

- *N° de catalogue* I.5.1
Appellation chabreta.
Lieu de conservation Saint-Yrieix-la-Perche, coll. privée.
EM 78.02.01
1.a. Commune de fabrication Saint-Yrieix-la-Perche, Haute-Vienne (?).
1.b. Commune d'utilisation Saint-Yrieix-la-Perche.
2.a. Date de fabrication XIXe siècle.
2.b. Date d'utilisation avant 1959.
2.c. Date de collecte février 1978.
3.b. Nom de l'utilisateur Buisson dit «Chapon» (1867-1959), menuisier.
3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Beylier-Feneyrol.
4.a. Intégrité, homogénéité incomplet : pas de petit bourdon, mais deux hautbois ; pas de tuyau d'insufflation. Homogène.
4.b. Dimensions hautbois n°1 325 ; hautbois n°2 305.
5. Répartition des matières :
Hautbois (corps) cerisier, buis, os, corne, étain, laiton.
Fontanelle corne, étain.
Pavillon buis, corne.
Gros bourdon
Segment 1 cerisier, corne, étain.
Segment 2 cerisier, corne.
Segment 3 cerisier, corne, os, étain.
Chaines ficelles noires au grand bourdon.
Boîtier prunier, miroir, étain.
Sac cuir, fil poissé.
7.a. Organisation générale des motifs du décor les pavillons des deux hautbois sont creusés intérieurement en cloche. Le pavillon du second hautbois porte une bague d'étain à motifs en réseau.
7.b. Motifs du boîtier :
Frontal le boîtier se présente comme un polyèdre à 10 facettes, dont 4 sont décorées.
La facette principale porte un miroir circulaire serti par un filet d'étain. Il est entouré de 6 miroirs en trapèze et en rectangle.
Dorsal un miroir rectangulaire est serti verticalement par un filet d'étain. Il est surmonté d'une croix en étain.
Latéraux 3 miroirs rectangulaires serts à l'étain verticalement entre eux par un filet d'étain.
- *N° de catalogue* I.5.2
Appellation chabreta.
Lieu de conservation Saint-Yrieix-la-Perche, coll. privée.
EM 78.03.03
1.a. Commune de fabrication Saint-Yrieix-la-Perche, Haute-Vienne (?).
1.b. Commune d'utilisation Saint-Yrieix-la-Perche.
2.a. Date de fabrication XIXe siècle.
2.b. Date d'utilisation avant 1934.
3.b. Nom de l'utilisateur Jean Lauret (1854 ? - 1934), feuillardier.
3.c. Noms des derniers propriétaires anc. coll. Lauret ; coll. Beylier-Feneyrol.
4.a. Intégrité, homogénéité complet, homogène.
4.b. Dimensions hautbois : 305 ; petit bourdon : 216 ; grand bourdon : 325.
5. Répartition des matières :
Hautbois (corps) buis, corne, os, étain, laiton.
Fontanelle corne.
Pavillon buis, étain.
Gros bourdon :
Segment 1 cerisier, corne.
Segment 2 cerisier, corne.
Segment 3 cerisier, corne, os, étain.
Tuyau d'insufflation cerisier, os, corne, étain.
Chaines :
Boîtier cerisier, miroir, étain.
Petit bourdon :
Segment 1 buis, os, corne, étain.
Segment 2 buis.
Segment 3 buis, corne, étain.
Sac cuir, fil poissé.
7.a. Organisation générale des motifs du décor la fontanelle porte au-dessus des trous de clarté une série de gorges creusées dans la corne et disposées en triangles, destinées à un filet d'étain disparu.
7.b. Motifs du boîtier le boîtier se présente comme un polyèdre à 10 facettes dont 8 sont décorées de miroirs serts.
Frontal 2 petits miroirs rectangulaires serts verticalement à l'étain, surmontés d'un large miroir en forme d'oratoire, également serti. Chaque côté de la surface est décoré de 3 miroirs rectangulaires superposés, en disposition axiale-linéaire verticale.
Dorsal 1 miroir circulaire serti par un filet d'étain au centre de la facette. Au-dessus sont serts 1 miroir rectangulaire et 2 miroirs losange.
Même disposition de 3 miroirs au-dessous du miroir circulaire, soit au total 6 miroirs serts, en disposition centrée-radiale. Chaque côté de la surface est décoré de 3 miroirs rectangulaires superposés.
Latéraux 3 miroirs rectangulaires superposés verticalement, serts à l'étain.
Bague de renfort en étain à la base du boîtier.



Catalogue

- N° de catalogue I.5.3
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation Lyon, coll. privée.
- EM 79.06.02
- 1.a. Commune de fabrication Saint-Yrieix-la-Perche, Haute-Vienne (?).
- 1.b. Commune d'utilisation Puychaugas, Violezéix de Freyssinet, commune de St Jean-Ligouère, Haute-Vienne.
- 1.c. Commune de collecte Puychaugas.
- 2.a. Date de fabrication XIXe siècle.
- 2.b. Date d'utilisation avant 1950.
- 2.c. Date de collecte 28 juin 1979.
- 3.b. Nom de l'utilisateur Bazuel dit «Lo pai Tiro» (1870 ? - 1950 ?)
- 3.c. Noms des derniers propriétaires anc. coll. Bazuel ; anc. coll. Mme Massy ; coll. Eric Montbel.
- 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet mais homogène. Pas de hautbois. Présence de 2 gros bourdons.
- 4.b. Dimensions petit bourdon 230 ; grand bourdon n°1 339 ; grand bourdon n°2 580.
- 5. Répartition des matières :

Gros bourdon :

- Segment 1 1a) buis, corne, étain ; 1b) buis, corne.
- Segment 2 2a) buis, corne ; 2b) buis, corne.
- Segment 3 buis, corne, os, étain.

Tuyau d'insufflation prunier, corne, os, étain, laiton.

Petit bourdon buis, os, corne, étain.

- 7.a. Organisation générale des motifs du décor les segments 1 et 3 du petit bourdon et le segment 3 du gros bourdon portent des bagues d'étain à dents de scie.

- 7.b. Motifs du boîtier le boîtier, qui se présente comme un polyèdre à 10 facettes, est légèrement incurvé en «tonnelet».

Frontal une rosace de buis est inscrite dans un cercle d'étain. Le coeur circulaire de la rosace, ainsi que les espaces compris entre les lentilles de buis sont occupés par des miroirs. 3 miroirs au-dessus, 3 miroirs en dessous en forme de rectangles et de trapèzes reliés au cercle d'étain. Tous les miroirs sont serti par un filet d'étain qui souligne ainsi le dessin de la rosace.

Facettes annexes droite et gauche frontales 2 miroirs par facette, superposés, découpés en trapèze, reliés entre eux par un filet d'étain incurvé.

Dorsal un miroir au mercure est serti verticalement dans le buis. Il est découpé en forme d'oratoire.

Facettes annexes droite et gauche dorsales 3 miroirs rectangulaires superposés de chaque côté, reliés entre eux par un filet d'étain.

Latéraux 3 miroirs rectangulaires superposés.
Une bande d'étain à dents de scie renforce la base du boîtier.



- N° de catalogue I.5.4
- Appellation Chabreta.
- Lieu de conservation, références Morpeth, Chantry Bagpipe Museum, Society of Antiquaries of Newcastle. Inv. 82A.
- Bibliographie Baines, 1860, p. 105.
- EM 81.03.01
- 1.a. Commune de fabrication Saint-Yrieix-la-Perche, Haute-Vienne (?).
- 3.c. Noms des derniers propriétaires vente publique à Putticks ; anc. coll. Anthony Baines jusqu'en 1953 ; anc. coll. W.A. Cocks.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet, non homogène le boîtier est d'une autre origine.
- 4.b. Dimensions hautbois : 396.
- 5. Répartition des matières :

Hautbois (corps) buis, os, corne, laiton.

Fontanelle corne, étain.

Pavillon buis, corne.

Gros bourdon :

Segment 1 buis, corne, étain.

Segment 2 buis, corne.

Segment 3 buis, corne, étain, os.

Tuyau d'insufflation buis, os, corne, étain.

Boîtier prunier, étain, miroir, corne.

Petit bourdon :

Segment 1 buis, os, étain, corne.

Segment 2 buis.

Segment 3 buis, corne, étain.

Sac cuir, fil poissé.

Enveloppe velours vert.

- 7.a. Organisation générale des motifs du décor la fontanelle porte des filets d'étain incrustés, en arcs de cercles à dents de scie, et une bague à dents de scie. Le segment 1 du gros bourdon porte des filets d'étain obliques sur sa circonférence, et des motifs en trapèzes isocèles alternés buis / corne, marqués par des filets d'étain. Le segment 3 du gros bourdon porte des ronds de corne noire incrustés dans l'os à son extrémité.

- 7.b. Motifs du boîtier :

Frontal 1 miroir central rond, serti à l'étain, encadré par 4 miroirs ronds serti, 1 à chaque coin de la surface. Le miroir central est doublé par un cercle d'étain. 2 trapèzes de corne incrustés en haut et en bas. De chaque côté de la surface, 1 colonnette de corne maintenue par des filets d'étain, occupe les pans coupés.

Dorsal 1 miroir en forme de trapèze.

Latéraux 1 miroir rectangulaire vertical, serti à l'étain.

Une bande d'étain à dents de scie largement espacées renforce la base du boîtier.



- N° de catalogue I.5.5
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation La Wantzenau, Bas-Rhin, coll. privée.
- EM 82.03.04
- 1.a. Commune de fabrication Saint-Yrieix-la-Perche, Haute-Vienne (?).
- 1.b. Commune d'utilisation Archayaud de Glandon, Haute-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1915.
- 3.a. Nom de l'utilisateur Bonnet († 1915)
- 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. famille Bonnet.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Homogène sauf petit bourdon.
- 4.b. Dimensions hautbois : 363.
- 5. Répartition des matières

- Hautbois (corps) prunier, os, corne, laiton.
- Fontanelle corne, étain.
- Pavillon os, corne, étain.
- Gros bourdon :
- Segment 1 buis, corne, étain.
- Segment 2 buis, corne.
- Segment 3 prunier, os, corne, étain.
- Tuyau d'insufflation buis.
- Boîtier prunier, miroir, étain.
- Petit bourdon :
- Segment 1 prunier, os, corne, étain.
- Segment 2 prunier.
- Segment 3 prunier, corne, étain.
- Sac cuir, fil poissé.

- 7.a. Organisation générale des motifs du décor la fontanelle de corne noire porte une incrustation d'étain en croisillon, sur toute la circonférence, et une bague d'étain à dents de scie. Le segment 1 du gros bourdon porte des trapèzes de buis et de corne noire, alternés, définis par des filets d'étain, sur la circonférence.

Le segment 3 du gros bourdon porte des ronds de corne noire incrustés dans l'os, à l'extrémité.

7.b. Motifs du boîtier :

- Frontal une rosace de buis inscrite dans un cercle d'étain. L'espace entre les branches est occupé par 6 miroirs. 3 miroirs au-dessus du motif circulaire, 3 miroirs, soit 6 miroirs (2 rectangles, 4 trapèzes) composent le reste du décor. Facettes annexes : 3 miroirs rectangulaires, serti à l'étain, superposés.
- Dorsal rosace fulgurante en buis. Même disposition des miroirs que la facette frontale, mais les 6 branches de la rosace sont dessinées en mouvement. Facettes annexes : idem facettes frontales annexes.
- Latéraux idem facettes annexes.

Une bande d'étain à dents de scie renforce la base du boîtier.



- N° de catalogue I.5.6
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation, références Montluçon, musée des Musiques populaires. Inv. 997.8.1.
- EM 80.12.01
- 1.a. Commune de fabrication Glanges, Saint-Yrieix-la-Perche, Haute-Vienne.
- 1.b. Commune d'utilisation Limoges, Haute-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1946.
- 3.a. Nom du fabricant Louis Maury pour le boîtier.
- 3.b. Nom de l'utilisateur François Denis.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Mme Beillot.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Le segment 3 du gros bourdon a été réalisé par Thierry Boisvert.
- 4.b. Dimensions hautbois : 310 ; petit bourdon : 114 + 66 + 104 ; gros bourdon : 121.
- 5. Répartition des matières

- Hautbois (corps) ébène, os, corne, étain, laiton.
- Fontanelle corne, étain.
- Pavillon buis, corne, étain.
- Gros bourdon :
- Segment 1 buis, corne, étain.
- Segment 2 buis, corne.
- Segment 3 corne, os, étain, buis.
- Tuyau d'insufflation buis, corne, étain.
- Boîtier buis, étain, miroir, clou d'acier.
- Petit bourdon :
- Segment 1 buis, os, corne, étain.
- Segment 2 buis.
- Segment 3 ébène, étain + buis, os.
- Sac cuir, fil poissé.
- Enveloppe velours rouge, galon bleu.

- 6. Inscriptions le second segment de la clef du hautbois (obturateur) porte la lettre «V».
- Il s'agit d'une utilisation de matériel récupéré car la lettre est obtenue par procédé d'emboutissage.

- 7.a. Organisation générale des motifs du décor la fontanelle et le pavillon portent des bagues d'étain à longues dents de scie, incrustées dans la corne noire. De même le segment 3 du petit bourdon ; le segment 1 du petit bourdon porte des bagues d'étain à dents de scie rondes, et le segment 2 du petit bourdon des mouchetures à la potasse. Le segment 3 du petit bourdon se déboîte en deux parties emmanchées. Le pavillon est constitué d'un fourreau de corne noire emmanché sur un corps de buis. L'étain est moleté.

7.b. Motifs du boîtier

- Frontal 3 miroirs rectangulaires serti à l'étain verticalement, côte à côte. Une ligne continue de points gravés suit le motif des miroirs.
- Dorsal idem, + un clou d'acier au sommet.
- Latéraux 1 miroir rectangulaire serti verticalement à l'étain.
- La base du boîtier est renforcée par une bande d'étain.



II. SEMIOLOGIE

II. 1. Traces du baroque et esthétique familière

- N° de catalogue II. 1.1
- Appellation cornemuse italienne, zampogna.
- Lieu de conservation, références Paris, musée de la Musique. Inv. E. 2170.
- Bibliographie GETREAU, 1996, p. 707.
- 1.a. Lieu de fabrication Lombardie (?), Calabre (?).
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 2.c. Date de collecte entre 1906 et 1934.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Paul Cesbron. Don au Musée Instrumental du Conservatoire de Paris en 1934.
- 4.a. Intégrité, homogénéité instrument complet.
- 4.b. Dimensions petit hautbois : 410 ; grand hautbois : 635.
- 4.c. Particularités Comporte deux hautbois et deux bourdons.
Sac à poche en velours brun. Franges en fil métallique autour du boîtier.

II. 2. Esthétique singulière de la chabreta

- N° de catalogue II. 2.1
- Appellation Chabreta.
- Lieu de conservation Saint-Cyr la Roche, Corrèze, coll. privée.
- EM 77.08.01
- 1.b. Commune d'utilisation hameau de Frougeix de Coussac-Bonneval, Haute-Vienne.
- 2.b. Date d'utilisation avant 1919.
- 3.b. Nom de l'utilisateur Antoine Gorse (1864-1919), agriculteur.
- 3.c. Noms des derniers propriétaires anc. coll. A. Gorse ; coll. J.L. Fournier.
- 4.a. Intégrité, homogénéité incomplète : pas de tuyau d'insufflation, pas de sac.
Segment 2 du gros bourdon brisé. Homogène.
- 4.b. Dimensions hautbois : 335 ; petit bourdon : 155 + 50 + 110 ; gros bourdon : 220.
- 5. Répartition des matières
 - Hautbois (corps) bois fruitier, corne, étain.
 - Fontanelle corne, étain.
 - Pavillon corne, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 perce directe ; buis, corne.
 - Segment 2 buis non teinté.
 - Segment 3 buis, corne, étain.
 - Boîtier buis, étain, miroir.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, corne, étain.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor la fontanelle du hautbois ne recouvre aucune clef ; il est impossible de dire si un mécanisme a été utilisé. Cette fontanelle porte une bague d'étain fleuronée incrustée dans la corne. Le pavillon porte un nombre inusuel de trous d'accord (8). Le segment 3 du petit bourdon porte 4 bagues d'étain à dents de scie rondes, disposées 2 par 2 en vis-à-vis et réunies par des filets d'étain.
- 7.b. Motifs du boîtier :
 - Frontal un miroir rectangulaire serti verticalement dans le buis par des filets d'étain saillants.
 - Dorsal un miroir rectangulaire encastré verticalement dans le buis et collé.
 - Latéraux un miroir rectangulaire serti verticalement.



- N° de catalogue II.1.2.2
- Appellation gros bourdon de chabreta.
- Lieu de conservation, références Montluçon, musée des Musiques populaires. Inv. 995.1.17.
- EM 87.03.01
- 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. J.M. Renard.
- 4.a. Intégrité, homogénéité il s'agit d'un gros bourdon isolé.
- 4.b. Dimensions gros bourdon : 190 + 226 + 200.
- 5. Répartition des matières
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 buis, miroirs, étain.
 - Segment 3 buis, os, corne, corne, miroir, étain.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor le segment 2 du gros bourdon est couvert de losanges pointés et de tracés à la potasse répartis en bandes. Ce segment porte 4 petits miroirs carrés, sertis à l'étain, disposés en cube. Le segment 3 du gros bourdon porte des pointillés à la potasse en figures linéaires continues, des bagues d'étain dentées et de nombreux miroirs sertis. Ces petits miroirs sont découpés en rectangles et en ellipses et sont répartis en bandes linéaires sur le pourtour du segment. Le segment 1 du gros bourdon porte des incrustations d'étain en demi-cercles. Les miroirs sont convexes et de grande qualité.



- N° de catalogue II.2.3
- Appellation boîtier de chabreta.
- Lieu de conservation Verneuil-sur-Vienne, Haute-Vienne, coll. privée.
- EM 78.07.03
- 1.a. Commune de fabrication Objat, Corrèze.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Leplant.
- 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet : sac, 2 souches, boîtier, petit bourdon.
- 4.b. Dimensions boîtier : 100 x 55 x 27.
- 5. Répartition des matières :
- Gros bourdon :
- Segment 1 souche : prunier, étain.
- Tuyau d'insufflation souche : prunier, étain.
- Boîtier buis, étain, miroir.
- Sac cuir, fil poissé.

7.b. Motifs du boîtier :

- Frontal motif anthropomorphe, en filets d'étain (tête + corps + 2 jambes). Bois et miroirs alternés dans les espaces aménagés. Presque tous les miroirs de la facette ont disparu. A la base, filet semi-circulaire à dents de scie. Pans coupés occupés par 3 miroirs rectangulaires serti verticalement, alternés avec buis.
 - Dorsal soleil constitué de 2 cercles concentriques en étain, reliés par 6 filets, et de 7 miroirs. Le centre est occupé par 1 miroir circulaire serti et encadré de 4 miroirs dont 3 ont disparu. Pans coupés similaires à ceux de la facette frontale.
 - Latéraux 1 miroir semi-circulaire / bois / 1 miroir carré / bois / 1 miroir semi-circulaire.
- Chaque motif est serti à l'étain. Tous les étains du boîtier sont gravés de petits points à la molette.



- N° de catalogue II.2.4
- Appellation chabreta incomplète.
- Lieu de conservation Saint-Laurent-les-Eglises, Haute-Vienne, coll. privée.
- EM 79.07.01
- 1.a. Commune de fabrication La Palisse de Saint Laurent les Eglises, Ambazac, Haute-Vienne.
- 1.b. Commune d'utilisation La Palisse de Saint Laurent les Eglises.
- 2.a. Date de fabrication fin du XIX^e / début du XX^e siècle.
- 2.b. Date d'utilisation 1880-1938 environ.
- 3.a. Nom du fabricant Innocentin dit «Cacadou» (1861-1938).
- 3.b. Nom de l'utilisateur Innocentin dit «Cacadou».
- 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. famille Sautour.
- 4.a. Intégrité, homogénéité éléments épars, rebus de fabrication. Ces éléments sont : 1 boîtier, 1 gros bourdon complet, 1 segment 1 de gros bourdon, 1 segment 2 de gros bourdon, 2 tuyaux d'insufflation, 4 souches.
- 4.b. Dimensions gros bourdon complet : 176 + 184 ; gros bourdon incomplet : 122 + 165.
- 5. Répartition des matières :
- Gros bourdon 1 :
- Segment 1 buis, os, étain.
- Segment 2 prunier.
- Segment 3 buis, étain.
- Gros bourdon 2 :
- Segment 1 buis, corne.
- Segment 2 bambou.
- Boîtier cornier, étain, verre, papier.

- 7.a. Organisation générale des motifs du décor le segment 1 du gros bourdon porte de larges croisillons d'étain. Le segment 1 du 2e gros bourdon porte de nombreuses traces à la potasse, en virgules, spirales, et 1 serpent in tracé à la potasse sur sa circonférence.
 - 7.b. Motifs du boîtier :
 - Frontal un cœur d'étain maintient une plaque de verre découpée en cœur. Sous cette plaque, une image imprimée sur papier : visage de femme en adoration. La Vierge ? Notre-Dame de Sauvagnat d'après la famille du musicien. Innocentin y fut recueilli comme orphelin.
 - Dorsal bois nu.
 - Latéraux bois nu.
- Une bande de métal ou d'étain renforçait la base du boîtier.



- N° de catalogue II.1.2.5
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation Combreignac, Haute-Vienne, coll. privée.
- EM 96.10.02
- 3.a. Nom du fabricant premier atelier de Limoges (?).
- 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. F. Verbruggen.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complète, sauf porte-vent. Homogène.
- 4.b. Dimensions hautbois : 320.
- 4.c. Particularités perce du gros bourdon directe, sans réseau en «S».
- 5. Répartition des matières :
- Hautbois (corps) buis, os, laiton.
- Fontanelle os, étain.
- Pavillon os, étain.
- Gros bourdon :
- Segment 1 os, corne, étain.
- Segment 2 buis.
- Segment 3 os, corne, étain.
- Boîtier buis, miroirs, étain.
- Petit bourdon :
- Segment 1 buis, os.
- Segment 2 buis.
- Segment 3 buis, os.

- 6. Inscriptions tracés à l'acide.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor points de corne noire incrustés dans l'os. Étains du boîtier piquetés à la molette.
- 7.b. Motifs du boîtier :
- Frontal 7 miroirs circulaires répartis autour d'1 miroir rectangulaire central. Tous les miroirs sont reliés par des filets d'étain.
- Dorsal motif de croix d'étain dont les 4 extrémités sont ornées d'1 miroir circulaire. Des motifs végétaux (rameaux, feuillages) sont dessinés à l'acide.
- Latéraux 3 miroirs circulaires superposés, reliés par des filets d'étain.



II. 3. Esthétique religieuse et parareligieuse

- N° de catalogue II. 3.1
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation, références Montluçon, musée des Musiques populaires. Inv. 996.15.2.
- EM 78.04.09, 78.04.04, 76.01.01
- 1.a. Commune de fabrication Saint-Bonnet, Limoges, Glanges, Haute-Vienne.
- 1.b. Commune d'utilisation Saint-Bonnet, Haute-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle, début du XX^e siècle.
- 2.b. Date d'utilisation avant 1939.
- 3.a. Noms des fabricants Félix Chabrely (hautbois) ; Louis Maury (gros bourdon).
- 3.b. Noms des utilisateurs Couderc ; François Denis.
- 3.c. Noms des derniers propriétaires anc. coll. Couderc ; anc. coll. Denis ; anc. coll. Pangaud ;
anc. coll. Montbel ; anc. coll. Renard.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Non homogène.
- 4.b. Dimensions hautbois : 330.
- 4.c. Particularités le boîtier est plus ancien que le reste de l'instrument.
- 5. Répartition des matières

Hautbois (corps) os, corne, buis.
Fontanelle os, étain.
Pavillon buis, étain.

Gros bourdon :
Segment 1 buis, corne, os, étain.
Segment 2 buis.
Segment 3 corne, étain, os, buis.

Tuyau d'insufflation buis.

Boîtier : buis, étain, miroir.

Petit bourdon :
Segment 1 os, corne, étain, buis.
Segment 2 buis.
Segment 3 corne, buis, étain.
Sac cuir.
Enveloppe velours rouge.

7.a. Organisation générale des motifs du décor tracés en serpentins sur le segment 2 du gros bourdon.

7.b. Motifs du boîtier

Frontal organisation centrée-radiale. Le centre du boîtier est occupé par un miroir circulaire convexe, serti à l'étain. Ce miroir figure le cœur d'un motif floral en étain, incrusté dans le buis teinté. Ce motif floral est lui-même inscrit dans un rectangle d'étain, dont les 4 coins sont occupés par des miroirs convexes.

Dorsal organisation centrée-radiale. Un miroir circulaire convexe est serti au cœur d'un ostensor d'étain (soleil rayonnant inscrit dans un cercle et surmonté d'une croix). 2 crosses d'étain sont disposées en vis-à-vis à la base du motif et s'appuient sur la bande d'étain qui renforce le boîtier. L'étain porte les mêmes lignes de points gravés partiellement effacées. Le centre des crosses est fortement marqué par un point gravé.

Latéraux 3 petits miroirs rectangulaires serts à l'étain et superposés, séparés par 2 espaces de buis. Etains gravés idem.



- N° de catalogue II. 3.2
- Appellation râpe à tabac.
- Lieu de conservation, références Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires. Inv. 1965.63.3.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire vente publique.
- 4.b. Dimensions longueur : 158 mm ; largeur : 35 mm
- 5. Matières bois rouge brun, cloisons de fil de cuivre ondulé,
incrustation de nacre blanche et jaune.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor motif de crucifix, entouré de deux candélabres, calice, couronne d'archevêque et ostensor. Au revers, cœur en réserve (la nacre manque), flanqué de deux larmes et de trois points en nacre. Fil de cuivre ondulé tout le tour et torsadé autour du cœur.



- N° de catalogue II. 3.3
- Appellation cuiller de fête.
- Lieu de conservation, références Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires. Inv. 1883.3.5.
- 1.a. Commune de fabrication Bretagne.
- 1.b. Commune d'utilisation Bretagne.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 4.b. Dimensions longueur 174 mm ; largeur 44 mm.
- 5. Matières buis, plomb + étain, cire noire, cire rouge
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor cuilleron pointu, manche arrondi s'élargissant au bout, décoré d'un ostensor, sommé d'une croix en étain, dents de scie et deux autres croix incrustées d'étain. Cœur, arêtes de poisson et autres dents de scie incrustées de cire noire ou rouge.



- N° de catalogue II. 3.4
- Appellation cuiller de fête.
- Lieu de conservation, références Musée national des Arts et Traditions populaires. Inv. 1883.3.11.
- 1.a. Commune de fabrication Bretagne.
- 1.b. Commune d'utilisation Bretagne.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 4.b. Dimensions longueur 194 mm ; largeur 46 mm.
- 5. Matières buis, laiton et cuivre
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor le bois est taillé, sculpté de coquille et torsades, incrusté de plaques de cuivre et laiton découpées ; l'ensemble (buis et métal) est orné de motifs tracés à la pointe. Sous le cuilleron : une torsade, une rosace et un cœur, sur le plat du manche un ostensor sommé d'une croix en cuivre rouge, encadré de cuivre denté.



- *N° de catalogue* III. 3.4.
- Appellation* râpe à tabac.
- Lieu de conservation, références* Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires. Inv. 1965.63.1
- 1.a. *Commune de fabrication* Paris.
- 2.a. *Date de fabrication* 1726.
- 3.c. *Nom du dernier propriétaire* vente publique.
- 4.b. *Dimensions* longueur : 230 mm ; largeur max. : 70 mm ; largeur min. : 50 mm.
- 5. *Matériau* buis.
- 6. *Inscriptions* réservée dans la masse : PIERRE . LANBERT / LE 22 . MAY . 1726
- 7.a. *Organisation générale des motifs du décor* sur le dos, au centre, motifs de croisillons pointés. Aux extrémités, cannelure et rudement. Partie en relief à motifs de croisillons et rayures parallèles en forme de coquilles. Motifs en dents de scie et ondulations de part et d'autre de la partie croisillonnée. Sur la face, aux extrémités : coquille double sculptée en creux et réservoir à poudre en forme de coeur creusé.

II. 4. Esthétique d'art populaire

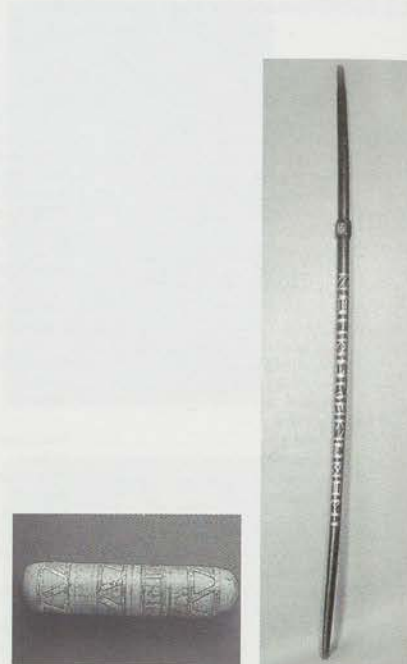
- *N° de catalogue* II. 4.1
- Appellation* quenouille.
- Lieu de conservation* Bellac, Haute-Vienne, coll. privée.
- 1.a. *Commune de fabrication* Glandon, Haute-Vienne.
- 2.a. *Date de fabrication* fin du XIX^e siècle.
- 3.a. *Nom du fabricant* Chatufaud.
- 3.c. *Nom du dernier propriétaire* coll. Guyot.
- 4.b. *Dimensions* hauteur : 900 mm ; diamètre : 20 mm.
- 5. *Matériaux* bois et étain.

- *N° de catalogue* II. 4.2
- Appellation* boîte à aiguilles (à anches ?).
- Lieu de conservation, références* Périgueux, coll. privée.
- 3.c. *Nom du dernier propriétaire* vente publique.
- 4.b. *Dimensions* longueur : 230 mm ; diamètre : 50 mm.
- 5. *Matériau* buis, étain.

III. MUSICIENS - FABRICANTS

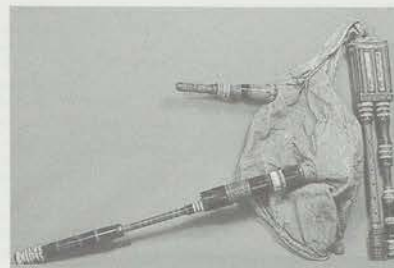
III.1. Louis Maury

- *N° de catalogue* III.1.1
- Appellation* chabreta (boîtier ancien de chabreta remonté dans une copie).
- Lieu de conservation* Lyon pour le boîtier, coll. privée.
- EM 76.01.01
- 1.a. *Commune de fabrication* Glandon, canton de Saint-Germain, Haute-Vienne.
- 2.a. *Date de fabrication* XIX^e siècle.
- 3.a. *Nom du fabricant* Louis Maury (1842-1892), tisserand.
- 3.c. *Nom du dernier propriétaire* anc. coll. Proverbio ; coll. Eric Montbel. Instrument volé en 1995, sauf le boîtier.
- 4.a. *Intégrité, homogénéité* incomplet, manque le pavillon du hautbois. Homogène.
- 4.b. *Dimensions* hautbois : 258 ; petit bourdon : 139 + 90 + 103 ;
gros bourdon : 127 + 205 + 196.
- 4.c. *Particularités* seul le boîtier est d'origine.
le reste de la chabreta est une copie de Claude Girard.
- 5. *Répartition des matériaux :*
 - Hautbois (corps) buis, corne, étain.
 - Fontanelle corne, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 prunier.
 - Tuyau d'insufflation buis, obturation en biais.
 - Boîtier buis, étain, miroir.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, corne, étain, os.
 - Sac cuir, fil poissé, miel, graisse animale.
 - Enveloppe velours rouge.
- 7.a. *Organisation générale du décor* le boîtier est couvert de points gravés, disposés en figures linéaires continues. Le segment 2 du gros bourdon et les éléments 1 et 3 du petit bourdon, sont recouverts de serpents et de mouchetures peints à la potasse, dans une disposition linéaire continue.
- 7.b. *Motifs du boîtier :*
 - Frontal Une croix de points gravés, dont la jonction des branches est occupée par un double cercle concentrique pointé, définit 4 espaces rectangulaires où sont serts 4 miroirs également rectangulaires. 2 colonnes sculptées de part et d'autre de la face sont parcourues par une ligne de points gravés. Organisation axiale-linéaire du motif.
 - Dorsal Identique à la face.
 - Latéraux 2 miroirs rectangulaires serts, points gravés.



Catalogue

- N° de catalogue III.1.2
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation Razes, Haute-Vienne, coll. privée.
- EM 83.04.03
- 1.a. Commune de fabrication Glanges, Haute-Vienne.
- 1.b. Commune d'utilisation Saint Paul d'Eyjeaux, Saint Genest et Saint Bonnet-Briance, Hte-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1958.
- 3.a. Nom du fabricant Louis Maury (1842-1892), tisserand.
- 3.b. Nom de l'utilisateur Léon Lamargue (1871-1958).
- 3.c. Nom des derniers propriétaires anc. coll. Louis Maury ; anc. coll. Léon Lamargue ; coll. Roger Lamargue.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet mais pas de pavillon du hautbois. Homogène.
- 4.b. Dimensions hautbois : 277 sans pavillon, estimé à 330.
- 5. Répartition des matières :
 - Hautbois (corps) : buis, os, corne, étain, laiton.
 - Fontanelle : corne, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, os, corne, étain.
 - Segment 2 buis, os, corne.
 - Segment 3 prunier, os, corne, étain.
 - Tuyau d'insufflation buis, os, corne, étain.
 - Boîtier buis, étain, miroir, corne.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 prunier, os, corne, étain.
 - Segment 2 prunier.
 - Segment 3 prunier, os, étain, corne.
 - Sac cuir, fil poissé, graine végétale.
- 6. Inscriptions «Louis Maury», manuscrit, tracé à la potasse sur le corps du hautbois
- 7.a. Organisation générale du décor : Le corps du hautbois est recouvert de points, de mouchetures tracés à la potasse. Les segments 1 et 2 du gros bourdon sont recouverts de teinture rouge sombre, épaisse (verniss à violon ?). Les bagues d'os portent sur leurs moulures une ligne de petits points gravés. La fontanelle porte une bande d'étain fleuronée, incrustée dans la corne. Le sac porte une réparation avec une graine végétale.
- 7.b. Motifs du boîtier :
 - Frontal 2 miroirs rectangulaires verticaux, sertis à l'étain. 1 ligne de points gravés souligne le contour du motif. Chaque pan coupé est occupé par 1 colonnette de corne noire, finement moulurée.
 - Dorsal identique.
 - Latéraux 1 miroir vertical serti à l'étain, motif rectangulaire souligné par une ligne de points gravés. Une bande d'étain renforce la base du boîtier.



- N° de catalogue III.1.3
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation Meuzac, Haute-Vienne, coll. privée.
- EM 76.06.01
- 1.a. Commune de fabrication Glanges, canton de Saint-Germain, Haute-Vienne.
- 1.b. Commune d'utilisation hameau de Caux, Magnac-Bourg, Haute-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 2.b. Date d'utilisation avant 1906, jusqu'en 1938.
- 3.a. Nom du fabricant Louis Maury.
- 3.b. Nom de l'utilisateur Marcel Sarre (? - 1938), tisserand.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Marcel Sarre ; coll. Fr. Faucher.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Homogénéité non établie.
- 4.b. Dimensions hautbois : 310 ; petit bourdon : 238.
- 5. Répartition des matières :
 - Hautbois (corps) prunier, buis, os, corne, étain, laiton.
 - Fontanelle corne, étain.
 - Pavillon buis, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 buis, os.
 - Segment 3 buis, corne, étain, os.
 - Tuyau d'insufflation buis.
 - Boîtier buis, étain, miroir.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, étain, laiton, os.
 - Sac cuir.
 - Enveloppe velours vert.
- 7.a. Organisation générale du décor : Le boîtier et les segments 1 et 3 du petit bourdon sont parcourus de points gravés, disposés en figure linéaire continue. Le pavillon, les segments 1 et 2 du petit bourdon, ainsi que le segment 2 du grand bourdon sont recouverts de serpentins et de mouchetures à la potasse, en disposition linéaire continue. Le pavillon porte une bande de teinture rouge très sombre que l'on retrouve aussi sur les segments 1 du petit bourdon et 2 du gros bourdon. La fontanelle porte 3 trèfles d'étain incrustés dans la corne, dans l'axe de la clef.
- 7.b. Motifs du boîtier :
 - Frontal 1 miroir rectangulaire serti à l'étain. 2 colonnes latérales décorées de points gravés.
 - Dorsal idem.
 - Latéraux 1 miroir rectangulaire serti à l'étain.



- N° de catalogue III.1.4
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation, références Stockholm, Musikmuseet.
- EM 78.08.02
- 1.a. Commune de fabrication Glanges, Haute-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 3.a. Nom du fabricant Louis Maury.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet, homogène.
- 4.b. Dimensions hautbois : 333 ; petit bourdon : 250 ; grand bourdon : 340.
- 4.c. Particularités gros bourdon à perce directe.
- 5. Répartition des matières :
 - Hautbois (corps) buis, os, corne, étain, laiton.
 - Fontanelle corne, étain.
 - Pavillon os, corne, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, os, corne, étain.
 - Segment 2 buis, os, étain.
 - Segment 3 buis, os, corne, étain.
 - Tuyau d'insufflation buis, os, corne, étain.
 - Boîtier buis, étain, miroirs.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, corne, étain.
 - Segment 2 buis, étain.
 - Segment 3 buis, os, corne, étain.
 - Sac cuir, fil poissé.
 - Enveloppe soie sur velours, franges.
- 7.a. Organisation générale du décor toutes les pièces de buis sont recouvertes de points et de serpentins tracés à la potasse. Le hautbois porte des points autour des trous de jeu. Les bagues d'os du grand bourdon à perce directe portent des moulures, gravées d'une ligne de petits points. La fontanelle porte une bague d'étain fleuronée incrustée dans la corne.
- 7.b. Motifs du boîtier :
 - Frontal 12 miroirs circulaires serts à l'étain, disposés verticalement en 3 bandes de 4, reliés par un filet d'étain. Une ligne de points gravés souligne le contour des motifs. Certains points gravés dans le buis sur toute la surface. Les pans coupés portent 9 cercles pointés, des points gravés.
 - Dorsal identique.
 - Latéraux 4 miroirs circulaires serts à l'étain, verticalement, reliés par un filet d'étain. Cercles pointés, lignes de points gravés.



- N° de catalogue III.1.5
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation Montluçon, musée des Musiques populaires. Inv. 995.1.22
- EM 79.06.01
- 1.a. Commune de fabrication Glanges, Haute-Vienne.
- 1.b. Commune d'utilisation Saint Genest sur Roselle (Haute-Vienne), puis hameau de Brignac, Royères (Haute-Vienne).
- 1.c. Commune de collecte Saint-Léonard de Noblat, Haute-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 2.b. Date d'utilisation 1870-1935 environ.
- 2.c. Date de collecte 28 juin 1979.
- 3.a. Nom du fabricant Louis Maury.
- 3.b. Nom de l'utilisateur Léonard Renon (1850-1935), agriculteur.
- 3.c. Noms des derniers propriétaires anc. coll. Léonard Renon ; anc. coll. André Grany ; anc. coll. E. Montbel ; anc. coll. J.-M. Renard.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet, homogène.
- 4.b. Dimensions hautbois : 362 ; petit bourdon : 200 + 106 ; grand bourdon : 150 + 230 + 192.
- 5. Répartition des matières :
 - Hautbois (corps) buis, corne, os, laiton, étain.
 - Fontanelle corne, étain.
 - Pavillon os, corne, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, os, étain.
 - Segment 2 buis, os.
 - Segment 3 buis, corne, os, étain.
 - Tuyau d'insufflation buis.
 - Chânes gros bourdon, petit bourdon, laiton.
 - Boîtier buis, étain, miroir, corne.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, corne, étain.
 - Segment 2 buis, corne, étain.
 - Segment 3 buis, os, corne, étain.
 - Sac cuir, fil poissé, graines végétales.
- 7.a. Organisation générale du décor cercles pointés gravés sur tous les éléments de buis. Disposition linéaire continue sur la circonférence des éléments : lignes, points gravés en filet. Le hautbois, les segments 1 et 2 du petit bourdon, le segment 2 du grand bourdon sont recouverts de serpentins et de mouchetures tracés à la potasse. La fontanelle porte une bague d'étain fleuronée, incrustée dans la corne.
- 7.b. Motifs du boîtier :
 - Frontal 12 miroirs circulaires serts à l'étain, disposés en 3 figures linéaires continues de 4 miroirs reliés entre eux par un filet d'étain. Organisation axiale-linéaire verticale, 6 cercles pointés sont gravés à l'intérieur du panneau ainsi défini. 10 points sont gravés à l'intérieur de ce panneau. Le tout est cadré par des lignes de points gravés formant un rectangle. 2 colonnes de corne renforcent la verticalité latérale du motif.
 - Dorsal similaire.
 - Latéraux 5 miroirs circulaires serts à l'étain, superposés. Points gravés. Une bague d'étain renforce la base du boîtier.



Catalogue

- N° de catalogue III.1.6
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation, références Montluçon, musée des Musiques populaires. Inv. 993.1.52
- EM 81.03.02
- 1.a. Commune de fabrication Glanges, Haute-Vienne.
- 1.c. Commune de collecte Paris, Hôtel Drouot.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 2.c. Date de collecte mars 1981.
- 3.a. Nom du fabricant Louis Maury.
- 3.c. Noms des derniers propriétaires anc. coll. Sinier de Ridder ; anc. coll. J.-M. Renard.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet, sauf le pavillon du hautbois. Homogène. Le pavillon est une copie réalisée par C. Girard sur le modèle de l'instrument 78.07.01.
- 4.b. Dimensions hautbois : 259 (sans pavillon) ; petit bourdon : 201 + 92 ; grand bourdon : 114 + 251 + 173.

5. Répartition des matières :

- Hautbois (corps) ébène, os, corne, étain, laiton.
- Fontanelle corne, étain.
- Pavillon os, corne, étain.
- Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, os, corne, étain.
 - Segment 2 prunier, os.
 - Segment 3 buis, corne, étain, os.
- Tuyau d'insufflation buis, os, corne, étain.
- Boîtier buis, corne, étain, miroir.
- Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, étain, corne.
 - Segment 2 ébène.
 - Segment 3 buis, corne, os, étain.
- Sac cuir, fil poissé.

- 7.a. Organisation générale du décor les bagues d'os portent sur leurs moulures de petits points gravés. Le buis du petit bourdon porte des points gravés en mouchetures et des lignes de points gravés sur ses moulures. Le tuyau d'insufflation porte des bandes teintées en rouge sombre. Le segment 1 du gros bourdon porte une bague d'étain en petits carrés fleuronée. Le hautbois porte une moulure, renforcée par une bague d'étain, entre les 4^e et 5^e trous de jeu. La clef porte des points gravés dans le laiton.

7.b. Motifs du boîtier :

- Frontal 15 miroirs ronds, sertis à l'étain, répartis en 3 bandes verticales de 5 miroirs. 24 ronds de teinture, en 6 bandes de 4, dont 12 sont entourés de points gravés. Les pans coupés sont occupés par 2 colonnettes de corne noire finement moulurées, soulignées par une ligne de points gravés.
- Dorsal 15 miroirs sertis, idem.
- Latéraux 5 miroirs ronds sertis, superposés. 10 ronds de teinture. Une ligne de ronds rouges sombre souligne toute la base du boîtier, au-dessus d'une bande d'étain en renfort.



III.2. Chabrely

- N° de catalogue III.2.1
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation Saint Paul, Haute-Vienne, coll. privée.
- EM 82.01.01
- 1.a. Commune de fabrication Luchat de Saint-Bonnet-Briance, Haute-Vienne.
- 1.b. Commune d'utilisation Saint-Bonnet-Briance, Haute-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication entre 1880 et 1939.
- 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1939.
- 3.a. Nom du fabricant Félix-Pierre Chabrely (1857-1939).
- 3.b. Nom de l'utilisateur Félix-Pierre Chabrely.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Renée Chabrely.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet et homogène.
- 4.b. Dimensions hautbois : 350 ; petit bourdon : 193 + 111 ; gros bourdon : 145 + 210 + 148.

5. Répartition des matières :

- Hautbois (corps) buis, os, corne, étain, cuivre.
- Fontanelle corne, étain.
- Pavillon os, corne, étain.
- Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, os, corne.
- Tuyau d'insufflation buis, étain, miroir.
- Boîtier buis, étain, miroir.
- Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, os, corne, étain.
- Sac cuir, fil poissé, rustines de caoutchouc.

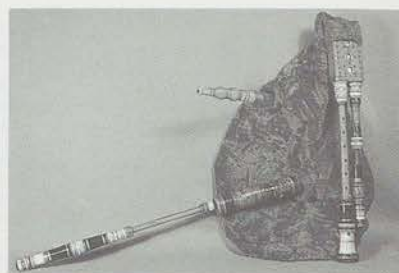
- 6. Inscriptions «Chabrely Félix à Luchat» tracé à la potasse sur le corps du hautbois.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor le corps du hautbois est recouvert de points à la potasse qui soulignent les trous de jeu. Le segment 2 du petit bourdon porte des points et des serpents à la potasse. Toutes les pièces de buis, d'os et de corne claire sont fortement moulurées. Le segment 3 du gros bourdon porte une bague d'étain fleuronée, incrustée dans la corne noire.

7.b. Motifs du boîtier :

- Frontal 2 miroirs rectangulaires sertis verticalement à l'étain. Toute la surface est recouverte de petits points (rectangles) gravés, et de cercles pointés, gravés dans le buis. Pans coupés occupés par des cercles pointés.
 - Dorsal idem.
 - Latéraux 1 miroir rectangulaire serti à l'étain verticalement, cercles pointés.
- Une bande d'étain renforce la base du boîtier.



- N° de catalogue III.2.2
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation Civray (Vienne), coll. privée.
- EM 82.01.04
- 1.a. Commune de fabrication Luchat de Saint-Bonnet-Briance, Haute-Vienne.
- 1.b. Commune d'utilisation Nontion de St Paul d'Eyjeaux, Haute-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication entre 1880 et 1926.
- 2.b. Date d'utilisation jusqu'à 1926.
- 3.a. Nom du fabricant Félix-Pierre Chabrely (1857-1939).
- 3.b. Nom de l'utilisateur Martial Vigneron, dit «Louis» († 1926).
- 3.c. Noms des derniers propriétaires anc. coll. Vigneron ; coll. M. Thierry.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet, mais le tuyau d'insufflation n'est pas d'origine.
Le segment 1 du petit bourdon est de la fabrication de Louis Maury.
- 4.b. Dimensions hautbois : 326.
- 5. Répartition des matières
 - Hautbois (corps) buis, os, laiton.
 - Fontanelle corne, étain.
 - Pavillon os, corne, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 buis, os, corne.
 - Segment 3 buis, os, corne, étain.
 - Tuyau d'insufflation buis.
 - Boltier buis, miroir, étain.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, corne, étain.
 - Segment 2 buis ?
 - Segment 3 buis, corne, étain, os.
 - Sac cuir, fil poissé.
 - Enveloppe velours rouge.
- 6. Inscriptions «Vigneron Louis à Nontion» sur le corps du hautbois.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor le corps du hautbois et le segment 2 du gros bourdon sont parcourus en longueur par des lignes de points et des serpentins tracés à la potasse. Le segment 1 du gros bourdon et le segment 2 du petit bourdon portent des cercles gravés répartis par bandes sur la circonférence. Le segment 1 du petit bourdon porte 2 séries de cercles pointés et des points gravés.
- 7.b. Motifs du boltier :
 - Frontal 3 miroirs circulaires superposés, au centre du boltier, serti à l'étain. Nombreux cercles pointés gravés dans le buis, selon une logique géométrique (axiale-linéaire). Ligne de points gravés à la base. Pans coupés occupés par une ligne de points gravés.
 - Dorsal cercles et cercles pointés gravés, en motifs géométriques : 1 losange de cercles pointés + 1 cercle au centre du losange, surmontés d'un triangle de cercles. 2 lignes de cercles et une base de cercles pointés. Pans coupés nus.
 - Latéraux 2 lignes de cercles superposés.
La base du boltier est renforcée par une bande d'étain.



- N° de catalogue III.2.3
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation, références Montluçon, musée des Musiques populaires. Inv. 995.1.21.
- EM 78.04.03
- 1.a. Commune de fabrication hameau de Reiroi de Saint-Bonnet-Briance, Haute-Vienne.
- 1.b. Commune d'utilisation Saint-Bonnet-Briance.
- 1.c. Commune de collecte Saint-Bonnet-Briance.
- 2.a. Date de fabrication fin XIX^e / début XX^e siècle.
- 2.b. Date d'utilisation avant 1939.
- 2.c. Date de collecte 17 avril 1978.
- 3.a. Nom du fabricant Félix-Pierre Chabrely. Les segments 3 des bourdons ont été réalisés par Thierry Boisvert d'après l'instrument 82.01.01.
- 3.b. Nom de l'utilisateur Arnaud (?) / Demaison / Couderc.
- 3.c. Noms des derniers propriétaires anc. coll. Demaison ; anc. coll. Couderc ; anc. coll. E. Montbel ; anc. coll. J.-M. Renard.
- 4.a. Intégrité, homogénéité manque le sac ; dispose de deux hautbois. Homogène.
- 4.b. Dimensions hautbois n°1 : 345 ; hautbois n°2 : 330 ; gros bourdon : 140 + 195 + 142.
- 5. Répartition des matières
 - Hautbois (corps) buis, corne, étain.
 - Fontanelle corne, étain.
 - Pavillon os.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 os, corne, étain.
 - Tuyau d'insufflation buis, étain, corne.
 - Boltier buis, étain, miroir.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 os, corne, étain.
- 6. Inscriptions «Chabrely à Luchat», «Arnaud à Reiroi» sur le corps du hautbois n°1.
«Chabrely» sur le segment 2 du gros bourdon. «Arnaud» sur le segment 2 du petit bourdon. Tout est écrit à la potasse.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor le premier hautbois porte des lignes de mouchetures autour des trous de jeu et des serpentins peints à la potasse. Le segment 2 du gros bourdon porte les mêmes mouchetures, ainsi que les segments 1 et 2 du petit bourdon. Le tuyau d'insufflation porte des cercles gravés sur la circonférence de sa souche.
- 7.b. Motifs du boltier :
 - Frontal 3 miroirs rectangulaires verticaux. Cercles pointés, gravés dans le buis, en lignes.
 - Dorsal même disposition, mais les cercles ne sont pas pointés.
 - Latéraux 1 miroir rectangulaire serti verticalement.
Une bande d'étain renforce la base du boltier.



Catalogue

- *N° de catalogue* III.2.4
- Appellation* chabreta.
- Lieu de conservation* Feytiat, Haute-Vienne, coll. privée.
- EM* 78.01.02
- 1.a. Commune de fabrication* hameau de Luchat de Saint-Bonnet-Briance, Haute-Vienne.
- 1.b. Commune d'utilisation* Eyjeaux, Haute-Vienne.
- 1.c. Commune de collecte* Feytiat, Haute-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication* juin 1880.
- 2.b. Date d'utilisation* 1880 à 1933.
- 2.c. Date de collecte* janvier 1978.
- 3.a. Nom du fabricant* Felix Chabrely, sauf le gros bourdon (premier atelier de Limoges ?)
- 3.b. Nom de l'utilisateur* Martial Moulinard, agriculteur.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire* anc. coll. Pierre Louis ; coll. Mme Moreau.
- 4.a. Intégrité, homogénéité* complet. Non homogène.
- 4.b. Dimensions* hautbois : 395 ; petit bourdon : 260 ; gros bourdon : 390.
- 5. Répartition des matières*
 - Hautbois (corps) buis, os, étain.
 - Fontanelle os, étain.
 - Pavillon buis.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 buis, os.
 - Segment 3 buis, corne, étain, os.
 - Tuyau d'insufflation buis.
 - Boîtier buis, étain, miroir.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, os, corne, étain.
 - Sac cuir, fil poissé, graines végétales.
- 6. Inscriptions* «1880» au dos du boîtier. «Moulinard» sur le hautbois. «Fait en 1880» sur le petit bourdon. «Le 2 juin 1880» sur le pavillon du hautbois.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor* cercles gravés sur le boîtier, sur le segment 3 du petit bourdon, sur le tuyau d'insufflation et sa souche. Figures linéaires continues. Serpentins et mouchetures peints à la potasse.
- 7.b. Motifs du boîtier :*
 - Frontal ostensor d'étain (miroir rond enchâssé dans un soleil d'étain surmonté d'une croix). Organisation centrée-radiale. Cercles gravés en bandes et en panneaux.
 - Dorsal panneau de cercles gravés, organisation centrée-radiale en losange. Cercles gravés en bandes définissant un rectangle.
 - Latéraux cercles gravés en bandes définissant un rectangle.



III.3. Béjard

- *N° de catalogue* III.3.1
- Appellation* chabreta.
- Lieu de conservation* Limoges, Haute-Vienne, coll. privée.
- EM* 76.03.03
- 1.b. Commune d'utilisation* Dournazac, Dordogne / Limoges, Haute-Vienne.
- 1.c. Commune de collecte* Limoges.
- 2.b. Date d'utilisation* avant 1960.
- 2.c. Date de collecte* mars 1976.
- 3.a. Nom du fabricant* Elie Béjard (1870-1960).
- 3.b. Nom de l'utilisateur* Elie Béjard, dit «Louis» (1870-1960), feuilleardier, chaisier.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire* anc. coll. Elie Béjard ; coll. M. Lerat.
- 4.a. Intégrité, homogénéité* complet. Homogénéité non établie.
- 4.b. Dimensions* hautbois : 390 ; petit bourdon : 224 + 111 ; gros bourdon : 142 + 155 + 162.
- 5. Répartition des matières*
 - Hautbois (corps) buis, os, corne, étain, laiton.
 - Fontanelle os, étain.
 - Pavillon os, corne, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 prunier, corne, étain, os.
 - Tuyau d'insufflation prunier.
 - Chaînes laiton au petit bourdon et au gros bourdon.
 - Boîtier buis, étain, miroir.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 prunier.
 - Segment 3 corne, prunier, étain.
 - Sac caoutchouc.
 - Enveloppe velours vert, boutons en matière plastique.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor* le segment 3 du gros bourdon porte des cercles pointés, gravés en figure linéaire continue. Le hautbois, le petit bourdon et le gros bourdon portent des bagues d'étain à dents de scie. L'extrémité en os du segment 3 du gros bourdon porte des incrustations circulaires de corne noire. Le hautbois porte une moulure entre les 4^e et 5^e trous de jeu.
- 7.b. Motifs du boîtier*
 - Frontal une étoile à 7 branches, en étain, est inscrite dans un cadre d'étain en forme d'oratoire. Le centre de l'étoile est occupé par un miroir rond et les surfaces définies entre les branches sont occupées par 7 miroirs sertis.
 - Dorsal 1 miroir rectangulaire, serti à l'étain.
 - Latéraux 1 miroir en forme d'oratoire, marqueté dans le bois. Un filet d'étain en suit le contour, à 2 mm. environ.



- *N° de catalogue* III.3.2
- Appellation* chabreta.
- Lieu de conservation, références* Paris, musée des Arts et Traditions populaires. Inv. 1943.140.1.
- EM* 88.02.01
- 1.a. Commune de fabrication* Limoges, Haute-Vienne.
- 1.c. Commune de collecte* Limoges.
- 2.c. Date de collecte* 5 août 1943.
- 3.a. Nom du fabricant* Elie Béjard (?).
- 3.c. Nom du dernier propriétaire* anc. coll. antérieure de Limoges.
- 4.a. Intégrité, homogénéité* complet et homogène.
- 4.b. Dimensions* hautbois : 360 ; petit bourdon : 136 + 60 + 108 ;
gros bourdon : 143 + 156 + 157.
- 5. Répartition des matières*
 - Hautbois (corps) buis, os, corne, étain.
 - Fontanelle os, étain.
 - Pavillon os, corne, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain, os.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, corne, étain, os.
 - Tuyau d'insufflation buis.
 - Chaines gros bourdon, petit bourdon, laiton.
 - Boîtier bois fruitier, miroir, étain.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain, os.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, corne, étain, os.
 - Sac cuir, fil poissé.
 - Enveloppe velours rouge, boutons de nacre.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor* le segment 3 du petit bourdon et le segment 3 du gros bourdon portent tous les deux un motif en triangles d'étain incrustés, en deux bandes superposées. Le hautbois est mouluré entre les 4^e et 5^e trous de jeu. Des tracés en serpents à la potasse sur le segment 2 du petit bourdon. Toutes les pièces de buis sont teintées en orange, à l'acide, sauf le segment 2 du gros bourdon. Le gros bourdon et le petit bourdon sont construits à l'identique.
- 7.b. Motifs du boîtier :*
 - Frontal un miroir découpé en oratoire est enchâssé dans le bois, collé mais non serti.
Pas de renfort d'étain. De chaque côté du boîtier, incrustation verticale d'une bande d'étain en arête de poisson.
 - Dorsal un miroir rectangulaire enchâssé, collé mais non serti. Tout autour du boîtier,
Une bande d'étain à dents de scie, en renfort de la base.
 - Latéraux un miroir rectangulaire collé.



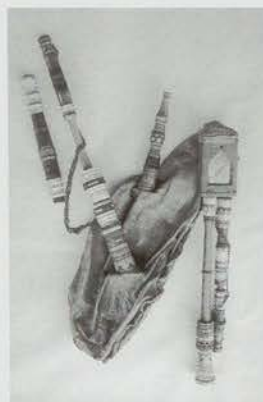
- *N° de catalogue* III.3.3
- Appellation* chabreta.
- Lieu de conservation, références* Montluçon, musée des Musiques populaires. Inv. 995.9.1.
- EM* 96.07.01
- 1.a. Commune de fabrication* Limoges, Haute-Vienne / Glanges, Haute-Vienne /
St-Bonnet-Briance, Haute-Vienne.
- 1.c. Commune de collecte* Boussac.
- 2.a. Date de fabrication* 1880 environ.
- 2.c. Date de collecte* juillet 1996.
- 3.a. Nom du fabricant* Elie Béjard (boîtier) / Louis Maury (gros bourdon)
Félix Chabrely (?) / F. Denis (?).
- 3.c. Noms des derniers propriétaires* anc. coll. Sarrazat.
- 4.a. Intégrité, homogénéité* complet. Non homogène.
- 4.b. Dimensions* hautbois : 315.
- 5. Répartition des matières*
 - Hautbois (corps) buis, os, étain, corne.
 - Fontanelle os, étain.
 - Pavillon os, étain, corne.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain, miroirs.
 - Segment 2 os, corne, buis.
 - Segment 3 corne, os, buis, étain, miroirs.
 - Chaines gros bourdon, laiton.
 - Boîtier buis, miroirs, étain.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 os, laiton, étain, buis.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 os, corne, étain, buis.
 - Sac cuir blanc.
 - Enveloppe velours rouge.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor* dessins à l'acide sur le boîtier. Les segments 1 et 2 du gros bourdon portent des miroirs circulaires, incrustés, des points gravés et des cercles pointés sur leur circonférence.
- 7.b. Motifs du boîtier :*
 - Frontal motif en étoile à 7 branches en étain, inscrite dans un cadre d'étain en forme
d'oratoire. Le centre est occupé par un miroir circulaire et les surfaces entre les branches de l'étoile sont formées par des
miroirs serti.
 - Dorsal 1 miroir rectangulaire.



Catalogue

III.4. Les bricoleurs : Denis, Gavinet

- N° de catalogue III.4.1
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation Limoges, Haute-Vienne, coll. privée.
- EM 96.10.01
- 1.a. Commune de fabrication Saint-Bonnet-Briance, Haute-Vienne / Limoges, Haute-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication 1880 environ.
- 2.c. Date de collecte octobre 1996.
- 3.a. Nom du fabricant Felix-Pierre Chabrely / François Denis.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. P. Randonneix.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complète. Non homogène. Boîtier douteux.
- 4.b. Dimensions hautbois : 390 ; gros bourdon : 500 ; petit bourdon : 330.
- 4.c. Particularités hautbois bagué à l'entremain.
- 5. Répartition des matières
 - Hautbois (corps) buis, os, étain.
 - Fontanelle os, étain.
 - Pavillon os.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 os, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 os, corne, étain.
 - Tuyau d'insufflation buis.
 - Chânes gros bourdon.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 os, buis, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 os, buis, étain.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor dessins à l'acide assez grossiers.
- 7.b. Motifs du boîtier :
 - Frontal 1 motif d'oratoire à toit pointu. Miroir collé dans le boîtier, non serti.



IV. MUSICIENS

IV.1. Hommes et filiations

- N° de catalogue IV.1.1
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation Feytiat, Haute-Vienne, coll. privée.
- EM 78.04.08
- 1.a. Commune de fabrication Glanges, Haute-Vienne.
- 1.b. Commune d'utilisation Villeneuve de Vicq-sur-Breuilh, Haute-Vienne.
- 1.c. Commune de collecte Feytiat, Haute-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 2.b. Date d'utilisation avant 1963.
- 2.c. Date de collecte 18 avril 1973.
- 3.a. Nom du fabricant Louis Maury.
- 3.b. Nom de l'utilisateur François Chabrier (1880-1963), sabotier.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Chabrier ; coll. Frugier.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet et homogène.
- 4.b. Dimensions hautbois : 304 ; petit bourdon : 202 + 114 ; gros bourdon : 137 + 212 + 192.
- 5. Répartition des matières
 - Hautbois (corps) buis, os, corne, étain.
 - Fontanelle corne, étain.
 - Pavillon os, corne, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 buis, os.
 - Segment 3 buis, corne, étain, os.
 - Tuyau d'insufflation buis, laiton.
 - Boîtier buis, étain, miroir.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, corne, étain, os.
 - Sac caoutchouc, fil poissé.
 - Enveloppe velours bleu.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor toutes les pièces de buis sont recouvertes de points à la potasse disposés en ligne. Le hautbois porte des points autour des trous de jeu. Le segment 2 du gros bourdon est couvert de points, de serpentins et de mouchetures. De même le segment 2 du petit bourdon. La fontanelle porte un motif d'étain en filets définissant de petits carrés de corne.
- 7.b. Motifs du boîtier :
 - Frontal un miroir rectangulaire est serti à l'étain et recouvert par une grille d'étain à barres, définissant 4 rectangles de miroirs verticaux. Une ligne de points gravés dans le bois souligne le contour du miroir.
 - Dorsal idem.
 - Latéraux 1 miroir rectangulaire recouvert par une grille d'étain à 1 barre, définissant 2 miroirs rectangulaires verticaux. Une ligne de points gravés dans le buis souligne le contour du miroir. Une bande d'étain souligne le contour du boîtier à la base.



- N° de catalogue IV.1.2
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation Moulins, Allier, coll. privée.
- EM 81.07.01
- 1.b. Commune d'utilisation Limoges, Haute-Vienne.
- 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1920.
- 3.a. Nom du fabricant second ou premier atelier de Limoges (?).
- 3.b. Nom de l'utilisateur Léonard Gabirou (1840 ? - 1920 ?).
- 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Gabirou ; coll. Mme Robin.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complet et homogène, sauf la clef du hautbois.
- 4.b. Dimensions hautbois : 365.
- 5. Répartition des matières

Hautbois (corps)	buis, os, corne, étain.
Fontanelle	os, étain.
Pavillon	os, corne, étain.
Gros bourdon :	
Segment 1	buis, étain.
Segment 2	buis, corne.
Segment 3	buis, étain, os, corne.
Tuyau d'insufflation	prunier.
Boîtier	buis, étain, miroir.
Petit bourdon :	
Segment 1	buis, corne, os, étain.
Segment 2	buis.
Segment 3	buis, os, corne, étain.
Sac	cuir, fil poissé.
Enveloppe	velours, boutons de nacre.

- 7.a. Organisation générale des motifs du décor bagues d'étain à dents de scie sur le segment 1 du gros bourdon et sur les segments 1 et 3 du petit bourdon. Le hautbois porte une moulure entre les 4e et 5e trous de jeu. La souche du gros bourdon porte de petits reliefs circulaires moletés sur sa circonférence, en chapelets. Le segment 1 du gros bourdon porte des tracés à la potasse en croisillons, par bandes, et des serpents. Le tuyau d'insufflation porte de gros points gravés, et un chapelet de reliefs moletés, ainsi qu'un ruban de soie.

- 7.b. Motifs du boîtier polyèdre à 10 facettes.

Frontal	un soleil d'étain et de miroirs stylisés, dont le centre est occupé par un miroir rond entouré de 8 miroirs en trapèzes, rayonnants. Au-dessous et au-dessus de ce motif centré-radial, 2x2 miroirs circulaires, sertis par des étains à longues dents de scie, figurant des motifs d'étoiles ou de soleils. Tous ces miroirs sont reliés entre eux par des filets d'étain et des motifs de croix. Facettes annexes frontales : figure sur axe en arête de poisson, étain incrusté.
Dorsal	1 miroir rectangulaire serti à l'étain, dents de scie. Facettes annexes dorsales : arête de poisson.
Latéraux	2 miroirs rectangulaires sertis à l'étain verticalement, superposés, reliés par un filet d'étain. Une bande d'étain renforce la base du boîtier.

- N° de catalogue IV.1.3
- Appellation chabreta.
- Lieu de conservation Feytiat, Haute-Vienne, coll. privée.
- EM 78.03.04
- 1.a. Commune de fabrication Glanges, Haute-Vienne.
- 1.b. Commune d'utilisation Petit Sautour de Linards, Haute-Vienne.
- 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
- 2.b. Date d'utilisation avant 1939.
- 3.a. Nom du fabricant Louis Maury.
- 3.b. Nom de l'utilisateur Jean Sautour (1860 ? - 1939 ?).
- 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Relhac ; anc. coll. Sautour ; coll. Verdeme.
- 4.a. Intégrité, homogénéité pas de gros bourdon. Non homogène.
- 4.b. Dimensions hautbois : 388.
- 5. Répartition des matières

Hautbois (corps)	buis, os, corne, laiton, étain.
Fontanelle	corne, étain.
Pavillon	buis, corne, acier, étain.
Tuyau d'insufflation	buis.
Chaînes	petit bourdon, laiton.
Boîtier	buis, étain, miroir, tissu rouge, laiton, acier.
Petit bourdon :	
Segment 1	buis, os, corne, étain.
Segment 2	buis.
Segment 3	buis, corne, étain.
Sac	cuir, fil poissé.

- 6. Inscriptions «Relhac» sur la souche du tuyau d'insufflation, écrit à la potasse.

- 7.a. Organisation générale des motifs du décor lignes de points peints à la potasse sur le pavillon. Une bande de couleur sombre, marquée par deux traits gravés fait le tour du pavillon. Le segment 1 du petit bourdon porte une bague à dents de scie. Le segment 3 du petit bourdon porte 3 bagues à dents de scie dont 2 sont reliées entre elles par de petits filets d'étain.

- 7.b. Motifs du boîtier

Frontal	organisation axiale-linéaire. 2 miroirs rectangulaires verticaux placés à droite et à gauche, sertis à l'étain, et 3 petites pièces de verre circulaires superposées. Ces verres recouvrent chacun un morceau de feutrine rouge. Une ligne de points gravés marque le contour de la face, et un cercle de points gravés entoure chaque cercle de verre et d'étain.
Dorsal	un miroir rectangulaire est serti à l'étain verticalement au centre du boîtier. Une ligne de points gravés marque le contour du rectangle et une autre le contour du boîtier.
Latéraux	Un morceau de verre rectangulaire, serti à l'étain, recouvre un rectangle de feutrine rouge. Une ligne de points gravés marque son contour.



- *N° de catalogue* IV.1.4
- Appellation* chabreta.
- Lieu de conservation* La Coquille, Dordogne, coll. privée.
- EM* 78.05.01
- 1.a. Commune de fabrication* Saint-Yrieix-la-Perche, Haute-Vienne (?).
- 1.b. Commune d'utilisation* Bourdoux de St Paul-La-Roche, Dordogne.
- 2.b. Date d'utilisation* avant 1958.
- 3.b. Nom de l'utilisateur* Jean Veretou (1875-1958), feuillardier.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire* anc. coll. Veretou ; coll. privée.
- 4.a. Intégrité, homogénéité* complet, non homogène (réparation sur le 6^{ème} trou du hautbois).
- 4.b. Dimensions* hautbois : 220 ; petit bourdon : 175+93 ; gros bourdon : 130 + 185 + 210.
- 5. Répartition des matières*
 - Hautbois (corps) buis, os, corne.
 - Fontanelle os.
 - Pavillon buis, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 buis, os.
 - Segment 3 buis, corne, os, étain.
 - Tuyau d'insufflation buis.
 - Chânes gros bourdon, laiton (?)
 - Boitier bois, étain, miroir.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, étain, corne
 - Segment 2 châtaigner.
 - Segment 3 bois, étain, corne.
 - Sac cuir, fil poissé.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor* L'ensemble est assez disparate semblant avoir subi des rajouts successifs.
Le pavillon porte une bague d'étain à dents de scie, la bague d'os terminale du gros bourdon est mouchetée de points noirs incrustés sur la circonférence.
- 7.b. Motifs du boîtier* le boîtier se présente comme un polyèdre à 10 facettes.
 - Frontal un miroir circulaire au centre du boîtier est serti à l'étain. Organisation centrée-radiale. Des miroirs sont serts dans la partie inférieure et dans la partie supérieure.
 - Latéral 3 miroirs rectangulaires superposés et serts à l'étain.
 - Dorsal 1 miroir en forme d'oratoire
 La base du boîtier est renforcée par une bague d'étain.



IV.2. Rituautés

- *N° de catalogue* IV.2.1.1
- Appellation* deux personnages de crèche jouant de la cornemuse et de la flûte à bec.
- Lieu de conservation* Eglise de Vicq-sur-Breuilh, Haute-Vienne.
- Bibliographie* Bonnaud, 1955, pp. 135-138 ; Bonnaud, 1967, p. 221.
- 2.a. Date de fabrication* fin du XVIII^e siècle.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire* coll. mairie de Vicq-sur-Breuilh.
- 4.b. Dimensions* hauteur du personnage adulte : 700 mm ; hauteur du personnage enfant : 500 mm.
- 5. Matières et techniques* personnages en bois peint polychrome et costumes en tissu.
- 7.a. Description* personnages de crèche en costumes d'époque avec chapeau. L'un représente le seigneur du lieu, Claude-Agnès de Calignon, jouant de la "musette" du Limousin, chabrette à bouche avec hautbois et deux bourdons. L'autre, un enfant, joue de la flûte à bec.



- *N° de catalogue* IV.2.1.2
- Appellation* personnage de crèche jouant de la chabreta.
- Lieu de conservation* Eglise de Saint-Paul d'Eyjeaux, Haute-Vienne.
- Bibliographie* Bonnaud, 1988, p. 217-218.
- 2.a. Date de fabrication* début du XIX^e siècle (?).
- 3.c. Nom du dernier propriétaire* coll. mairie de Saint-Paul d'Eyjeaux, Haute-Vienne.
- 4.b. Dimensions* hauteur : 900 mm.
- 5. Matières et techniques* personnage en bois peint polychrome et costume en tissu. Chabreta en buis teintée à l'acide.
- 7.a. Description* personnage de crèche représentant un chabretaire habillé d'un pantalon et d'un manteau avec col orné d'une lavallière. Il porte des sabots et un chapeau. La chabreta est recouverte de dessins à l'acide que l'on retrouve systématiquement sur les chabretas du Limousin.



V. INVENTEURS, COLLECTEURS

- *N° de catalogue* V.1.1
EM 76.06.05
Appellation chabreta.
1.b. Commune d'utilisation Le Mas de l'Aurence, Haute-Vienne, coll. privée.
2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1985.
3.b. Nom de l'utilisateur Barret dit « Tistou » (? - 1910), représentant
3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Barret ; coll. Rebier ; coll. André Pangaud.
4.a. Intégrité, homogénéité pas de tuyau d'insufflation. Non homogène.
4.b. Dimensions hautbois : 360 ; petit bourdon : 235 ; gros bourdon : 170 + 80 + 200.
5. Répartition des matières :
Hautbois (corps) ébène, os, étain, laiton.
Fontanelle os, étain.
Pavillon os, étain.
Gros bourdon :
Segment 1 buis, corne, étain.
Segment 2 buis, étain.
Segment 3 buis, corne, os, étain.
Tuyau d'insufflation ébène, ivoire.
Chaînes gros et petit bourdon, laiton.
Boîtier cerisier, étain, miroir.
Petit bourdon :
Segment 1 ébène, os, cerisier, étain.
Segment 2 cerisier.
Segment 3 ébène, os, étain, corne.
Sac cuir, fil poissé.
Enveloppe tissu d'ameublement satiné vert.
6. Inscriptions médailles et écus de Limoges agrafés sur l'enveloppe.
7.a. Organisation générale des motifs du décor le segment 1 du gros bourdon est recouvert de mouchetures à la potasse disposées en figures linéaires continues. Le segment 3 porte 3 bagues d'étain à dents de scie. Le segment 1 du petit bourdon porte 1 bague d'étain à dents de scie. Le hautbois porte une moulure renforcée par une bague d'étain entre les 4e et 5e trous de jeu.
7.b. Motifs du boîtier :
Frontal un miroir rectangulaire est serti verticalement par un filet d'étain.
Disposition axiale-linéaire.
Dorsal idem, mais le miroir est plus petit.
Latéraux une plaque d'ivoire rectangulaire est incrustée dans le cerisier.



- *N° de catalogue* V.1.2
EM 76.06.03
Appellation chabreta.
Commune d'utilisation Limoges, Haute-Vienne.
Commune de collecte Limoges.
Date d'utilisation XIXe siècle jusqu'en 1985.
Date de collecte Juin 1976.
Nom du fabricant Louis Maury / Elie Béjard.
Nom de l'utilisateur François Denis - André Pangaud.
Nom du dernier propriétaire coll. Pangaud.
Intégrité, homogénéité complète. Non homogène.
Dimensions hautbois : 355 ; petit bourdon : 130 + 132 ; gros bourdon : 166 + 192 + 205.
5. Répartition des matières :
Hautbois
corps buis, os, corne, étain.
Fontanelle os, étain.
Pavillon os, corne.
Gros bourdon :
Segment 1 buis, corne, étain.
Segment 2 buis.
Segment 3 buis, corne, étain, os.
Tuyau d'insufflation buis.
Chaînes laiton aux petit bourdon et grand bourdon.
Boîtier buis, étain, miroirs, cerisier.
Petit bourdon :
Segment 1 buis, os, corne, étain.
Segment 2 buis.
Segment 3 buis, os, corne, étain.
Sac cuir, recouvert d'indienne.
Enveloppe tissu d'ameublement vert.
6. Inscriptions « G A B I R O U », en majuscules, caractères d'imprimerie, impression à l'encre sur le segment 3 du gros bourdon.
7.a. Organisation générale des motifs du décor petits pointillés à la potasse sur le segment 3 du gros bourdon. Des filets d'étain dessinent des triangles tête-bêche dans lesquels sont imprimées les lettres G A B I R O U. Bagues d'étain en dents de scie sur le segment 1 du gros bourdon et sur le hautbois. Le hautbois porte une moulure renforcée par une bague d'étain entre les 4e et 5e trous de jeu. Le segment 3 du petit bourdon porte deux bagues d'étain fleuronées.
7.b. Motifs du boîtier :
Frontal une croix et son piédestal sont figurés par 3 miroirs (1 losange et 2 rectangles) superposés, serti à l'étain dans la largeur, surmontés d'une croix d'étain dont chaque branche est terminée par un miroir circulaire. Chaque filet d'étain est entouré d'une ligne de points gravés. A droite et à gauche de l'ensemble croix-piédestal, 4 cercles pointés sont gravés verticalement le long d'une colonne de cerisier qui vient renforcer la construction axiale-linéaire de l'ensemble.
Dorsal idem.
Latéraux un miroir rectangulaire serti à l'étain, entouré d'une ligne de points gravés.



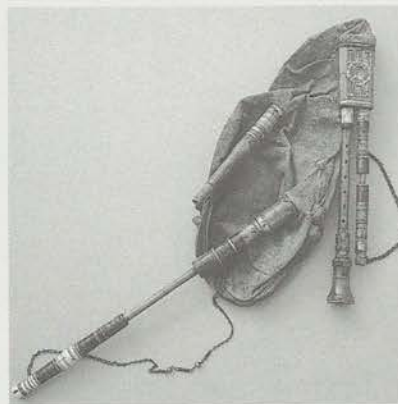
Catalogue

MUSÉE DES ARTS
ET TRADITIONS POPULAIRES
BIBLIOTHÈQUE

- N° de catalogue V.1.3
- EM 76.06.04
- Appellation chabreta.
- 1.b. Commune d'utilisation Limoges, Haute-Vienne, coll. privée.
- 2.b. Date d'utilisation avant 1985.
- 3.b. Nom de l'utilisateur Léonard Faurilloux (1848-1910), horloger ; André Pangaud, chapelier.
- 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. Coll. Faurilloux ; coll. Pangaud.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complète, non homogène.
- 4.b. Dimensions hautbois : 350 ; petit bourdon : 275 ; gros bourdon : 115 + 135 + 200.
- 4.c. Particularités une montre est encastrée dans le boîtier.
- 5. Répartition des matières :
 - Hautbois (corps) cerisier, os, étain, laiton, corne.
 - Fontanelle os, étain, laiton.
 - Pavillon os, corne.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 cerisier (?), corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis (?), corne, os, étain.
 - Tuyau d'insufflation buis.
 - Chânes laiton aux petit et gros bourdon.
 - Boîtier cerisier, os, nacre, étain, acier, verre, miroir.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, corne, os, étain.
 - Sac cuir, fil poissé.
 - Enveloppe tissu d'ameublement vert.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor le pavillon du hautbois porte deux figures linéaires continues de points de corne noire incrustés dans l'os, sur la circonférence. L'extrémité du segment 3 du gros bourdon porte 5 gros points de corne noire incrustés dans l'os sur sa circonférence. Ce segment 3 porte également 3 bagues d'étain à dents de scie et 1 bague d'étain fleuronée. Le pavillon porte également une bague d'étain à dents de scie.
- 7.b. Motifs du boîtier une montre d'horloger, ronde, en état de marche, est incrustée dans le boîtier, et peut être remontée par un mécanisme accessible au dos du boîtier.
 - Frontal cadran circulaire de la montre, entouré par un chapelet de petits reliefs ronds moulurés. Ce chapelet est entouré de cercles gravés. Le tout est cadré par des incrustations d'os, disposées en forme d'oratoire. L'os est gravé. 5 punaises de tapisserie en laiton sont enfoncées dans le bois. A droite et à gauche de la surface, 2 ronds de nacre sont incrustés dans les coins supérieurs. Organisation centrée-radiale.
 - Dorsal une petite porte articulée sur une charnière s'ouvre et donne accès au mécanisme de la montre. Sur cette porte est serti un miroir d'étain rectangulaire, maintenu par une bande d'étain à dents de scie.



- N° de catalogue V.1.4
- EM 94.03.01
- Appellation chabreta.
- 1.b. Commune d'utilisation Bussière-Galand, Haute-Vienne, coll. privée.
- 2.b. Date d'utilisation avant 1985.
- 3.b. Nom de l'utilisateur Gabriel Labrunie (1870-1938).
- 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Chateau.
- 4.a. Intégrité, homogénéité complète, non homogène (petites restaurations de Daniel Coudignac).
- 4.b. Dimensions hautbois : 280 ; petit bourdon : 225 ; gros bourdon : 107 + 150 + 190.
- 4.c. Particularités très nombreuses réparations du sac.
- 5. Répartition des matières :
 - Hautbois (corps) buis, os, corne.
 - Pavillon buis, étain.
 - Gros bourdon :
 - Segment 1 buis, corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, corne, os, étain.
 - Tuyau d'insufflation châtaigner, os, étain.
 - Chânes laiton au gros bourdon, maillechort au petit bourdon.
 - Boîtier buis, étain, acier, verre, miroir.
 - Petit bourdon :
 - Segment 1 buis, os, corne, étain.
 - Segment 2 buis.
 - Segment 3 buis, corne, laiton, étain.
 - Sac cuir, fil poissé.
- 7.a. Organisation générale des motifs du décor
 - Frontal Le boîtier se présente comme un polyèdre à 10 facettes dont 4 sont décorées. La facette principale porte 1 miroir circulaire serti par un filet d'étain, entouré de 6 miroirs en trapèzes et rectangles.
 - Dorsal 1 image de prêtre, dessin au trait, est enchâssée derrière une plaque de verre et sertie par un filet d'étain surmonté d'une croix d'étain.
- 7.b. Motifs du boîtier



Autres chabretas conservées

Cat. 135



Appellationchabreta.
 Lieu de conservationlocalisation actuelle inconnue.
 N° corpus Eric Montbel76.06.02
 1.a. Commune de fabricationGlanges, canton de Saint-Germain, Haute-Vienne.
 1.b. Commune d'utilisationhameau de Caux, Magnac-Bourg, Haute-Vienne.
 2.a. Date de fabricationXIX^e siècle.
 2.b. Date d'utilisationde 1906 environ à 1938.
 3.a. Nom du fabricantLouis Maury.
 3.b. Nom de l'utilisateurSarre (? - 1938), tisserand.
 3.c. Nom du dernier propriétaireanc. coll. Marcel Sarre ; propriétaire actuel inconnu.
 4.a. Intégrité, homogénéitépas de clef de hautbois. Homogénéité non établie.
 4.b. Dimensionshautbois 250.
 4.c. Particularitésgros bourdon à perce directe.

Appellationchabreta incomplète : hautbois et petit bourdon.
 Lieu de conservationChampouneix, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM76.06.06
 1.b. Commune d'utilisationLadignac, Haute-Vienne.
 3.c. Nom du dernier propriétairecoll. M. Honorat.
 4.a. Intégrité, homogénéitétrès incomplète : homogène.
 4.b. Dimensionshautbois 304.

Appellationchabreta.
 Lieu de conservationLimoges, coll. privée.
 EM76.06.07
 1.a. Commune de fabricationsecond atelier de Limoges (?)
 3.c. Nom du dernier propriétairecoll. Lerat.
 4.a. Intégrité, homogénéitépas de sac ; pas de clef de hautbois. Homogénéité non établie.
 4.b. Dimensionshautbois 345 ; petit bourdon 155 + 45 + 105 ; gros bourdon 125 + 140 + 160.

Appellationchabreta.
 Lieu de conservationlocalisation actuelle inconnue.
 EM76.06.08
 1.b. Commune d'utilisationLes Clos de La Croisille, Haute-Vienne.
 2.b. Date d'utilisationjusqu'en 1920.
 3.b. Nom de l'utilisateurLangis, agriculteur.
 3.c. Nom du dernier propriétaireanc. coll. Langis.
 4.a. Intégrité, homogénéitéinconnue.
 4.b. Dimensionshautbois 320 (?)

Appellationchabreta.
 EM76.08.01
 Lieu de conservationlocalisation actuelle inconnue.
 3.c. Nom du dernier propriétaireinconnu.
 4.a. Intégrité, homogénéitéhautbois seul. Pas de clef.
 4.b. Dimensionshautbois 450.

Appellationgrande cornemuse de type chabreta.
 Lieu de conservationlocalisation actuelle inconnue.
 BibliographieMONTBEL, 1989 ; RIBARDIERE, 1983.
 EM77.03.01
 1.a. Commune de fabricationLonne (?)
 1.b. Commune d'utilisationLonne (?)
 2.a. Date de fabrication1805 (?)
 2.b. Date d'utilisationautour de 1805.
 3.a. Nom du fabricantAntoine Lavenut (?)
 3.b. Nom de l'utilisateurAntoine Lavenut (?)
 3.c. Nom du dernier propriétairecoll. Ribardière.
 4.a. Intégrité, homogénéitéincomplet : hautbois, boîtier, souches. Hautbois brisé, restauré ; pas de clef, pas de fontanelle. Homogène.
 4.b. Dimensionshautbois 520.

Appellationchabreta.
 Lieu de conservation, référencesBruxelles, Musée Instrumental du Conservatoire Royal de musique.
 BibliographieSuite à un vol, localisation actuelle inconnue.
 EMcatalogue de la collection de Bricqueville 1887-1889.
 EM77.07.02, voir aussi 78.01.01.
 1.a. Commune de fabricationattribution au premier atelier de Limoges (?)
 3.c. Noms des derniers propriétairesanc. coll. E. de Bricqueville ; anc. coll. Tony Bingham, antiquaire à Londres.
 4.a. Intégrité, homogénéitéincomplète : manque le gros bourdon. Homogène.
 4.b. Dimensionshautbois 332.
 4.c. Particularitéspas de gros bourdon. Cet instrument est sans doute l'un de ceux qui figurent, complet, dans la collection de Bricqueville en 1887.

Catalogue

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation localisation actuelle inconnue.
 EM 78.02.03
 1.a. Commune de fabrication attribution Saint-Yrieix-la-Perche.
 1.b. Commune d'utilisation Troche, Juillac, Corrèze.
 2.a. Date d'utilisation jusqu'en 1937.
 3.b. Nom de l'utilisateur Auguste Doussaud (1864-1937), forgeron.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. famille Doussaud.
 4.a. Intégrité, homogénéité complète et homogène d'après des photographies.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Puy Chaugat, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 78.03.01
 1.a. Commune de fabrication Freyssinet, Haute-Vienne.
 1.b. Commune d'utilisation Freyssinet.
 2.a. Date de fabrication 1936.
 2.b. Date d'utilisation de 1936 à 1988.
 3.a. Nom du fabricant Charles Gavinet.
 3.b. Nom de l'utilisateur Camillou Gavinet.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Camillou Gavinet.
 4.a. Intégrité, homogénéité complète et homogène.
 4.b. Dimensions hautbois 310.

Appellation hautbois de chabreta.
 Lieu de conservation Puy Chaugat, coll. privée.
 EM 78.03.02
 1.a. Commune de fabrication Glanges, Haute-Vienne.
 1.b. Commune d'utilisation Freyssinet de Saint Jean Ligoure, Haute-Vienne.
 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
 2.b. Date d'utilisation jusqu'à 1985.
 2.c. Date de collecte 25 mars 1978.
 3.a. Nom du fabricant Louis Maury.
 3.b. Nom de l'utilisateur Charles Gavinet puis Camillou Gavinet.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Camillou Gavinet.
 4.a. Intégrité, homogénéité hautbois seul.
 4.b. Dimensions hautbois 250.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation, références Saint Bonnet-Briance, coll. privée.
 EM 78.04.01
 1.b. Commune d'utilisation hameau de Reirol de Saint-Bonnet-Briance, Haute-Vienne.
 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1939.
 3.b. Nom de l'utilisateur Felix Chabrely.
 3.c. Nom du dernier propriétaire Coll. famille Chabrely.
 4.a. Intégrité, homogénéité pas de sac, pas de tuyau d'insufflation. Homogène.
 4.b. Dimensions hautbois 406 ; petit bourdon 306.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Limoges, coll. privée.
 EM 78.04.02
 1.a. Commune de fabrication hameau de Reirol, Saint-Bonnet-Briance, Haute-Vienne / Glanges, Haute-Vienne.
 1.b. Commune d'utilisation Reirol.
 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle / début du XX^e (?)
 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1939.
 2.c. Date de collecte 17 avril 1978.
 3.a. Nom du fabricant Felix Chabrely / Louis Maury.
 3.b. Nom de l'utilisateur Felix Chabrely.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. famille Chabrely.
 4.a. Intégrité, homogénéité ensemble disparate de pièces : 1 pavillon, 1 segment de gros bourdon, 1 alésoir.
 4.b. Dimensions alésoir 402.

Appellation ensemble d'éléments de chabretas.
 Lieu de conservation La Traverse, Haute-Vienne, coll. privée (?).
 EM 78.04.05
 1.a. Commune de fabrication La Traverse / Freyssinet de Saint Jean Ligoure, Haute-Vienne.
 1.b. Commune d'utilisation Freyssinet de Saint Jean Ligoure.
 2.a. Date de fabrication avant 1952.
 2.b. Date d'utilisation 1890 (?) à 1952.
 3.a. Nom du fabricant Charles Gavinet.
 3.b. Nom de l'utilisateur Charles Gavinet.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. famille Gavinet.
 4.a. Intégrité, homogénéité : ensemble d'éléments épars conservés dans un coffre : 1 hautbois complet, 1 hautbois incomplet, 5 pavillons, 2 gros bourdons, 1 hautbois métallique, 3 ébauches de boîtier, diverses bagues et souches, diverses pièces de bois brut, 3 alésoirs de métal, 1 plaque de verre, 7 anches simples, 2 anches doubles, 2 morceaux d'étain.
 4.b. Dimensions hautbois complet 395.

Appellation hautbois double.
 Lieu de conservation La Traverse de Saint-Jean Ligoure, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 78.04.06
 1.a. Commune de fabrication La Traverse.
 1.b. Commune d'utilisation La Traverse.
 2.a. Date de fabrication avant 1952.
 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1952.
 3.a. Nom du fabricant Charles Gavinet.
 3.b. Nom de l'utilisateur Charles Gavinet.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. famille Gavinet.
 4.a. Intégrité, homogénéité il s'agit d'un seul hautbois à double perce, les deux perces coniques parallèles
 étant forées dans un seul bloc de bois. Il porte une fontanelle, un pavillon. Pas de clef, pas d'anche.
 4.b. Dimensions hautbois 350.
 4.c. Particularités hautbois double, pièce unique.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Ardennes, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 78.04.07
 1.b. Commune d'utilisation Saint Just-le-Martel, Haute-Vienne.
 2.b. Date d'utilisation avant 1916
 3.b. Nom de l'utilisateur Jean Belez (? -1916), agriculteur.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Duguet.
 4.a. Intégrité, homogénéité pas de sac, pas de souche de tuyau d'insufflation, pas de clef de hautbois.
 4.b. Dimensions hautbois 315.

Appellation matériel divers.
 Lieu de conservation Limoges, coll. privée (?).
 EM 78.04.10
 1.a. Commune de fabrication Limoges, Haute-Vienne / Feytiat, Haute-Vienne.
 1.b. Commune d'utilisation Limoges, Feytiat.
 2.a. Date de fabrication entre 1890 et 1946.
 2.b. Date d'utilisation entre 1890 et 1946.
 3.a. Nom du fabricant François Denis.
 3.b. Nom de l'utilisateur François Denis.
 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. André Pangaud.
 4.a. Intégrité, homogénéité matériel très divers du fabricant, conservé dans des caisses : 1 hautbois complet,
 1 hautbois sans pavillon, 1 hautbois sans fontanelle, 5 petits bourdons, 10 tuyaux d'insufflation, 1 ébauche de boîtier,
 1 boîtier décoré à l'étain, 8 pièces de bois tournées, 3 tubes garnis d'anches doubles, 1 gros bourdon complet, 5 éléments de
 gros bourdons (quenouilles), 6 souches, 1 boîtier de type «cabrette», 1 flûte à bec métallique, 1 boîte garnie de 9 anches
 simples de sureau, 1 boîte garnie de 6 miroirs découpés rectangulaires, 2 anches doubles, 3 anches simples, 12 bouchons de
 liège, 2 obturateurs de cuir, 1 lime.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Saint Bonnet-Briance, coll. privée.
 EM 78.07.01
 1.a. Commune de fabrication Glanges, Haute-Vienne.
 1.b. Commune d'utilisation Nedde, Haute-Vienne.
 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
 2.b. Date d'utilisation avant 1939.
 3.a. Nom du fabricant Louis Maury.
 3.b. Nom de l'utilisateur Theillomas, dit «le père Général».
 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Theillomas ; coll. Chabrely.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet, homogène.
 4.b. Dimensions hautbois 270.
 Appellation petit bourdon + pavillon de chabreta.
 Lieu de conservation La Chapelle Montbrandeix, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 78.08.01
 1.b. Commune d'utilisation La Chapelle Montbrandeix.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Pierre Boulanger.
 4.a. Intégrité, homogénéité petit bourdon seul + pavillon. Le petit bourdon est décoré de points de corne
 gravés dans l'os. Le pavillon est décoré de larges spirales tracées à la potasse.
 4.b. Dimensions petit bourdon 290.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Trondheim (Norvège), Ringve museum.
 EM 78.08.03
 1.a. Lieu de fabrication Périgord (?)
 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. M. Lesoin ; anc. coll. Victoria Bachke.
 4.a. Intégrité, homogénéité complète, homogène. Gros bourdon à perce directe.

Catalogue

Appellation matériel divers.
 Lieu de conservation Mauzens-Miremont, Dordogne, coll. privée.
 EM 78.09.01
 1.a. Commune de fabrication Mauzens-Miremont, Sarlat, Dordogne.
 1.b. Commune d'utilisation Mauzens-Miremont.
 2.a. Date de fabrication entre 1887 et 1958 (sauf boîtier antérieur).
 2.b. Date d'utilisation avant 1958.
 3.a. Nom du fabricant Martin Véral (1867-1958), sauf boîtier.
 3.b. Nom de l'utilisateur Martin Véral.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. famille Véral.
 4.a. Intégrité, homogénéité matériel épars, rebus (?) de fabrication, pièces diverses : 1 hautbois, 1 petit bourdon avec une plume d'oe intérieure, 1 gros bourdon à perce directe, 2 tuyaux d'insufflation et leurs souches, 4 segments n°2 de petit bourdon, 1 segment n°1+2 de petit bourdon, 8 bagues de corne et d'os, 2 souches, 2 anches simples, 1 boîtier.
 4.b. Dimensions hautbois 285 ; hautbois 208 ; gros bourdon 252 ; tuyau d'insufflation 220 ; tuyau d'insufflation 214.

Appellation chabreta (incomplète).
 Lieu de conservation instrument volé. Localisation actuelle inconnue.
 EM 78.11.02
 1.a. Commune de fabrication Glanges, Haute-Vienne.
 1.b. Commune d'utilisation St Julien, Haute-Vienne.
 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
 3.a. Nom du fabricant Louis Maury pour le hautbois et le gros bourdon.
 3.b. Nom de l'utilisateur François Denis.
 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. André Demargne ; anc. coll. Eric Montbel.
 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet, non homogène. 1 boîtier, hautbois sans clef ni pavillon, 1 segment n°1 de gros bourdon.
 4.b. Dimensions hautbois sans pavillon : 320.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation localisation actuelle inconnue.
 EM 79.05.01
 1.b. Commune d'utilisation Limoges.
 2.b. Date d'utilisation avant 1920.
 3.b. Nom de l'utilisateur François Denis.
 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Denis ; dernier propriétaire inconnu.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Gros bourdon enté à gauche du sac.
 4.b. Dimensions estimation : hautbois 320.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation localisation actuelle inconnue.
 EM 79.05.02
 1.b. Commune d'utilisation Limoges.
 2.b. Date d'utilisation avant 1920.
 3.b. Nom de l'utilisateur Elie Béjard (1870-1960).
 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Elie Béjard (?) ; dernier propriétaire inconnu.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation localisation actuelle inconnue.
 EM 79.05.03
 1.b. Communes d'utilisation Limoges, Feytiat (Haute-Vienne), Paris.
 2.b. Date d'utilisation 1930 environ.
 3.b. Nom de l'utilisateur François Denis.
 3.c. Nom du dernier propriétaire inconnu.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Gros bourdon enté à gauche du sac.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation La Palisse de Saint Laurent les Eglises, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 79.07.02
 1.a. Commune de fabrication La Palisse de Saint Laurent les Eglises.
 1.b. Commune d'utilisation La Palisse de Saint Laurent les Eglises.
 2.a. Date de fabrication fin XIX^e / début XX^e siècle.
 2.b. Date d'utilisation 1880-1938 environ.
 3.a. Nom du fabricant Innocentin, dit «Cacadou» (1861-1938).
 3.b. Nom de l'utilisateur Innocentin Cacadou.
 3.c. Nom du dernier propriétaire inconnu.
 4.a. Intégrité, homogénéité instrument joué sans le gros bourdon.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Limoges (?), Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 79.07.03
 1.a. Commune de fabrication Limoges (toutes les pièces sauf le hautbois qui est de Glanges, canton de St Germain, (Haute-Vienne)).
 1.b. Commune d'utilisation Limoges.
 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle - début XX^e siècle.
 2.b. Date d'utilisation avant 1946.
 3.a. Nom du fabricant François Denis (1866 ? -1946) et Louis Maury (1842- 1892)
 3.b. Nom de l'utilisateur François Denis.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Mme Beillot.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Non homogène. Le hautbois est de la fabrication de Louis Maury.
 Le jour de la collecte, le gros bourdon était monté sur la gauche du sac.
 4.b. Dimensions hautbois : 335.

Appellation chabreta (incomplète).
 Lieu de conservation Lons de Concèze, Corrèze, coll. privée.
 EM 79.08.01
 1.a. Commune de fabrication attribution à Saint-Yrieix-la-Perche (?)
 1.b. Commune d'utilisation Lons de Concèze, Corrèze.
 2.b. Date d'utilisation avant 1928 (?).
 3.b. Nom de l'utilisateur François Golfier (1887-1928).
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. M. Cournarie.
 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet mais homogène. Pas de boîtier, pas de pavillon du hautbois, pas de tuyau d'insufflation, pas de sac.

Appellation chabreta (incomplète).
 Lieu de conservation Eygurande, Corrèze.
 EM 79.09.01
 1.b. Commune d'utilisation Eygurande, Corrèze.
 2.b. Date d'utilisation XIX^e siècle.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. famille Besse.
 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet. Homogénéité non établie. Ni gros bourdon de bras, ni clef sous la fontanelle.
 4.b. Dimensions hautbois 400.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation localisation actuelle inconnue (photographie en 1901).
 EM 80.02.01
 1.b. Commune d'utilisation Pompadour, Corrèze.
 2.b. Date d'utilisation 1901 environ.
 3.b. Nom de l'utilisateur Boutot.
 3.c. Nom du dernier propriétaire inconnu.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet.

Appellation hautbois de chabreta.
 Lieu de conservation Limoges, coll. privée.
 EM 80.06.01
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Ph. Randonneix.
 4.a. Intégrité, homogénéité hautbois seul. Pas de fontanelle.
 4.b. Dimensions hautbois 308.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation localisation actuelle inconnue.
 EM 81.02.02
 1.a. Commune de fabrication Glanges, Haute-Vienne.
 1.b. Commune d'utilisation Sarlat et Saint-Cyprien, Dordogne.
 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
 2.b. Date d'utilisation 28 juin 1908 (concours de cornemuses).
 3.a. Nom du fabricant Louis Maury.
 3.b. Nom de l'utilisateur Lacombe.
 3.c. Nom du dernier propriétaire inconnu.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet et homogène.
 Appellation chabreta (incomplète).
 Lieu de conservation Suisse, coll. privée (?).
 EM 81.05.01
 1.a. Commune de fabrication second atelier de Limoges.
 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. A. Bissonnet, antiquaire ; coll. Thomas Edye.
 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet : pas de petit bourdon. Semble homogène, sauf tuyau d'insufflation.
 4.b. Dimensions hautbois 380.

Catalogue

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation localisation actuelle inconnue.
 EM 81.06.01
 1.b. Commune d'utilisation Saint Yrieix-la-Perche, Haute-Vienne.
 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1959.
 3.b. Nom de l'utilisateur François Buisson (1867-1959).
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Mortessagne.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet, homogène.
 4.b. Dimensions hautbois 380 (?)

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Saint-Yrieix-la-Perche, Haute-Vienne (?).
 EM 81.06.02, voir 78.03.03 (?)
 1.a. Commune de fabrication atelier de Saint-Yrieix (?).
 1.b. Commune d'utilisation Saint-Yrieix-la-Perche.
 2.b. Date d'utilisation 1920 environ à 1934.
 3.b. Nom de l'utilisateur Jean Lauret (1854-1934)
 4.a. Intégrité, homogénéité complet et homogène. Il pourrait s'agir de l'instrument 78.03.03 du corpus EM.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation localisation actuelle inconnue.
 EM 81.07.02
 1.b. Commune d'utilisation Limoges, Haute-Vienne.
 2.b. Date d'utilisation 21 juillet 1910 et 1912.
 3.b. Nom de l'utilisateur Léonard Gabirou (1840 ? -1920 ?).
 3.c. Nom du dernier propriétaire inconnu.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation localisation actuelle inconnue.
 EM 81.07.03
 1.b. Commune d'utilisation Limoges, Haute-Vienne.
 2.b. Date d'utilisation 31 juillet 1910, Fête des Ponts.
 3.c. Nom du dernier propriétaire inconnu.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation La Plantade de Coussac-Bonneval, Haute-Vienne, coll. privée (photographie).
 Instrument mis en terre avec le musicien.
 EM 81.08.01
 1.b. Commune d'utilisation La Plantade de Coussac-Bonneval, Haute-Vienne.
 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1949.
 3.b. Nom de l'utilisateur Louis Jarry (1860-1949).
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. M. Jarry.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Limoges, coll. privée.
 EM 81.10.01
 1.a. Commune de fabrication Feytiat ou Limoges, Haute-Vienne.
 1.b. Commune d'utilisation Limoges.
 2.a. Date de fabrication XX^e siècle, avant 1946.
 2.b. Date d'utilisation avant 1946.
 3.a. Nom du fabricant François Denis.
 3.b. Nom de l'utilisateur François Denis.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Gayot.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Non homogène.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Limoges, coll. privée.
 EM 81.10.02
 1.a. Commune de fabrication Feytiat ou Limoges, Haute-Vienne.
 1.b. Commune d'utilisation Limoges, Haute-Vienne.
 2.a. Date de fabrication XX^e siècle, avant 1946.
 2.b. Date d'utilisation avant 1946.
 3.a. Nom du fabricant François Denis.
 3.b. Nom de l'utilisateur François Denis.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Gayot.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Non homogène.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Limoges, coll. privée.
 EM 81.10.03
 1.a. Commune de fabrication second atelier de Limoges (?)
 1.b. Commune d'utilisation Limoges, Haute-Vienne.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Gaillot.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Non homogène.
 4.b. Dimensions hautbois 382 ; gros bourdon 155 + 175 + 208 ; petit bourdon 165 + 80.

Appellation chabreta (incomplète).
 Lieu de conservation Saint-Paul d'Eyjeaux, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 82.01.02
 1.b. Commune d'utilisation Glanges, St Méard, La Faye, Haute-Vienne.
 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1962.
 3.a. Nom du fabricant Louis Maury pour le boîtier.
 3.b. Nom de l'utilisateur Pierre Buxereau (1882-1962), journaliste.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Mme Chabrely.
 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet : pas de segments 2 et 1 de petit bourdon, pas de segments 2 et 3 de gros bourdon, pas de fontanelle au hautbois. Non homogène.
 4.b. Dimensions hautbois 370.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Limoges, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 82.01.03
 1.a. Commune de fabrication Glanges, Haute-Vienne (pour le hautbois) / Saint-Yrieix-la-Perche.
 1.b. Commune d'utilisation Limoges.
 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
 3.a. Nom du fabricant Louis Maury pour le hautbois / Atelier de St-Yrieix.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. M. Couty.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet, mais on a ajouté un soufflet de cabrette ; non homogène, l'instrument est doté d'un hautbois de Maury, alors que tout l'ensemble est dans le style de St Yrieix.
 4.b. Dimensions hautbois 383.

Appellation boîtier de chabreta.
 Lieu de conservation Toulouse, musée Paul Dupuy.
 EM 82.02.01
 1.a. Commune de fabrication attribution au premier atelier de Limoges (?)
 4.a. Intégrité, homogénéité il s'agit d'un boîtier isolé.

Appellation chabreta (incomplète).
 Lieu de conservation Cognac-le-froid, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 82.03.01
 1.b. Commune d'utilisation Eglise de Bars, Cognac-le-Froid.
 2.b. Date d'utilisation avant 1914.
 3.b. Nom de l'utilisateur «un curé».
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. famille Hackim.
 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet : pas de sac, de pavillon du hautbois, de segment 3 du gros bourdon, de tuyau d'insufflation, de souches. Homogène.
 4.b. Dimensions hautbois 304 (sans pavillon).

Appellation chabreta (incomplète).
 Lieu de conservation Cognac-le-froid, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 82.03.02
 1.b. Commune d'utilisation Eglise de Bars, Cognac-le-Froid.
 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
 2.b. Date d'utilisation avant 1914.
 3.b. Nom de l'utilisateur «un curé»
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. famille Hackim.
 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet : reste un boîtier, le corps du hautbois, le segment 2 du petit bourdon.
 4.b. Dimensions hautbois 252 (sans pavillon).

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Limoges, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 82.03.03
 1.a. Commune de fabrication Glanges, Haute-Vienne.
 2.a. Date de fabrication XIX^e siècle.
 3.a. Nom du fabricant Louis Maury.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. M. Pjot ; Paris, marché aux puces.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Non homogène. Montage «à gauche».
 4.b. Dimensions hautbois 319.

Catalogue

- Appellation segment de gros bourdon.
 Lieu de conservation Allier, coll. privée.
 EM 82.07.01
 3.c. Nom du dernier propriétaire Alain Vian, antiquaire ; coll. J.-M. Renard.
 4.a. Intégrité, homogénéité il s'agit d'un segment 1 de gros bourdon, isolé et de sa souche.
 4.b. Dimensions souche 95 ; gros bourdon 155 ; total 222.
- Appellation chabreta.
 Lieu de conservation localisation actuelle inconnue.
 EM 83.04.01
 1.b. Commune d'utilisation château de Ligoure.
 2.b. Date d'utilisation ca 1902 (photographies de noce)
 3.b. Nom de l'utilisateur Aubin Combrouze (1867-1943) (?)
 3.c. Nom du dernier propriétaire inconnu.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet et homogène d'après photographies.
- Appellation chabreta (incomplète).
 Lieu de conservation Périgueux, Dordogne, coll. privée.
 EM 83.08.02
 1.b. Commune d'utilisation Le Moulin de Peyrussat, Bussière-Galant, Haute-Vienne.
 2.b. Date d'utilisation jusqu'en 1946.
 3.b. Nom de l'utilisateur Astier (1864-1946).
 3.c. Nom du dernier propriétaire anc. coll. Astier ; coll. privée.
 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet : pas de pavillon du hautbois, pas de petit bourdon, pas de segment 1 du gros bourdon. Homogène.
- Appellation hautbois de chabreta.
 Lieu de conservation Périgueux, Dordogne, coll. privée.
 EM 83.08.03
 1.b. Commune d'utilisation Le Bugue, Dordogne.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Mortessagne.
 4.a. Intégrité, homogénéité il s'agit d'un hautbois seul.
 4.b. Dimensions hautbois 301
- Appellation chabreta.
 Lieu de conservation localisation actuelle inconnue.
 EM 83.08.04
 1.b. Commune d'utilisation Paris (cf. photographie Jardins du Luxembourg)
 2.b. Date d'utilisation ca 1900.
 3.b. Nom de l'utilisateur François Denis.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Mme Beillot.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Gros bourdon monté à gauche.
- Appellation chabreta (photographies «Fêtes des Ponts»).
 Lieu de conservation Limoges, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 83.09.01, voir 76.06.04 (?)
 1.b. Commune d'utilisation Limoges.
 2.b. Date d'utilisation 31 juillet 1910 et «Grande Fête nautique de 1907».
 3.b. Nom de l'utilisateur Léonard Faurilloux (1848-1910).
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. A. Pangaud.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Non homogène. Il s'agit peut-être de l'instrument 76.06.04.
- Appellation chabreta (photographie «La Crotte de Poule»).
 Lieu de conservation Limoges, Haute-Vienne, coll. privée.
 EM 83.09.02
 1.b. Commune d'utilisation Limoges.
 2.b. Date d'utilisation «Grande Fête nautique de 1907».
 3.b. Nom de l'utilisateur Léonard Faurilloux «La Commission. La Muse Limousine. Les Musettes».
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. A. Pangaud.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet.
- Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Detroit, Michigan, USA, Museum of Ann Arbor.
 EM 84.02.01
 1.a. Commune de fabrication attribution à l'atelier de Saint-Yrieix-la-Perche (?)
 3.c. Nom du dernier propriétaire Stearn collection.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Homogène, sauf le boîtier.
 4.b. Dimensions hautbois 248.

Appellation hautbois de chabreta.
 Lieu de conservation Toulouse, Haute-Garonne, coll. privée.
 EM 84.04.01
 1.a. Commune de fabrication attribution au premier atelier de Limoges.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Jacques Martres.
 4.a. Intégrité, homogénéité il s'agit d'un hautbois isolé.
 4.b. Dimensions hautbois 362.

Appellation chabreta (incomplète).
 Lieu de conservation Nantes, coll. privée.
 EM 84.04.02
 1.a. Commune de fabrication attribution au second atelier de Limoges.
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Dorig le Voyer.
 4.a. Intégrité, homogénéité incomplet : pas de petit bourdon, pas de segments 2 et 3 de gros bourdon,
 pas de pavillon, pas de sac. Homogène.
 4.b. Dimensions hautbois 287 (sans pavillon).

Appellation hautbois de chabreta.
 Lieu de conservation Boulazac, Dordogne.
 EM 85.07.01
 3.c. Nom du dernier propriétaire antiquaire de Boulazac.
 4.a. Intégrité, homogénéité il s'agit d'un hautbois isolé.
 4.b. Dimensions hautbois 362.

Appellation chabreta.
 Lieu de conservation Edinburgh, Ecosse, Royal Scottish Museum.
 N° corpus Eric Montbel 85.08.01
 1.a. Commune de fabrication attribution au premier atelier de Limoges (?)
 3.c. Nom du dernier propriétaire coll. Duncan Fraser, donateur du Royal Scottish Museum en 1907.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet. Homogénéité non établie. Le bourdon latéral est à perce directe.

Appellation grande cornemuse de type chabreta.
 Lieu de conservation, références Bordeaux.
 EM 83.07.02
 3.c. Nom des derniers propriétaires anc. coll. baron de Léry, n°463 jusqu'en 1910 ; coll. Samoyau.
 4.a. Intégrité, homogénéité complet, sauf tuyau d'insufflation et pavillon du hautbois. Homogène.
 Double bourdon latéral.

5. Répartition des matières :

Hautbois (corps) buis, laiton.
 Fontanelle buis, corne.
 Gros bourdon :
 Segment 1 buis, corne.
 Segment 2 a et b buis.
 Segment 3 a et b buis, corne.
 Boîtier buis, miroir, étain.
 Petit bourdon :
 Segment 1 buis.
 Segment 2 buis.
 Segment 3 buis, corne.
 Enveloppe tissu rouge à ramages dorés.
 7.a. Organisation générale des motifs du décor toutes les pièces de buis sont recouvertes de traits croisés, tracés à la potasse et formant des losanges pointés, ainsi que des serpentins et des triangles pointés. La fontanelle de buis, décorée de ces motifs, porte des ajours en rectangles, losanges et demi-cercles superposés. Motifs effacés sur les segments 2a et 2b du gros bourdon.
 7.b. Motifs du boîtier boîtier en forme de trapèze isocèle, évasé à la base.
 Frontal un ostensor d'étain (piédestal + soleil + croix, superposés), dont le centre est occupé par 1 miroir rond serti. Ce miroir est entouré de flammes régulières dessinées à la potasse, le tout inscrit dans un cercle. Au-dessus du cercle, un petit cercle dans lequel est inscrite la croix d'étain. 1 miroir en demi-ovale forme le piédestal. 1 miroir ovale à chaque angle de la surface, soit 6 miroirs pour l'ensemble de la facette. Des demi-cercles sont gravés sur les bords, ainsi qu'un croissant de lune gravé et teinté à la potasse. Des croix, des demi-lunes, des points nombreux.
 Dorsal même motif, mais l'ostensor est seulement tracé à la potasse. 5 miroirs, dont 1 central.
 Latéraux croix d'étain, 1 miroir en piédestal + 1 miroir rond serti. Soleil dessiné 1/2 cercles.

1. The first part of the paper discusses the importance of understanding the cultural context of the research. It emphasizes that researchers must be sensitive to the values, beliefs, and customs of the community they are studying. This is particularly true in the case of qualitative research, where the researcher's own biases and assumptions can significantly influence the results.

2. The second part of the paper describes the various methods used to collect and analyze data. It includes a detailed discussion of interviews, focus groups, and participant observation. Each method is evaluated in terms of its strengths and weaknesses, and the author provides practical advice on how to choose the most appropriate method for a given study.

3. The third part of the paper discusses the ethical considerations that must be taken into account when conducting research. It covers issues such as informed consent, confidentiality, and the potential for harm to participants. The author argues that researchers have a moral obligation to protect the rights and welfare of their subjects at all times.

4. The final part of the paper discusses the importance of transparency and accountability in research. It argues that researchers should be open about their methods, data, and conclusions, and should be willing to accept criticism and feedback. This is essential for the advancement of knowledge and the credibility of the research community.

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar el comportamiento de las variables económicas y sociales en el periodo comprendido entre 2010 y 2014. Para ello se ha realizado un estudio de series de tiempo, utilizando como fuente de datos el Sistema de Cuentas Nacionales de Colombia.

En primer lugar, se ha realizado un análisis descriptivo de las variables seleccionadas, mostrando su evolución temporal y su relación con el producto interno bruto (PIB). A continuación, se ha aplicado el método de mínimos cuadrados ordinarios (MCO) para estimar la ecuación de la demanda agregada, considerando como variables explicativas el PIB, el tipo de cambio y el nivel de precios.

Los resultados obtenidos indican que el PIB es la variable más influyente en la demanda agregada, seguida por el tipo de cambio y el nivel de precios. Además, se ha observado que la demanda agregada presenta una tendencia creciente a lo largo del periodo analizado, lo que puede atribuirse a factores como el crecimiento económico y la mejora en las condiciones de vida de la población.

En conclusión, este estudio proporciona una visión general del comportamiento de las variables económicas y sociales en Colombia durante el periodo 2010-2014, así como una estimación de la demanda agregada basada en el método de mínimos cuadrados ordinarios.

Bibliographie

- F. ABONDANCE (GETREAU), *Restauration des instruments de musique*, Fribourg, Office du livre, 1981. Coll. Découvrir, restaurer, conserver.
- C. ALEXANDRE, «La cornemuse dans les Pyrénées françaises», *Bulletin of the Brussel Museum of Musical Instruments*, Vol. VI, 1976, 1/2, p. 16-31.
- A. BAINES, *Woodwind instruments and their history*, Londres, 1957.
- A. BAINES, *Bagpipes*, Oxford, Pitt-Rivers Museum, 1960.
- J. BALTRUSAITIS, *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Flammarion, 1986.
- J. BALTRUSAITIS, *Le miroir. Essai sur une légende scientifique*, Paris, Elmayan-Le Seuil, 1978.
- X. BARBIER de MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, Louis Vivès, 1890.
- R. BARTHES, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, 1982.
- M. BAUDIMANT, «Jean Chassagne. Le plus grand, célèbre et artiste joueur de musette de l'Univers», *Modal*, n° 2, 1982, 10 pages non paginées.
- J. BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- R.H. BAUTIER, «Les reinages de confréries des origines à nos jours», *Mémoires de la Société des Sciences Naturelles et Archéologique de la Creuse*, Guéret, 1944, p. 215-262.
- P. BEC, «La cornemuse. Sens et histoire de ses désignations. Poésie, musique, folklore ...», Toulouse, Conservatoire Occitan, Isatis, *cahiers d'ethnomusicologie*, n° 4, 1996.
- N. BELMONT, *Superstition et religion populaire dans les sociétés occidentales*, Paris, Gallimard, 1979. Coll. La fonction symbolique.
- N. BELMONT, *Paroles païennes. Mythe et folklore*, Paris, Imago, 1986.
- M. BERRANGER (de), «La Fête des Fous à Saint-Fiel», *M.S.S.N. et A. Creuse*, Guéret, 1929, p. 265-270.
- C. BERTHO, «L'invention de la Bretagne. Genèse sociale d'un stéréotype», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 35, 1980.
- V. BIELLA, *Baghet o Piva delle Alpi*, Bergamo, ARPA, 1984.
- V. BIELLA, *Ricerca sulla piva nel Bergamasco*, Università degli studi di Bologna, 1984.
- B. BLANC, «Les cornemuses du Centre-France : filiation et évolution», Cat. d'exp. *Les cornemuses de George Sand*, 1996, p. 28-32.
- J.C. et B. BLANC, «Meillet père et fils, fabricants de cornemuses à Varennes. Contribution à l'histoire de la cornemuse en Bourbonnais», *Modal*, n° 3, 1983, p. 35-39.
- J. BLANCHARD, «Manipulons les mythes : du soliste à la Grande Bande», Cf. Collectif 1992, p. 12 à 17.
- J. BLANCHARD, «La voie des Bourbonnaises». Entretien avec Bernard Blanc, Cf. Collectif 1992, p. 72 à 83.
- T. BOISVERT, «Rencontres de chabretaires de Ligoure en Limousin», *Modal* n° 3, 1982, p. 88-89.
- T. BOISVERT, «Chabrettes, mon Dieu, quelle histoire!», *Actes du Symposium International sur la cornemuse*, La Haye, 17 sept. 1988, Utrecht. Stichting Informatiecentrum Volkskultur, 1989, p. 7-22.
- T. BOISVERT, «Musiques populaires», *Dordogne / Périgord*, Paris, Bonneton, 1993, p. 123-175.
- L. BONNAUD, «Traditions populaires limousines. Les bergers de l'église de Vicq», *BSAH Limousin*, t. LXXXVI, 1955.
- L. BONNAUD, «Essai sur une chronologie de la cornemuse en Limousin», *BSAH Limousin*, t. XCIV, 1967, p. 207-229.
- L. BONNAUD, «Une iconographie de la cornemuse», *BSAH Limousin*, t. CXV, 1988.
- L. BONNAUD, «L'Adoration des bergers de Champsac», *BSAH Limousin*, t. CXXI, 1933.
- L. BONNAUD, J. PERRIER, «Crèches et bergers en Haute-Vienne», *BSAH Limousin*, t. CXXIII, 1995, p. 103-112.
- H. BOONE, *La cornemuse*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1983.
- H. BOONE, «De Doedelzak in Europa, vroeger en nu», *Overdrukt Volkskunde*, Vol. 86, n° 3, 1985, p. 166-222.
- E. BORJON DE SCELLERY, *Traité de la Musette*, Lyon, 1672. Reprint Minkoff, Genève, 1972.

- P. BOULANGER, «Une cornemuse limousine», *Bulletin de la Société d'Ethnographie du Limousin et de la Marche*, n° 45/47, juillet-décembre 1972, p. 117-119.
- E. BRICQUEVILLE (de), *Catalogue des instruments de musique anciens qui composent la collection formée par M. de Bricqueville*, Avignon, Seguin Frères, 1887-1889.
- E. BRICQUEVILLE (de), *Collection de Bricqueville à Versailles. Anciens instruments de musique*, Paris, Jouaust, 1893.
- E. BRICQUEVILLE (de), *Les musettes*, Paris, Lecerf, 1894.
- J. BRIL, *Symbolisme et civilisation : essai sur l'efficacité anthropologique de l'imaginaire*, Paris, Champion, 1977.
- J. BRIL, *A cordes et à cris. Origine et symbolisme des instruments de musique*, Paris, Clancier-Guénaud, 1980.
- C. BROMBERGER, «Technologie et analyse sémantique des objets : pour une sémio-technologie», *L'Homme*, XIX, janv-mars 1979, p. 105-140.
- M. CASSAN, «Les multiples visages des confréries de dévotion : l'exemple de Limoges au XVIème siècle», *Annales du Midi*, mars 1987, p. 35-52.
- CAT. D'EXP., *Eighteenth Century Musical Instruments : France and Britain. Les instruments de musique au XVIIIème siècle. France et Grande Bretagne*, Londres, Paris, 1973, sous la direction de G. Thibault, J. Jenkins, J. Bran-Ricci.
- CAT. D'EXP., *Religions et traditions populaires*, Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1979.
- CAT. D'EXP., *L'instrument de musique populaire : usages et symboles*, Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1980, sous la direction de Claudie Marcel-Dubois et Maguy Pichonnet-Andral.
- CAT. D'EXP., *Instruments de musica tradicionals catalans*, Barcelone, Musée des arts, industrie et traditions, 1982, sous la direction de G. Bastardes.
- CAT. D'EXP., *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1984.
- CAT. D'EXP., *La cornemuse Landaise hier ... aujourd'hui*, Sabres, Editions du conservatoire occitan, 1986.
- CAT. D'EXP., *Le roseau et la musique*, Hyères, Aix-en-Provence, ARCAM-Edisud, 1988, sous la direction de E. Montbel.
- CAT. D'EXP., *Les cornemuses de George Sand. Autour de Jean Sautivet, fabricant et joueur de musette dans le Berry (1796-1867)*, Musées de Montluçon, 1996, sous la direction de S. Douce de la Salle, M.B. Le Gonidec et J.J. Smith.
- CAT. D'EXP., *Airs du temps. Cornemuses du monde, musique des régions*, La Roche Jagu, Conseil Général des Côtes d'Armor, 1996, sous la direction de C. Ribouillault.
- CAT. DE VENTE, *Catalogue des Anciens Instruments de Musique [...] composant l'Ancienne Collection de M. Le Baron de Léry*, Paris, Hôtel Drouot, 14-16 juin 1910. Me F. Lair-Dubreil. Caressa & Français, experts.
- M. CERTEAU (de), D. JULIA, F. REVEL, *La beauté du mort. Le concept de culture populaire, La culture au pluriel*, Paris, 1974, Coll. 10-18.
- P. CHAMPAGNE, «La fête au village», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 17/18, nov. 1977, p. 73-84.
- G. CHAMPEAUX (de), Dom D.S. STERCKX, *Introduction au monde des symboles*, Paris, Zodiac, 1972.
- L. CHARLES-DOMINIQUE, «La cornemuse dans l'espace ménétrier français de l'Ancien Régime», Cat. d'exp. *Les cornemuses de George Sand*, 1996, p. 19-21.
- P. CHARREIRE, «La chabrette», BSAH Limousin, t. XXVIII, 1891, p. 169 à 180.
- J.F. CHASSAING, «Aspects de la tradition de cornemuse en Basse-Auvergne et Sud Bourbonnais», *Ethnologia*, n° 10, 1979, p. 135-151.
- J.F. CHASSAING, «Cornemuses en Périgord Noir», *Plein-Jeu*, n°1, 1981, p. 43-49.
- J.F. CHASSAING, *La tradition de cornemuse en Basse-Auvergne et Sud-Bourbonnais*, Moulins, Editions Ipomée, 1983.
- G. CHOUQUET, *Le Musée du Conservatoire National de Musique. Catalogue descriptif et raisonné*, Paris, Firmin-Didot, 1884. Reprint Minkoff, Genève, 1993. Avec une introduction et un index de Florence Gétreau.
- E. COCHE de LA FERTÉ, *L'art de Byzance*, Paris, Mazenod, 1981.
- W.A. COCKS, *The Northumbrian Bagpipes, Their Development and makes*, Newcastle-upon-Tyne, 1933.
- COLLECTIF, *Revue du Félibrige*, Périgueux, Lo Bornat, octobre 1908.
- COLLECTIF, *The bagpipes in Europe*, Bruxelles, Brussel Museum of Musical Instruments, Part 1, Vol. VI, 1976.
- COLLECTIF, *Quelques éléments sur la tradition populaire de la veuze dans le pays nantais*, Nantes, Sonneurs de Veuze, 1979.

Bibliographie

- COLLECTIF, *Grailaires e crabaires*, Vent Terral, La Talvera, 1986.
- COLLECTIF, *Cornemuses, souffles infinis, souffles continus*, Saint-Jouin-de-Milly, FAMDT Editions, 1992, sous la direction de Jean Blanchard et Eric Montbel.
- COLLECTIF, *Instruments de fortune ... Lutherie populaire*, Saint-Jouin-de-Milly, FAMDT Editions, 1998, sous la direction de Claude Ribouillault.
- COLLECTIF, *Nouvelle Histoire de l'Église*, III, Paris, Seuil, 1983.
- COLLECTIF, *La grammaire des formes et des styles, le monde chrétien*, Fribourg, Office du Livre, 1982.
- J.T. CUCURILL, *El sac de gemecs*, Barcelona, La rovira rojà, 1984.
- J. CUISENIER, *L'Art populaire en France ; rayonnement, modèles et sources*, Fribourg, Paris, Office du Livre et S.F.L., 1975.
- P.F. DAINVILLE (de), «Propos sur les autels à miroirs», *Revue d'histoire ecclésiastique*, t. LXVIII, 1953.
- F. DELAGE, «Confrérie de Notre-Dame la Joyeuse ou des Pastoureaux», *BSAH Limousin*, t. LV, 1906, p. 555-581.
- F. DELAGE, «Les confréries de Nontron», *BSHA Périgord*, 1933, p. 143-153.
- A. DEMARGNE, «Essai de reconstitution du folklore de la Marche limousine», *Centre d'études régionalistes de Limoges, Congrès régional de folklore*, juin 1944.
- W. DEONNA, *Questions d'archéologie religieuse et symbolique : le soleil, la croix*, Paris, 1915.
- W. DEONNA, «Rosaces et entrelacs», *Archives suisses des Traditions populaires*, t. XXV, 1924.
- J.A. DONASTIA (de), «Instrumentos de música popular española : terminología general ; ensayo de clasificación», *Annuario musical*, Madrid, 1947.
- S. DUCAROY, «La musette bressane. Quelques éléments de recherche sur une cornemuse régionale», *Modal*, n° 2, 1982, 15 pages non paginées.
- M. DUCOURTIEUX, «Limoges depuis cent ans», *Almanach Limousin*, 1864.
- M. ELIADE, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952.
- S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985.
- P. FRANCASTEL, *L'image, la vision et l'imagination*, Paris, 1983.
- A. D. FRASER, *Some Reminiscences and the Bagpipe*, Edinburgh, 1907.
- C. GAIGNEBET, M.C. FLORENTIN, *Le Carnaval, essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.
- F. GARNIER, *Thesaurus iconographique. Système descriptif des représentations*, Paris, Le Léopard d'or, 1984.
- M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen-Âge occidental*, Fribourg, Office du Livre, 1972.
- S. GENDRY, «Les confréries de pénitents en Périgord», *BSHA Périgord*, 1977, p. 98-158.
- F. GETREAU, *Aux origines du musée de la musique : les collections instrumentales du Conservatoire. 1793-1993*, Paris, Klincksieck/Réunion des musées nationaux, 1996.
- R. GIRARD, *Journal d'un auvergnat de Paris. 1882-1982*, Paris, Fayard, 1982.
- F. GLANE, «Viellies et chabrettes», *Limouzi*, n° 156, 1909, p. 319-323.
- C. von GLEICH, *Haags Gemeentemuseum. Over Het Ontstaan van de Muziekafdeling. Portret van de Verzameling-Scheurleer*, La Haye, 1985.
- D. GLUCK, G.H. RIVIERE, *Arts populaires des pays de France*, Paris, Joël Cuénot, 1976, 2 vol.
- L. GRODECKI, F. MÜTHERICH, J. TARALON, F. WORMALD, *Le siècle de l'An Mil*, Paris, Gallimard, 1973.
- Dom. B. GROENENDAAL, «Mors et Vita», *L'artisan et les arts liturgiques*, Abbaye de Saint-André, 1946, p. 159-173.
- B. GRULLI, «La Piva, cornemuse du Nord de l'Italie», *Modal*, n° 5, 1984, p. 12-21.
- L. GUIBERT, *Les confréries des pénitents en France et notamment dans le diocèse de Limoges*, Limoges, 1879. Reprint Laffite, Marseille, 1978.
- F. GUIZZI, R. LEYDI, Livret de disque «Le zampogne in Italia», *Strumenti musicali popolari*, Milano, Ricordi, 1985, Vol. 1, n° 1.
- J.F. HEINTZEN dit «Maxou», «A la recherche de monsieur Marsillat. Vie et moeurs des cornemuseux en Centre-France au XIXème siècle», Cat. d'exp. *Les cornemuses de George Sand*, 1996, p. 22-27.
- J.F. HEINTZEN (dit «Maxou»), *Série M (fêtes et cérémonies)* Août 1807/Décembre 1852, A.D. 87, ms.
- J. HOTTETERRE, *Méthode pour la musette*, Paris, 1738. Reprint Minkoff, Genève, 1978.
- J.B. HUET, *Le (petit) trésor artistique des artistes [...] guide dans le choix des sujets allégoriques et emblématiques*, Paris, 1810.
- F. ISAMBERT, *Rite et efficacité symbolique. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Ed. du Cerf, 1979.

- F. ISAMBERT, *Le sens du sacré. Fête et religion populaire*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.
- M. IZARD, P. SMITH, *La fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Paris, Gallimard, 1979.
- J.-J. JUGE, *Changemens survenus dans les mœurs des habitants de Limoges depuis une cinquantaine d'années*, Limoges, J.-B. Bargeas, 1817.
- M. KIRNBAUER, *Verzeichnis der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Band 2. Flöten und Rohrblattinstrumente bis 1750*, Wilhemshaven, Florian Noetzel Verlag, 1994.
- G. LAVERGNE, «La confrérie de Sainte Quitterie de Thiviers», *B.S.H.A. Périgord*, 1922, p. 302-305.
- G. LE BRAS, *L'Eglise et le village*, Paris, Flammarion, 1976.
- F. LEBRUN, *Histoire des catholiques en France*, Toulouse, Privat, 1980.
- M.B. LE GONIDEC, avec la collaboration de Jean-Jacques SMITH, «Introduction au catalogue des instruments exposés», *Cat. d'exp. Les cornemuses de George Sand*, 1996, p. 40-41.
- G. LENCLUD, «La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de tradition et de société traditionnelle en ethnologie», *Terrain*, 1987, Oct., p. 110-123.
- R. LEYDI, «La zampogna en Europa», *Materiele documentario di R. Leydi*, Côme, 1979.
- P. LOUBET de SCEAURY, *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime*, Paris, A. Pedone, 1949.
- M. LUTGERINK, *Doedelzak Frankrijk ca. 1800*, La Haye, 1981, Collectie Haags Gemeentemuseum (Constructietekening).
- L. MABRU, *La cornemuse des Landes de Gascogne*, Beliet, Centre Lapios, 1986.
- J.C. MAILLARD, *La musette. Etude historique, organologique, et iconographique*, Mémoire de maîtrise d'éducation musicale, Université de Paris IV-Sorbonne, 1980.
- J.C. MAILLARD, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent, 1660-1760*, Thèse de doctorat en musicologie, Université de Paris IV-Sorbonne, 1987.
- J.C. MAILLARD, «Du fracas des armes aux délices de la paix : l'aventure des anches dans la France baroque», *Cat. d'exp. Le roseau et la musique*, 1988, p. 61-67.
- J.S. MAITRE, «Le décor gravé Sautivet», *Cat. d'exp. Les cornemuses de George Sand*, 1996, p. 32-34.
- E. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, Armand Colin, 1932.
- C. MARCEL-DUBOIS, M.M. PICHONNET-ANDRAL, «Instruments de musique populaires traditionnels», *Cat. d'exp. Arts et Traditions des pays de France. Trois ans de travaux et d'acquisitions 1960-1962*, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1963.
- C. MARCEL-DUBOIS, M.M. PICHONNET-ANDRAL, «Introduction», *Cat. d'exp. L'instrument de musique populaire : usages et symboles*, 1980, p. 15-20.
- J.L. MATTE, «La chabrette limousine dans la région de Saint-Yrieix-la-Perche au travers de la presse locale», *Modal*, n° 2, 1982, 11 pages non paginées.
- J.-L. MATTE, *Inventaire de l'iconographie de la cornemuse en France*, Metz, chez l'auteur, 1998.
- M. MERSENNE, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636, Edition en fac-similé avec introduction de François LESURE, Paris, Editions du CNRS, 1986.
- A.P. MIRIMONDE (de), *L'iconographie musicale sous les rois bourbons*, Paris, A.J. Picard, 1977, 2 tomes.
- A.A. MOLES, *Théorie des objets*, Paris, 1972.
- E. MONTBEL, «La chabrette limousine», *Ethnologia*, n° 10, 1979, p. 109-134.
- E. MONTBEL, «Limoges, ville de chabretaires», *Plein-Jeu*, n° 1, 1981, non paginé.
- E. MONTBEL, «Saint-Yrieix-la-Perche : images et présence des chabretaires», *Modal*, n° 2, 1982, 13 pages non paginées.
- E. MONTBEL, «Les cornemuses en France : organologie, sémiologie», *Cat. d'exp. Le roseau et la musique*, 1988, p. 47-59.
- E. MONTBEL, *Les cornemuses du Limousin, Essai sur un corpus d'instruments de musique*, Mémoire de l'E.H.E.S.S., Paris, 1989.
- E. MONTBEL, «La forme des sons. Valeurs iconiques et bricolage», *Cornemuses, souffles infinis, souffles continus*, Parthenay, Famdt, 1992, p. 50-59.
- E. MONTBEL, «La lame dans le bourdon. Parodies et cornemuses de fortune», *Collectif* 1998, p. 70-75.
- E. MONTBEL, A. RICROS, «Bouscatel, roi des cabretaires. Les origines du bal musette», *Livret du disque MR4004*, Lyon, Musiciens Routiniers, 1984.

Bibliographie

- E. ORS (d'), *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1983.
- R. OTTO, *Le Sacré*, Paris, Payot, 1979.
- E. PANOFISKY, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, Nrf, 1967.
- E. PANOFISKY, *Idea*, Paris, Gallimard, 1983.
- J.K. PARTRIDGE, F. JEAL, «The Maltese Zaqq», *The Galpin Society Journal*, t. XXX, 1977, p. 112-144.
- L. PEROUAS, «Pierre Robert, observateur et témoin de la religion populaire en Limousin au XVIIème siècle», *BSAH Limousin*, t. CV, 1978, p. 121-137.
- D. PERRE, «La tradition des cornemuses en Haute-Loire : quelques éléments sur les instruments (1870-1950)», *Cahiers de la Haute-Loire*, 1985, tiré à part.
- T.H. PODNOS, *Bagpipes and tunings*, Detroit, Detroit monographs in musicology, 1974.
- L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1955, 6 vol.
- M. RHEIMS, *La vie étrange des objets*, Paris, 1959.
- M. RHEIMS, *Les collectionneurs*, Paris, 1981.
- A. RIBARDIERE, «Hautbois et cornemuses (de ?) en Poitou», *Modal*, n° 3, 1983, p. 5-11.
- E. A. K. RIDLEY, *The Royal College of Music. Museum of Instruments. Catalogue Part I. European Wind Instruments*, Londres, 1982.
- R. ROCHE, *Le culte de Sainte Marianne à Beauvais*, Montmorency, Plumancy, 1944.
- G. ROSSOLATO, *Essai sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969.
- C. RUEGER, *Les instruments de musique et leur décoration*, Leipzig, Mondialo, 1985.
- B. SAROSI, «The hungarian bagpipe», *Bulletin of the Brussel Museum of Musical Instruments*, Vol. 8, 1978, 1/2, p. 1-15.
- V. SEGALIN, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, L. G. F., 1986.
- J.J. SMITH, «Jean Sautivet, mythe ou réalité ?», Cat. d'exp. *Les cornemuses de Georges Sand*, 1996, p. 14-18.
- E. THOINAN, *Les Hotteterre et les Chédeville, célèbres joueurs et facteurs de flûtes, hautbois, bassons et musettes*, Paris, Sagot, 1894.
- M. TINTOU, «Statuts de la confrérie de Saint-Antoine établie en l'église Saint-Domnolet de Limoges (18 mai 1615)», *BSAH Limousin*, t. LXXXIX, 1962, p. 137-147.
- M. TINTOU, «Reinages de confréries à Aix et Verneuil au XVIIème siècle», *BSAH Limousin*, t. CIV, 1977, p. 118-124.
- M. TINTOU, «Dernière délibération des Pastoureaux à Saint-Pierre-du-Queyrois (1659)», *BSAH Limousin*, t. CVIII, 1981, p. 126-134.
- T. TODOROV, *Théories du symbole*, Paris, Le Seuil, 1977.
- R. TUCCI, «Calabria ; strumenti», Livret du disque *I Suoni*, Cetra SU5001, Rome, 1982.
- A. TURIGNY, «Des feuilles de musette», *Le Réveil de la Gaule*, n° 3, 1896.
- A. TURIGNY, «Cornemuses, cornemusettes», *Le Réveil de la Gaule*, n° 9, 1898.
- E. URECH, *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Paris, 1972.
- R.J.M. VAN ACHT, *Volksmuziek en volkinstrumenten in Europa*, La Haye, Gemeentemuseum, 1982.
- M. VIRVILLE (de), *Système descriptif des objets domestiques français*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1977.
- J. WILLIAMS, *Manuscrits espagnols du Haut Moyen-Âge*, Paris, Chêne, 1985.
- E. WINTERNITZ, *Instruments de musique : forme et fonction*, Metropolitan museum of Arts, New York, 1963.
- E. WINTERNITZ, *Iconology of Music - Possibilities and Pitfalls*, New York, Norton, 1972.
- E. WINTERNITZ, *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1979.
- P.T. YOUNG, *4 900 Historical Woodwind Instruments. An Inventory of 200 makers in International Collections*, Londres, Tony Bingham, 1993.

Discographie

La discographie consacrée à la chabrette limousine reste peu abondante, car la pratique de l'instrument n'a connu un renouveau que de façon très récente. On peut l'entendre sur les disques suivants :

* *Cornemuses. Berry, Bourbonnais, Bresse, Limousin, Marche, Morvan*

Jean Blanchard et Eric Montbel, CD 193.812 Hexagone, 1979, réédition 1994.

* *Bal traditionnel en Périgord*

Jacques Phélip et Marcel Piaud, Junqué d'OC 33.148, 1981.

* *Lo Jai. Musiques traditionnelles du Limousin*

Eric Montbel, CD REV. 198.932, Revolum/CML, 1981, réédition 1992.

* *Chants de quête de la période de Pâques*

Thierry Boisvert, Les Réveillez, CD OCORA, 1984

* *L'art de la cornemuse*

Eric Montbel, CD Arion ARN 60347, 1985, réédition 1996.

* *Noëls*

Nathalie et Olivier Daviau, K7, Autoproduction, 1985.

* *France : cornemuses du Centre*

Eric Montbel et Jean Blanchard, CD Unesco-Auvidis D8202, 1989.

* *Miroirs. Danses et Mélodies des XVI^e et XVIII^e siècles*

Gaëtan Polteau et la Gente Poitevinerie, Ensemble de hautbois et cornemuses de Poitou, CD GP 5200.01, Autoproduction, 1990.

* *Faï dardar !*

Philippe Randonneix, K7, Agence des Musiques Traditionnelles d'Auvergne, Les musiques du paysage, 1993.

* *Les Blaireaux. Comberoches*

Fabrice Lenormand, K7, Agence des Musiques Traditionnelles d'Auvergne, Les musiques du Paysage, 1994.

* *Alamont. De prime abord*

Félicie Verbruggen, Musiques traditionnelles du Limousin, CD Silex Y225220, 1996.

* *Chabretas. Les cornemuses à miroirs du Limousin*

Eric Montbel, Al sur, CD ALCD 156, 1996.

* *Marion quand t'aimava*

Nicolas Rouzier et Philippe Randonneix, Danses de tradition en Limousin, Département de musique traditionnelle du CNR de Limoges, CD CRMT 001, 1996.

* *Chabretaires à Ligoure. Une rencontre de cornemuses en Limousin*

Collectif, CD CRMT 002, 1997.

On peut entendre les chabretaires Louis Jarraud et Camillou Gavinet sur le disque :

* *Chanteurs et musiciens en Limousin*, CD Silex-mémoire Y225113, 1995.

Historiography

The first paragraph of the document discusses the importance of historical research in understanding the present. It highlights the role of historians in interpreting the past and the challenges they face in doing so.

The second paragraph continues the discussion on the importance of historical research. It emphasizes the need for historians to be objective and to use a variety of sources to build a comprehensive picture of the past.

The third paragraph discusses the role of historians in society. It argues that historians should not only be concerned with the past but also with the present and the future. They should use their knowledge to inform public policy and to promote a better understanding of the world.

The fourth paragraph discusses the challenges of historical research. It notes that historians often face a lack of primary sources and that they must be careful to avoid bias and distortion in their work.

The fifth paragraph discusses the importance of historical research in education. It argues that students should be taught about the past so that they can understand the world in which they live and so that they can make informed decisions about the future.

The sixth paragraph discusses the role of historians in the media. It argues that historians should be consulted by the media to provide accurate information about the past and to help the public understand the significance of historical events.

The seventh paragraph discusses the importance of historical research in the study of the human mind. It argues that by studying the past, we can gain insights into the nature of human thought and behavior.

The eighth paragraph discusses the role of historians in the study of the environment. It argues that historians can help us understand how the environment has changed over time and how human activities have affected the natural world.

The ninth paragraph discusses the importance of historical research in the study of the economy. It argues that by studying the past, we can learn about the factors that have led to economic growth and development and we can use this knowledge to inform current economic policy.

The tenth paragraph discusses the role of historians in the study of the law. It argues that historians can help us understand the origins of the legal system and the principles that govern it.

The eleventh paragraph discusses the importance of historical research in the study of the arts. It argues that by studying the past, we can gain insights into the creative process and the cultural context of the arts.

The twelfth paragraph discusses the role of historians in the study of the sciences. It argues that historians can help us understand the development of scientific knowledge and the role of the scientific method.

The thirteenth paragraph discusses the importance of historical research in the study of the social sciences. It argues that by studying the past, we can learn about the factors that have shaped human society and the challenges that we face today.

The fourteenth paragraph discusses the role of historians in the study of the future. It argues that by studying the past, we can gain insights into the patterns of human development and we can use this knowledge to make predictions about the future.

Adresses utiles

Fabricants de chabrettes :

- Thierry BOISVERT
La Grave - 24750 Trélissac
- Olle GERIS
20 rue de la Moinerie - 4822 Petit-Rechin, Belgique
- Claude GIRARD
Puyravault - 86330 St Jean de Sauves
- Marius LUTGERINK
Bollenveld 75 - 5235NM Den Bosch, Pays-Bas

Classes de chabrette limousine :

Le C.N.R. de Limoges accueille des cours de chabrette et de cornemuse au sein du Département de musique traditionnelle. Depuis l'ouverture de la classe de chabrette en janvier 1987, plus de 50 élèves ont suivi l'enseignement de Philippe Randonneix. Chaque élève participe activement au renouveau de cette cornemuse dans la région, tant au plan de la recherche en lutherie pour la mise au point d'instruments, qu'au plan de la diffusion par des prestations extérieures.

- Conservatoire National de Région de Limoges,
9, rue Fritz James - 87000 Limoges
(chef de département Musiques traditionnelles : Françoise Etay.)

L'Ecole de musique de Guéret dispose d'une classe de chabrette et de cornemuse en Creuse, au sein du Département de musique traditionnelle. Cet atelier, animé par Nicolas Rouzier et Félicie Verbruggen, permet d'explorer un répertoire constitué de collectages réalisés en Creuse et en Limousin auprès de musiciens traditionnels locaux.

- Ecole de musique de Guéret
16, rue Marc Purat - 23000 - Guéret / Tél. : 05.55.52.86.96.



Une classe de chabrette et de cornemuse est animée par Nicolas Rouzier :

- Ecole intercommunale de musique de Haute Corrèze

19200 - Ussel / Tél. : 05.55.72.39.80.

Une autre classe de chabrette et de cornemuse est animée par Nicolas Rouzier :

- Ecole de musique du SIVOC d'Eymoutiers.

Pré l'Anaut, 87120 - Eymoutiers / Tél. : 05.55.69.27.12.

Autres adresses :

- Centre Régional des Musiques Traditionnelles en Limousin

4 rue Jean Vinatier - 19700 Seilhac / Tél. : 05.55.27.93.48.

- Association des Chabrettes et Hautbois du Limousin

chez Roland Jiuge, 21 rue Maryse Bastié - 87100 Limoges

Les Rencontres de Ligoure, qui existent depuis 1982, sont dorénavant organisées par cette association. En mars 1999, comme les années précédentes, dans le magnifique cadre du château de Ligoure, une trentaine de chabretaires et un public passionné ont joué, discuté et échangé pour une meilleure connaissance de cet instrument.



Crédits photographiques

MUSEE DES ARTS
ET TRADITIONS POPULAIRES
BIBLIOTHEQUE

- Anonyme, p. 19, 36, 44, 48, 56, 57, 64, 65, 66, 71, 81, 82, 92, 96, 97, 99, 106, 155, 156.
- Baudimant M., p. 73, 117.
- Baudry, p. 29.
- Berlin, Musikinstrumenten Museum, Staatliches Institut für Musikforschung,
Preußischer Kulturbesitz. p. 24, 26.
- Berlin, Jorg P. Anders, 90.
- Besnard R., p. 87
- Bessot et Guionie, p. 19, 35, 54.
- Boisvert R., p. 78.
- Boisvert T., *couverture*, p. 37, 41, 59, 61, 67, 71, 74, 77, 80, 81, 82, 85, 86, 88, 97, 114, 119,
120, 122, 131, 133.
- Boisvert T. et Montbel E., p. 13, 14, 15, 19, 20, 24, 25, 26, 32, 33, 39, 49, 50, 51, 57, 58, 59,
61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 79, 80, 81, 82, 86, 89, 90, 109, 110, 111, 113,
115, 116, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133.
- Bonnet, p. 72, 118.
- Boone H., p. 14, 58.
- Boulangier P., p. 130.
- Brest, musée municipal, p. 17, 111.
- Chéry, p. 36, 76, 87.
- Ciné-Nevens, p. 66.
- Daudrix P., p. 87.
- Delaval P., p. 53.
- Farge N., p. 94.
- Gétreau F., p. 23.
- Giboulet E., p. 75.
- Girard, p. 70.
- Havard, p. 71.
- Illife Mme, p. 28.
- Lausanne, collection de l'Art brut, p. 91.
- Le Plaix, *couverture*, 18, 47, 102, 103.

Londres, Royal College of Music, Museum of Instruments, p. 29, 115.
 Matte J.-L., p. 87.
 Midget, p. 19.
 Montbel E., p. 90, 95, 96, 117, 128, 130.
 Montluçon, musée des Musiques populaires, Studio Imag'in, p. 32, 112, 114, 118, 121, 122, 125, 126.
 Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, p. 25.
 Pangaud A., p. 77.
 Paris, Laboratoire de recherche des musées de France, p. 24.
 Paris, musée de la Musique, J.M. Anglès p. 15, 19, 69, 108, 110, 112, 119.
 Paris, musée de la Musique, J.M. Billing, p. 26.
 Paris, musée de la Musique, Labo 4/Publimages, p. 24, 25.
 Paris, musée national des Arts et Traditions populaires, Hervé Jézéquel, p. 33, 34, 57, 110, 119, 121.
 Paris, Réunion des musées nationaux, p. 17, 109.
 Ponty J.M., p. 70.
 Rezni Josef, p. 14.
 Stockholm, Musikmuseet, p. 10, 124.
 Randonneix P., p. 129.
 Roger-Viollet, p. 30, 31.
 Strasbourg, musée des Beaux-Arts, p. 60.



ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE JOUR DE LA SAINT ÉRIC
— MIM —
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE FABRÈGUE
À SAINT-YRIEIX-LA-PERCHE,
POUR LE COMPTE
DE LA FÉDÉRATION DES ASSOCIATIONS
DE MUSIQUE ET DANSES TRADITIONNELLES.

Maquette, mise en page : **daisy day** à Périgueux.

I.S.B.N. : 2-910-432-19-X

Ministère

Culture

Cet ouvrage est publié par la FAMDT
(Fédération des Associations de Musiques et
Danses Traditionnelles) avec le concours :

- du Ministère de la Culture (Direction de la
Musique, de la Danse, du Théâtre et des
Spectacles),
- du Centre Régional des Musiques
Traditionnelles en Limousin,
- de la Réunion des Musées Nationaux.

Tous droits réservés.

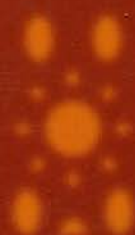
FAMDT

La Falourdière
79380 SAINT-JOUIN-DE-MILLY
Tél. 05 49 80 82 52 / Fax 05 49 80 89 14

L'exposition «Souffler, c'est jouer : chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin» va permettre de découvrir la «chabrette», instrument caractéristique de la tradition musicale limousine. Cette cornemuse se distingue par sa facture raffinée, très élaborée et par son décor fait de miroirs, d'incrustations d'étain, de motifs tracés à l'acide, de corne, d'os. Ces décors mystérieux semblent, pour certains chercheurs, inspirés par les messages religieux de la Contre-Réforme. Pour d'autres, ils sont les traces lointaines d'une puissante quête esthétique et rejoignent l'universalité —et la modernité— des cultures populaires.

L'exposition met en lumière la travail pionnier d'un groupe de musiciens-chercheurs. Une soixantaine d'instruments exceptionnels sont replacés dans leur contexte d'utilisation, comme dans la symbolique dont ils sont porteurs. La publication qui l'accompagne comporte une dizaine d'études, le catalogue des instruments présentés et la liste exhaustive du corpus reconstitué.

Cette manifestation est coorganisée par le Musée National des Arts et traditions populaires, le Centre régional des Musiques traditionnelles en Limousin, la Ville de Saint-Yrieix-la-Perche (Haute-Vienne) avec le concours, pour l'édition, de la Fédération des Associations des Musiques et Danses traditionnelles.



BIBLIOTHEQUE MNATP



0001904

FAMDT
EDITIONS

ISBN 2-910-452-19-X

195,00 F.