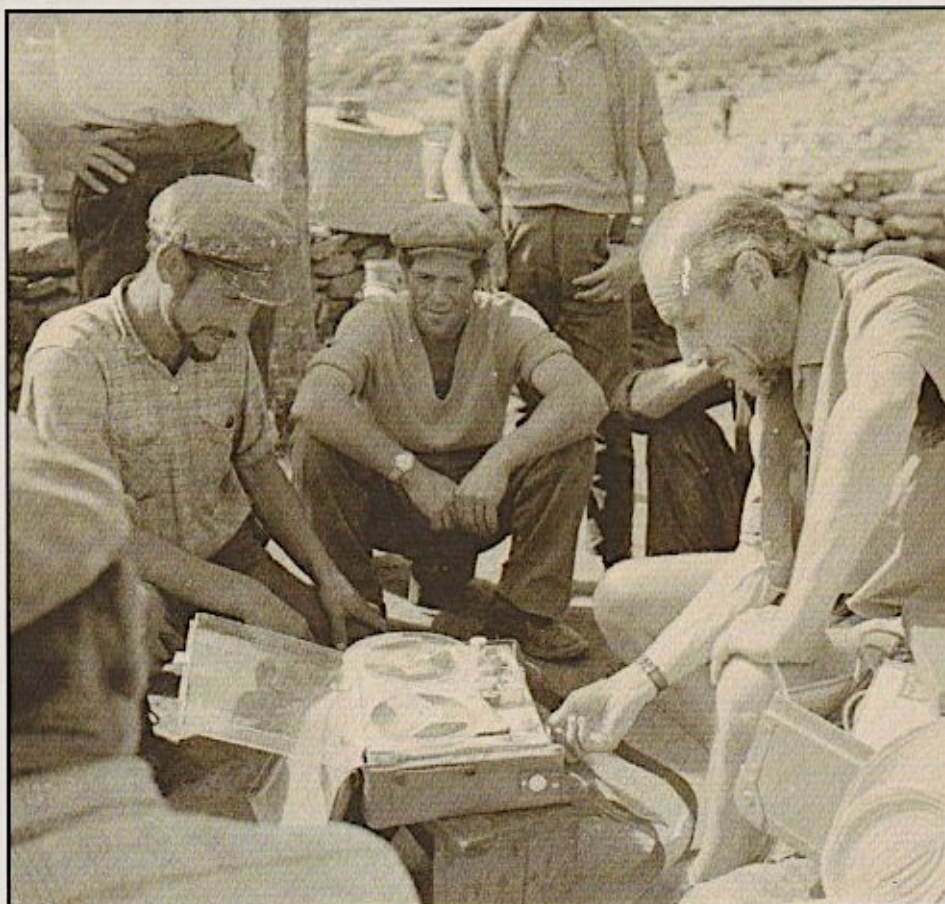


L'Ethnomusicologie de la France

De l'« ancienne civilisation paysanne » à la globalisation



Textes réunis par
LUC CHARLES-DOMINIQUE
ET YVES DEFANCE

L'Harmattan

*Ethnomusicologie et anthropologie
musicale de l'espace français*

LE JEU MODERNE DES CORNEMUSES À MIROIRS DU LIMOUSIN

ERIC MONTBEL

DES OBJETS DE SÉDUCTION

Les cornemuses à miroirs du Limousin, « chabretas » ou « chabrettes », sont des instruments de musique qui présentent une situation particulière dans l'histoire récente du « revival » français des musiques traditionnelles. En effet, ces instruments ont été l'objet d'une restauration « archéologique » depuis 1976, et leur pratique nouvelle possède à la fois les caractéristiques des musiques anciennes (le goût moderne pour les musiques du passé, au même titre que la musique baroque ou médiévale) et des musiques actuelles (appropriation et création par un milieu de jeunes musiciens « trad. », « world » ou « folk », création de « groupes » semblables à ceux de la pop, du jazz ou de la variété). Dans ces domaines, se croisent pratiques amateur et professionnelle, localisme¹ et délocalisme², sentiments identitaire et post-identitaire : un ensemble de traits complexes pour une pratique culturelle qui se développe maintenant depuis une trentaine d'années³.

En quoi ces « cornemuses à miroirs » sont-elles anciennes et nouvelles ? Leur corpus⁴ fait apparaître des objets fabriqués sous l'Ancien Régime (depuis

¹ Revendications identitaires, qu'elles soient occitanes, celtiques, françaises, attachées à une ville ou un quartier, un pays réel ou fictif, une revendication linguistique, une origine prétendument « ethnique », etc. cf. Michel DE CERTEAU, *La Culture au Pluriel*, M. DE CERTEAU, D. JULIA, J. REVEL, *Une Politique de la Langue*, « La Révolution française et les patois ».

² Appropriation d'une musique, sans référence à son lieu d'origine, mais ancrée dans le social et la création. Cf. notamment : T. TODOROV, *Nous et les autres*, Paris, Le Seuil, 2002.

³ Eric MONTBEL, « Comment passe-t-on de Kraftwerk à Bouscatel » in *Les années Folk. Cent ans d'intérêt pour les musiques traditionnelles*, Parthenay/Rions, FAMDT/AMTA, 1996.

⁴ Voir notre *Essai sur un corpus d'instruments de musique : les cornemuses du Limousin*, Diplôme de l'EHESS (1989), qui recense l'ensemble des instruments repérés à cette date.

le XVII^e siècle sans doute⁵), certains exemplaires étant attestés à l'approche de la Révolution (1780⁶). Mais d'autres modèles furent fabriqués tout au long du XIX^e siècle, jusques dans les années 1920. Pour notre époque contemporaine, ces cornemuses ont connu un engouement qui a conduit plusieurs facteurs d'instruments à produire des copies de qualité : une restauration donc, par la copie.

L'ensemble des signes dont l'instrument était recouvert depuis l'origine de sa fabrication au XVII^e siècle a été réinterprété dans un contexte contemporain. La polysémie complexe induite par les matières dont l'instrument est constitué, avant-même celle des formes ou des images, renvoie cette cornemuse à un âge du signe où tout fait sens : matières animales (cuir, os, corne), matières minérales (miroirs, étain, métal des chaînes, de la clef), matières végétales (buis, prunier, roscau). D'autres signes, référents au langage de l'Église, sont présents sur l'instrument : miroirs en ostensoirs, en reliquaires, en oratoires, symboles religieux tracés à la potasse, chaînes en chapelets, médailles notamment. Cette particularité esthétique et sémiologique de l'objet a produit non seulement du sens iconique (du côté du regard), mais a également enrichi le sens musical (la chose à entendre), l'un ne pouvant se concevoir sans l'autre. Le musicien, le fabricant et l'ethnomusicologue sont intervenus ici comme des « fabricants d'histoire », manipulant des objets où mythes et symboles s'entrecroisent. Le musicien, car bien souvent il personnalise un objet qui lui appartient et dont il attend qu'il le représente. Le fabricant, parce qu'il produit un instrument conforme à un modèle, et parce qu'il reproduit souvent un langage de signes sans le comprendre, ou sans pouvoir interpréter ce décor dont il s'inspire, dans une fidélité toute relative. L'ethnomusicologue, parce qu'il souligne des traits qui lui semblent pertinents, et du même coup les sacralise, parce qu'il revitalise une pratique éteinte, provoque une forme nouvelle de musique et de fabrication de ces instruments.

⁵ « Grandes cornemuses à miroirs » conservées notamment au Musée de la Musique à Paris, au Musée de Brest, au Musée de Montluçon ou bien au Gemeentemuseum de La Haye. Instruments 82.04.01, 86.01.01, 83.07.02 et 78.10.01 de notre corpus.

⁶ Instrument conservé au Royal College of Music de Londres, n° 69, ancienne collection de Bricqueville, portant sur le hautbois l'inscription « 1780 ». Instrument 84.01.01 de notre corpus.

⁷ Voir l'article du facteur d'instruments à vent Claude GIRARD, « Gamme harmonique » in *Souffler c'est jouer. Chabreétaires et cornemuses à miroirs en Limousin*, Catalogue d'exposition, Parthenay, Modal, 1999.

⁸ La filiation organologique avec les hautbois de Poitou décrits par Mersenne dans l'*Harmonie Universelle* (1672), a été signalée à plusieurs reprises : voir nos articles dans *Modal*, *Ethnologia*, et l'article de Florence GÉTREAU, « Traces du baroque : visions en abîme » in *Souffler c'est jouer, op. cit.* D'autre part, Jean Hotteterre, facteur de musettes réputé originaire de La Couture-Boussey, possédait une charge de hautbois de Poitou dans l'Écurie du Roi à Versailles en 1661. Cf. Jean-Christophe MAILLARD, « La musette. Étude historique, organologique et iconographique », Mémoire de maîtrise Paris IV-Sorbonne, 1982, p. 70.



Chabretaires au Festival de Saint-Junien, Haute-Vienne, juin 2007

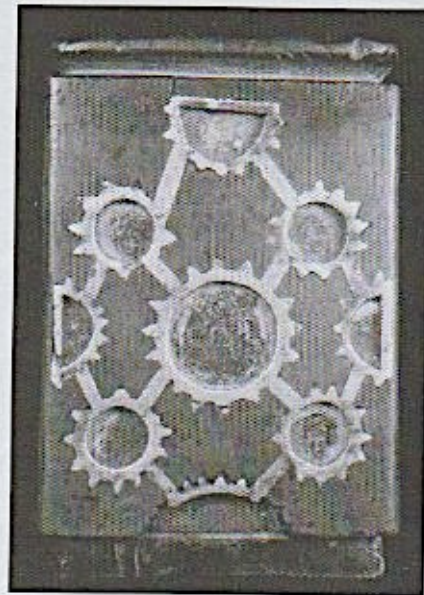
Rappelons ici brièvement ce que sont ces cornemuses.

Fabriquées, pour les plus anciennes, dès la fin du XVII^e siècle, dans un contexte qui reste à définir (musiques de cour, musiques liées à un rituel calendaire, musiques attribuées à une confrérie ?), elles ont connu une appropriation par les milieux populaires à partir du XVIII^e siècle⁷, jusqu'à la période contemporaine, et donc une fabrication et une production *in extenso* jusqu'à la première guerre mondiale. Fabrication et utilisation se sont limitées, pour les dernières années de leur usage, à un territoire très réduit et précis : depuis les environs de la ville de Limoges (Haute-Vienne) jusqu'au nord-ouest de la Corrèze, aux frontières de la Dordogne (Périgord, Limousin), et une partie de la Marche (Creuse) pour la partie orientale. Donc une tradition extrêmement localisée, mais dont rien ne contredit qu'elle ait été importée d'autres lieux (Poitou ou Versailles, par exemple⁸). Les six exemplaires apparemment les plus anciens de ces cornemuses, que nous désignons sous le terme de « grandes cornemuses à miroirs », proviennent de collections réunies à la fin du XIX^e siècle : mais aucune n'atteste une provenance limousine.

La profusion de signes dont ces instruments sont recouverts, et qui apparemment n'entretiennent entre eux aucun lien logique, m'a amené à envisager une superposition des signifiants, ajoutés dans une surenchère esthétique et sémiologique par les générations successives de fabricants et de musiciens,

aucun de ces signes n'annulant les précédents, mais instaurant une forme de langage secret difficile à déchiffrer pour le profane⁹.

Voici quelques exemples de ces décors symboliques.



Ci-dessus (à gauche) :
Boîtier de Grande cornemuse à Miroirs, Musée
de Guéret, Creuse, XVIII^e siècle.

Ci-dessus (à droite) :
Boîtier de Grande cornemuse à Miroirs,
« Chabra », Nedde, Creuse, XVIII^e siècle.
Collection MnATP, Paris.

Ci-contre :
Boîtier de Grande cornemuse à Miroirs,
GemeenteMuseum de La Haye, XVII^e siècle.

LA STRATIFICATION DU SENS

L'objet pose alors la question, non pas du sens, ou d'un sens, mais de plusieurs sens juxtaposés, ou plutôt superposés, *stratifiés* par l'histoire mais aussi par la pratique contemporaine. Cette sédimentation sémiologique est complexe, difficile à déchiffrer. Mais ce jeu du sens et du mystère est l'un des éléments du jeu musical, et enrichit le goût pour la pratique : c'est un ensemble de mystères, dont on peut penser que les fabricants et les musiciens qui les mettaient en œuvre ont été conscients. Il ne s'agit pas de « dire », de façon explicite, mais de suggérer le sens, d'induire un message iconique, celui du symbole, du signe mais aussi de la forme et du geste. Entre superstition et croyance, ces images suggèrent un sens caché qui a largement contribué à attiser la curiosité contemporaine autour de ces objets de séduction.

Quel est le sens premier, primordial de la cornemuse ? Les connotations érotiques de cet instrument sont très anciennes, c'est un objet sexuel et sexué, qui affiche cette ambiguïté depuis son apparition dans l'iconographie médiévale. À ce titre, elle a été associée souvent aux musiques de l'interdit et de la transgression, instrument des fous, des fantasmes, comme, par exemple, la cornemuse rouge, ventre ouvert et lupanar, de l'Enfer du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch.

Cette ambivalence de la cornemuse s'illustre en maints exemples, depuis l'animalité provocatrice de nombreuses cornemuses populaires (chèvres entières pour la « *bodega* » ou « *craba* » du Languedoc, monstruosité des « *zampognas* » siciliennes, zoomorphie des « *dudas* » tchèques, etc.), jusqu'à l'humour « gaillard » et érotique attaché à ces instruments en milieu populaire, comme mes propres enquêtes m'ont souvent permis de l'observer. Cette inquiétante étrangeté est contestée et donc révélée *a contrario*, par les précieuses musettes baroques, instruments témoins du libertinage sous la Régence, ces musettes d'ivoire et d'argent dont on cache la peau et l'obscénité au moyen d'un « habit » de soie, d'or et de brocards : avec cette féminisation de l'objet, la musette prend ici sa valeur aristocratique, elle devient instrument de la délicatesse, du raffinement et conservera durant tout le XIX^e siècle ce souvenir d'un temps pastoral, de l'Ancien Régime regretté. Le terme lui-même de « musette » s'impose alors partout en France pour désigner l'instrument¹⁰.

⁹ Voir, par exemple, Éric MONTBEL, « La forme des sons. Valeurs iconiques et bricolage », *Cornemuses, souffles infinis, souffles continus*, Parthenay, Modal, 1992, pp. 50-59.

¹⁰ Les occurrences des termes occitans francisés « chahrette » ou « cahrette » sont largement minoritaires, et semblent apparaître avec la folklorisation de la fin du XIX^e siècle. « Musette » est le terme français largement utilisé par les documents officiels, et par l'usage populaire en Auvergne, Limousin ou Berry-Bourbonnais, et ceci dès la période post-révolutionnaire.

On connaît ces nobles de province qui s'adonnaient passionnément à la musette sous l'Ancien Régime : Charles-Emmanuel Borjon de Scellery en Bresse, Gaspard de Gucidan à Aix-en-Provence, Claude-Agnet de Calignon, marquis de Vicq, en Limousin. Quel fut leur rapport à l'instrument populaire ? Borjon de Scellery l'a écrit : sa familiarité avec les joueurs de cornemuse populaire alla jusqu'à publier dans sa *Méthode de Musette*¹¹ des « branles de village » recueillis auprès de ménestriers de Bresse en 1672, probablement l'un des premiers « collectages »¹². L'immersion dans un univers pastoral onirique, le monde des bergers de théâtre à la Watteau, a-t-il touché les joueurs de cornemuses à miroirs ? Il est intéressant de noter que le Marquis Claude-Agnet de Calignon, seigneur de Vicq (sud de Limoges), est représenté sous les traits du joueur de chabrette dans la crèche de la petite église du village¹³. Les musiques populaires connaissent, dans le Centre-France, au XIX^e siècle, l'influence de la Restauration, et les cornemuses sont logiquement perçues comme une filiation, parfois revendiquée, avec les musettes « de cour ». Ces attributs de l'Ancien Régime prennent une valeur-mémoire que l'emploi généralisé du mot « musette » vient souligner. Depuis l'invention de « copies » de musettes dues au fabricant P. Gaillard¹⁴, et destinées à une clientèle sensible aux idéaux de la Restauration, jusqu'à la mise au point des « cabrettes-musettes » par les facteurs et musiciens auvergnats à Paris, la France redécouvre l'idéologie pastorale de l'Ancien Régime, où la cornemuse fut bien le symbole d'un âge d'or agreste et onirique. L'invention du Folklore s'inscrit bien sûr dans ce vaste mouvement d'idées¹⁵. Mais si la « cabrette-musette » parisienne, avec le facteur Amadiou, est inventée dans les années 1850 selon une organologie imitée de la musette baroque, tout en devenant un instrument urbain, la « chabrette » ne fait que poursuivre en Limousin une carrière bien plus ancienne. Nous savons que des cornemuses ont été utilisées par des confréries religieuses pour leurs

¹¹ « J'ay de plus recueilly avec choix plusieurs branles et gavottes de village, qui sont faits exprez sur l'étendue du Chalumeau, et qui, à proprement parler, sont les airs les plus naturels à l'instrument ». C. E. BORJON DE SCELLERY, *Traité de la Musette*, Lyon, 1672, rééd. Minkoff, 1972.

¹² « Quoique presque toutes sortes d'airs se puissent exprimer dans l'étendue du chalumeau, néanmoins on remarque que les gavottes l'emportent par dessus tous les autres. C'est ce que le vulgaire appelle branles, parce que leur mesure et leur mouvement excitent à la danse. De même les complaintes qu'on nomme Aubades à la campagne, où la musette règne comme dans son empire. [...] On en trouvera plusieurs que j'ai donnés pour les exemples. » C. E. BORJON DE SCELLERY, *op. cit.*

¹³ Louis BONNAUD, « Traditions populaires limousines. Les bergers de l'église de Vicq », *BSAHL* Limousin t. LXXXVI, 1955.

¹⁴ Nous suivons en cela la brillante interprétation de Laurence LIBIN, conservateur au Metropolitan Museum de New-York. Voir son article : « Seeking the source of the Gaillard cornemuses », *Musique-Images-Instruments*, n° 3, 1997, CNRS Editions, Paris.

¹⁵ Cf. Michel DE CERTEAU, *La culture au pluriel*, Paris, Le Seuil, 1974.

¹⁶ Louis BONNAUD, « Essai sur une chronologie de la cornemuse en Limousin », *BSAHL* t. XCIV, 1967, et « Chabrettes et musettes : la mémoire longue », in *Souffler c'est jouer*, *op. cit.*

rituels et processions au ^{xvii}^e siècle, à Limoges ou Aix-sur-Vienne¹⁶. Au ^{xix}^e siècle, on utilisait encore ces instruments pour les messes de Noël et, parfois, l'ordinaire de la messe. L'interdit lié au caractère ambigu de la cornemuse, à sa forme, à son étrangeté sexuelle, à ce « corps vivant » que l'on serre contre soi, cet interdit semble levé en Limousin, au moins depuis le ^{xvi}^e siècle, dans certaines circonstances liées au rituel chrétien. L'objet est accepté dans l'église, et notamment dans les pastorales qui mettent en scène les bergers de la Nativité. Une certaine filiation aristocratique reste sans doute à mettre à jour, que le décor des instruments et cet usage paraliturgique semblent signaler¹⁷.

Il est d'ailleurs remarquable que les deux « chabrettes » les plus anciennes qui nous sont parvenues, du moins celles dont nous possédons une datation certaine, soient portées par des bergers de crèche, des « santons » limousins antérieurs à la Révolution¹⁸.



Berger de l'église de Vicq-sur-Breuilh (Haute-Vienne), ^{xviii}^e siècle.

¹⁷ N'oublions pas que « Limoges la Sainte », telle qu'on la surnommait encore au ^{xviii}^e siècle, fut une ville connue dans l'Europe entière pour sa dévotion et ses nombreux pèlerinages voués aux cultes de saints locaux. La plus fameuse de ces manifestations religieuses reste celle des « Ostensions » de Saint-Martial, ayant lieu tous les sept ans depuis 1519.

¹⁸ Berger de la crèche de l'église de Vicq-sur-Breuilh (87), représentant le marquis Claude-Agnet de Calignon, objet attesté dès 1810, et berger de la crèche de l'église de Saint-Paul d'Eyjaux (87).



Berger de l'église de Saint-Paul d'Eyjeaux (Haute-Vienne), XVIII^e siècle.

MIROIRS ET AUTRES SYMBOLES

Les symboles, faits de miroirs et d'étain, qui recouvrent ces cornemuses, sont des référents catholiques assez explicites : leur répartition en croix, ostensoirs, tétramorphes le plus souvent, ne peut être contestée. Ces signes très anciens, du plus simple au plus complexe, sont bien plus que des simples éléments de « décor ». La croix latine semble d'un usage et d'une lecture assez simple ; mais l'ostensor, où le Christ figure comme un miroir-soleil central, entouré de douze rayons représentant les douze apôtres, suppose déjà une lecture érudite. C'est le Saint-Sacrement, largement diffusé par la Contre-Réforme, puis par certaines confréries au XVIII^e siècle. Quant au tétramorphe, Christ-miroir entouré des quatre évangélistes eux aussi figurés par des miroirs, c'est sans nul doute un geste de grande érudition chrétienne qui l'a placé au centre du boîtier de la cornemuse. Et que dire de ces nombreux boîtiers figurant des reliquaires, ou évoquant par de petits miroirs circulaires le Christ et ses

douze apôtres, ou encore le tabernacle – centre de l'église –, ou encore les étoiles à cinq branches symboles du pentagramme pythagoricien : signes d'un langage de l'image attestant une communauté habilitée à lire et interpréter ces signes. La présence de ces « objets dans l'objet », de ces boîtiers aux apparences de reliquaires, placés en ce lieu stratégique qu'est la « tête » de l'instrument, est une énigme. Est-il choquant de les rencontrer sur des instruments de musique comme les cornemuses, avec leur signifiant anthropomorphe ambigu (un corps que l'on gonfle, qui « vit » de manière autonome, une gestuelle sexuée) ? Voilà qui pose question.

L'aristocratie, lorsqu'elle a voulu masquer le caractère inconvenant de la cornemuse, a inventé la musette : un soufflet actionné par le bras permet de gonfler l'instrument sans faire usage de la bouche et du porte-vent, qui « *démontait tous les traits du visage* », comme l'écrivait Borjon de Scellery¹⁹. Rien de tel ici : la chabrette reste une cornemuse gonflée à la bouche, à de très rares exceptions près²⁰. Il faut indiquer d'autres signes présents de façon permanente sur ces instruments, signes qui ajoutent à son mystère, à son langage indéchiffré : petites chaînes (évoquant le chapelet) dont sont ornés les bourdons et certains hautbois, figures géométriques dessinées ou gravées (cercles pointés, étoiles, triangles, pentacles), lignes tracées à la potasse évoquant une écriture, signes manuscrits...

Cette première juxtaposition diachronique peut se lire comme une stratification, du point de vue historique, de signifiants qui ne s'annulent pas mais cohabitent : un objet anthropomorphe évoquant une animalité mal maîtrisée ; un langage d'images, de signes liés à un rituel religieux chrétien.

À partir de 1976, j'ai retrouvé près de cent vingt « cornemuses à miroirs »²¹. Ces cent vingt instruments étaient conservés dans des familles et des musées. Certains ont été découverts sur des photographies anciennes. Mais seules deux ou trois de ces cornemuses étaient jouées par un musicien héritier d'une filiation familiale. Je suis donc intervenu dans les dernières années d'une pratique traditionnelle presque éteinte.

¹⁹ « Mais la peine qu'il y avait à souffler produisant souvent de dangereuses maladies, et cette enflure de la bouche et des joues démontant tous les traits du visage jusqu'à rendre ridicules les plus réguliers, insensiblement on quitta cet instrument. [...] Or à présent qu'avec le secours du soufflet, on a remédié à ces deux inconvénients, on peut dire assurément que de tous les instruments de musique il n'y en a point de plus commode ni de plus facile que la Musette ». C. E. BORJON DE SCELLERY, *op.cit.*

²⁰ Notons que deux parmi les plus anciennes cornemuses à miroirs qui nous soient parvenues, les grands modèles du Musée de La Haye (n° corpus 78.10.001) et de Brest (n° corpus 86.01.01) sont équipés de soufflet.

²¹ Terme que j'ai utilisé pour me démarquer du mot « chabreta » ou « chabrette » en français, trop imprécis : en effet, on a joué en Limousin quatre cornemuses différentes au moins pour la période concernée par l'enquête, soit les années 1790 à aujourd'hui.

Que s'est-il passé entre ce jour de 1976 où j'ai fait sonner la cornemuse à miroirs, où des amis facteurs ont commencé à produire des copies, et 2007, soit trente années plus tard ? Des dizaines de musiciens se sont approprié l'objet et en ont fait une pratique musicale nouvelle. Non plus dans le cadre d'une société rurale ou semi-rurale, cette société qui fut l'objet de l'ethnologie de la France dans le cadre d'institutions comme le Musée national des ATP, mais dans une société urbaine ou « ruraine », transitoire. Cette activité musicale contemporaine relève des musiques d'aujourd'hui, musiques « actuelles » selon les définitions sociologiques, dont on pense qu'elles sont principalement des musiques de la jeunesse. Musiques pratiquées par les jeunes urbains, indissociables du renouveau des musiques traditionnelles françaises, elles ont anticipé ce que l'on nomme aujourd'hui les « musiques du monde », un mouvement qui s'est surtout manifesté dans les banlieues des grandes cités, avec leurs « ateliers » de MJC, leurs bals folks, ou leurs « baletis » dans le Sud. Ces mêmes banlieues que la caricature sociologique cantonnerait à la pratique du hip-hop ou du rap, suivant la même forme de folklorisation qui, voici vingt ans, les disait vouées au seul rock'n'roll, « musique de révolte ».

Ces « cornemuses à miroirs », donc, se voient dotées de sens nouveaux, qui sont ceux de la modernité : des objets « anciens » dans une société contemporaine, qui se les approprie avec leur complexité antérieure, sans la nier ni vraiment la comprendre, mais au contraire en ajoutant de la complexité à ce sens.

Nous sommes là devant le champ beaucoup plus vaste de la place de l'instrument et de la musique dans le social aujourd'hui. Ces instruments « anciens », même s'ils ont été réinventés, font partie de ce goût pour le passé dont on sait qu'il est, aussi, une modernité. Tous les discours sur la tradition, l'authenticité, le territoire, l'identité, qui sont attachés à ces cornemuses aujourd'hui par certains acteurs en Limousin ou ailleurs, font partie de cette modernité même si l'on peut démontrer que cette tradition était moribonde, que l'instrument a été largement réanimé par les facteurs et chercheurs des années 1975-80, et que ce territoire est un territoire rêvé, idéologique ; ou que l'identité est une construction idéale. Nous pourrions facilement démontrer, par exemple que les répertoires joués aujourd'hui sur ces cornemuses sont des apports nouveaux qui n'ont pas grand-chose à voir avec le jeu historique des XVIII^e ou XIX^e siècles : emprunts au répertoire des *violonaires* de la Corrèze ou de l'Artense, semi-abandon des formes tonales afin de privilégier le choix de la modalité, goût pour le jeu collectif et polyphonique, jeux en tierces parallèles, etc.

Mais ce geste qui a consisté à s'approprier un objet, littéralement « nouveau » lorsqu'il est réapparu dans le champ culturel en Limousin et au-

delà, ce geste est moderne. Les musiques qui sont jouées sur ces instruments doivent être considérées de ce point de vue, au même titre que les musiques « baroque », « ancienne », « médiévale », ou « world » sont des pratiques modernes.

NOUVELLES CROYANCES, NOUVELLES SUPERSTITIONS

Pour revenir à cette stratification du sens, cette superposition de « messages », on voit bien comment les gestes et symboles chrétiens se sont ajoutés aux signes anciens de la cornemuse : la question posée reste celle du pourquoi. Mais comment s'ajoutent les nombreux signes de notre époque ?

Les miroirs pour nous, Occidentaux, sont chargés de connotations et de « réflexions » puissantes aujourd'hui : la littérature (*De l'autre côté du miroir*, Lewis Carroll), la philosophie (*Le Miroir*, Baltrusaitis), la poésie, le cinéma (*Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer des images*, Cocteau) ou la psychanalyse (le stade du miroir de Lacan) ont fait, au XX^e siècle, du miroir, un objet-mythe, au sens de Barthes.

Quel est le sens du miroir aux XVII^e et XVIII^e siècles, en Occident ? Il était l'objet de la vanité entre les mains de Marie-Madeleine, mais aussi de la vérité du message maçonnique. Pour les chrétiens, il fut symbole du Christ : « *Speculum est Christus* » écrit le théologien Gaspar Schott en 1657²². Depuis la nuit des temps, le miroir est un objet fonctionnel et afunctionnel (Baudrillard²³) : objet du double mais de l'inversion, il est celui du passage d'un monde à l'autre, il est aussi symbole de lumière et de connaissance.

Les fabricants anciens de ces cornemuses à miroirs, en plaçant leur décor sur le lieu stratégique de la cornemuse, la « tête » de l'instrument primitif, sur le front de la chèvre, ont choisi l'ostentation et le mystère. Ostentation du signe visible, mystère du message sémiologique. Le fabricant ancien n'avait pas, sans aucun doute, notre conception moderne du miroir. Sommes-nous en présence d'une croyance ou d'une superstition ? Miroir chrétien, image du Christ, se rattachant au code d'un rituel ? Miroir royal, image du puissant roi de France, relevant d'une pure protection, d'une allégeance ? Décor emblématique de la richesse, de la préciosité, bijou dans son écrin, à rapprocher des bagues d'os imitant l'ivoire, et des « costumes » de soie, des rubans et des chaînes dont l'instrument est souvent orné ?

²² « *Magia Universalis naturae et artis* », G. SCHOTT, Bamberg 1657. Cité par G. BALTRUSAITIS, *Le Miroir*, Paris, Elmayan, 1978.

²³ Jean BAUDRILLARD, *Le Système des objets*. Paris, Denoël, 1968.

Nicole Belmont, dans son article « Superstition et religion populaire dans les sociétés occidentales »²⁴, a relevé que religion et superstition sont deux formes de la religiosité : l'une attachée au dogme, l'autre à l'efficacité d'une croyance et d'une pratique. Cette religiosité évoquée par les décors des cornemuses à miroirs ne permet pas de choisir entre superstition et rituel chrétien du point de vue historique. Nul doute, par contre, que leur appropriation contemporaine relève de la religiosité superstitieuse, même si cette religiosité s'inscrit dans une pensée laïque : symbole de la médaille et du drapeau par exemple²⁵.

Nous qui parlons souvent de la place de « l'affect » dans la recherche ethnomusicologique, ce qui serait le moteur de la recherche, de la pratique et de la création, nous sommes ici en présence d'un affect puissant : l'interprétation, l'appropriation, voire l'invention du sens, et le choix entre religion et superstition.

Jouer cet instrument, c'est le montrer. Ces cornemuses ont toujours été des instruments à voir autant qu'à entendre. Cet aspect visuel qui a fait irruption dans le présent, c'est aussi la modernité de l'objet ancien : l'objet ancien qui signifie la mémoire. Comme l'écrit Jean Baudrillard, « l'objet ancien se donne comme mythe d'origine. C'est ce qui a lieu dans le présent comme ayant eu lieu jadis »²⁶.

Voici donc un sens nouveau, qui s'ajoute encore aux signes précédents. Séduction ou étrangeté de l'exotisme animal, mystère du signe chrétien, poésie du miroir, évocation d'un lien magique, suggestion de la mémoire.

Je pourrais développer d'autres sémiologies encore : chacun peut projeter sur ces objets réceptifs son propre imaginaire. L'instrument a pris, par exemple, un sens identitaire en Limousin, récemment, subissant une sorte de néo-folklorisation, ce qui est amusant lorsque l'on connaît l'histoire de son invention, de sa découverte, récente. Mais cette destinée d'objet-symbole, de « marqueur identitaire » donc, fait aussi partie de son jeu moderne.

Le jeu moderne des cornemuses à miroirs est enrichi de ces emprunts à la musique elle-même, avec ou sans territoire identitaire, mais aussi à la littérature, à la poésie, à l'image, au symbole, au sens du signe. Déchiffrer ces signes

²⁴ Nicole BELMONT, « Superstition et religion populaire dans les sociétés occidentales » in *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Michel IZARD et Pierre SMITH (eds.), Paris, Gallimard, 1979.

²⁵ « Il est frappant de trouver ici les deux modes d'explications qui sont appliqués aux croyances et aux coutumes populaires : par l'histoire, et elles sont alors considérées comme des survivances, et par le symbolisme, et on essaie alors d'en déchiffrer le sens caché actuel. Ces deux modes d'explications ne s'excluant d'ailleurs pas l'un l'autre à condition de garder présent à l'esprit le fait que l'explication historique, par la recherche de l'origine et de l'évolution, n'implique pas que la croyance ou la coutume populaire n'ait plus de fonction actuelle ; bien au contraire si elle persiste, c'est qu'elle a gardé tout son investissement ». Nicole BELMONT, *op. cit.*

²⁶ Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*

DOSSIER MONTBEL

mais aussi les faire vivre, c'est aussi ajouter à ces signes, contribuer à les rendre plus nombreux et complexes. On voit bien qu'il n'y a là aucune étanchéité entre l'analyse et la pratique, entre le musicologue et le musicien. Déconstruire par l'analyse, c'est toujours aussi reconstruire par la pratique. C'est l'écriture elle-même et le jeu musical lui-même qui deviennent l'objet de la réflexion et de l'analyse, et cette analyse participe du jeu musical en tant que moteur, « inspiration » dynamique. La sublimation de l'objet, qui incitera à la production de musique, c'est lui faire dire, à cet objet et à ses signes, bien plus que son message historique, c'est ajouter du sens au sens.