

Chabrette...

De l'autre coté du miroir

Partant de ma rencontre avec la chabrette, cette cornemuse fascinante et pourtant méconnue, je vais essayer de mettre en écho mon vécu personnel de musicien, mon expérience de l'enseignement au sein du département de musique traditionnelle du conservatoire de Limoges, ma formation en art-thérapie à l'INECAT et ma pratique actuelle en tant que musicothérapeute en pédopsychiatrie et psychiatrie adulte au Centre Hospitalier Esquirol (87). De quoi se nourrit le lien qui unit un musicien et son instrument ? Quelle place l'instrument de musique peut-il prendre en séance de musicothérapie ? Que peut-il apporter ?

Morceaux de bois et bouts d'histoire

Dans mon enfance j'en avais entendu parler, des histoires, des anecdotes sur ce « pépé chabrette », qui était un peu fou. C'est quoi une chabrette ? Une poche, des bouts de bois... Mon trisaïeul possédait deux instruments complets, trouvés à la fin du XIX^{ème} siècle chez le propriétaire du château chez qui il travaillait. Prêtées par mes grands-parents, pendant plus de vingt ans, à un groupe folklorique local, elles étaient revenues en morceaux et enterrées dans leur grenier. Je ne les avais jamais vues. Aujourd'hui elles sont là, devant moi, en



Héritage de chabrettes, coll. S. Laccouche

vitrine, sorties de leur carton pour une exposition sur notre patrimoine. Elles sont incomplètes, fragments de plusieurs chabrettes, vestiges de plusieurs histoires, mystérieuses. Etant récemment passé de l'apprentissage du saxophone à celui de la vielle à roue, je n'ai alors plus qu'une idée en tête, faire réparer cette cornemuse et la refaire sonner. De retour à Limoges, je vais pouvoir recoller les morceaux, et faire entendre ma musique.

La chabrette, une cornemuse mystérieuse

La chabrette¹ fait partie de la grande famille des cornemuses, son histoire reste encore en partie inconnue, mais des hypothèses s'appuyant sur les descriptions données par Marin Mersenne, dans son *Harmonie Universelle* (1636), laissent à penser qu'elle serait en lien avec la famille d'instruments nommée « Hautbois et Cornemuse du Poitou », et employés à la Cour de France jusqu'à la fin du XVII^{ème} siècle. Les recherches actuelles n'ont pas encore percé

¹ Chabrette : ce terme vient de l'occitan parlé en Limousin, *chabreta* (employé dès le 17^e s.) qui signifie litt. petite chèvre, et par extension, cornemuse.

tous les secrets de cette cornemuse ; son origine, ses différents contextes d'utilisation et les raisons de son implantation en Limousin, restent encore un mystère. Les recherches menées en Limousin dès le début des années soixante-dix, ont permis de mettre à jour une centaine de chabrettes, et seulement trois musiciens, Camillou Gavinet, chabretaire, petit-fils de chabretaire et fabricant de chabrette, André Pangaud, chabretaire, petit-fils de chabretaire, et Louis Jarraud, chabretaire, neveu de chabretaire. Les premiers acteurs du renouveau de cette cornemuse privilégient alors le travail de recherche et de copie à partir des instruments anciens retrouvés. L'orientation prise étant de conserver les caractéristiques organologiques



A gauche : chabrette de Compreignac, (87), coll. F. Verbruggen
A droite : copie de cette chabrette réalisée par G. Polteau

propres à cette cornemuse, afin de retrouver son timbre, son mode de fonctionnement, ses qualités de réponse, sa couleur musicale. Ce long et méticuleux travail, qui se poursuit encore aujourd'hui, ne peut se faire qu'avec une étroite collaboration entre chercheurs, facteurs, et musiciens. La chabrette est une cornemuse de facture très élaborée, complexe, et ancienne (ancien régime). Les instruments retrouvés ont pour la plupart été retouchés, rebricolés, mélangés aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, alors qu'une grande partie des connaissances liées à la facture de ces instruments avait disparu. Il faut donc démêler ce corpus pour aller le plus possible, vers la connaissance première de l'élaboration des chabrettes. Ces

cornemuses, retrouvées principalement en Limousin, ont au départ davantage interpellé par leur aspect visuel que sonore, toutes différentes les unes des autres, toutes très richement décorées, chargées de motifs, de symboles. C'est cette esthétique particulière, organisée mais mystérieuse qui interpelle au premier coup d'œil.

« 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 unique. »²

² Eric Montbel, « Souffler c'est jouer » Chabretaires et Cornemuses à miroirs en Limousin (Modal études / FAMDT éditions, 1999)

Bourçons et échelle naturelle, l'importance des harmoniques

La chabrette est un instrument à bourdon, à son continu et à volume sonore constant, le jeu de chabrette consiste schématiquement à faire sonner le hautbois dans le son des bourçons, et à utiliser une technique combinant des ornements, des vibrés, des effets sonores pour créer des illusions de silences, d'articulations, de surprises, afin de rompre le sentiment de monotonie lié au son continu, et de rajouter le relief nécessaire. Les bourçons ont une importance capitale, plus qu'un accompagnement, ils sont l'assise du fonctionnement de l'instrument et de sa musique. Afin de garder une grande stabilité du son, l'ambitus du hautbois est assez restreint, et les notes émises doivent être en cohérence harmonique avec les bourçons. Le hautbois de chabrette utilise donc une échelle basée sur un tempérament proche de la gamme naturelle basée sur la progression des harmoniques d'un son (différente de l'échelle utilisée par les instruments « modernes », basée sur un tempérament visant à se rapprocher d'un tempérament égal, et utilisée dans la musique tonale depuis le XVIII^{ème} siècle). Le musicien accorde et fait sonner son instrument en se basant sur les harmoniques, jouant avec le rapport des harmoniques des bourçons et du hautbois, les harmoniques des bourçons se combinent aux harmoniques du hautbois amplifiant ainsi le son de celui-ci. La fabrication et le réglage de l'instrument doivent donc être très précis, le musicien doit contrôler la pression d'air dans la poche pour garder un son stable et continu. En jouant finement sur la pression il va jouer sur le rapport entre les sons des bourçons et ceux du hautbois. Pour moi l'approche musicale de la chabrette est donc plus proche de celle des musettes baroques ou encore des zampognes italiennes (avec lesquelles la chabrette partage aussi plusieurs spécificités organologique) que des musettes modernes du Centre France³ ou des cabrettes⁴ lorsque ces dernières sont jouées sans bourçons ni chanterelles.



''Camillou'' Gavinet, mars 1978, photo E. Montbel.

Contraintes et liberté

La présence d'un département de musique traditionnelle au sein du conservatoire de région de Limoges, a largement contribué à relancer la pratique de cette cornemuse en limousin, mais l'enseignement de la chabrette a toujours été étroitement lié à l'avancée des connaissances et aux progrès de la facture instrumentale. Cette évolution a entre autres permis de développer

³ Pour la musette du Centre France l'orientation prise a été différente, devant l'engouement pour la cornemuse dans les années 70-80, le choix a été de mettre au point assez rapidement des instruments fiables, proposés dans plusieurs tonalités, permettant un jeu en ensemble, ce qui répondait à la demande des musiciens. Les facteurs ont donc mis au point une musette moderne, ayant l'apparence des anciennes cornemuses du Centre France, mais d'un fonctionnement différent : gamme tempérée, bourçons moins sonores, ambitus plus important. Ce choix a permis un véritable renouveau de la pratique de la cornemuse en Centre France et cette musette moderne s'est progressivement répandue dans toute la France et en Europe.

⁴ La cabrette a été rendue célèbre au XIX^{ème} siècle grâce à la communauté auvergnate de Paris, elle s'est ensuite rapidement implantée en Haute-Auvergne et Aubrac. C'est une cornemuse à soufflet qui comporte un tuyau mélodique et un tuyau d'accompagnement (bourdon ou chanterelle), mais ce dernier n'est pas toujours fonctionnel, il est souvent obturé. Instrument de soliste, certains cabretaires parisiens ont développé une virtuosité extraordinaire, et dans les années 1900 le mariage de l'accordéon et de la cabrette donna naissance au « bal musette ». Les premiers musiciens ayant œuvré pour le renouveau de la chabrette étaient pour la plupart des joueurs de cabrette, le premier doigté utilisé à la chabrette a donc été celui de la cabrette, et l'influence de la couleur sonore si particulière à la cabrette a été déterminant dans l'approche stylistique du jeu de chabrette développée par les musiciens revivalistes.

plus facilement la pratique de musiques collectives, tout en préservant la pratique du jeu soliste favorisant la création d'un style de jeu personnel, propre à chaque chabretaire. La richesse de la chabrette repose en partie sur une grande liberté de jeu, où tout est possible, avec dans le même temps des contraintes très fortes, inhérentes à la fois au fonctionnement de l'instrument (son continu, bourdons, faible ambitus) et à la fonctionnalité de la musique traditionnelle. En effet une grande part du répertoire est constituée d'airs de musique à danser, le musicien doit donc être au service des danseurs, sa musique doit porter la danse, il doit pouvoir constamment s'adapter, varier, être à l'écoute. Cet état particulier de présence du musicien de bal (alternance, équilibre, simultanéité des présences, à soi, à l'instrument, aux autres : musiciens, danseurs, spectateurs...), est pour moi très proche de l'état de présence que je recherche dans les séances de musicothérapie. Les contraintes fortes inhérentes à l'instrument et aux situations de jeu, constituent en fait un cadre concret et sécurisant qui permet le développement de sa propre créativité, comme les cadres et les dispositifs doivent le permettre en musicothérapie. La pratique instrumentale et la danse étant intimement liées, l'apprentissage de la chabrette passe également souvent par l'apprentissage de la danse. En musique traditionnelle comme en musicothérapie, le lien à la danse, au chant, et au corps, de façon plus générale, constitue une base dans laquelle la musique va venir prendre racine. La musique traditionnelle limousine est une musique de transmission orale, les collectages sonores et vidéo effectués en Limousin sont une mine de renseignements qui permettent de s'immerger dans le style, la musicalité, propre à chaque musicien, ils dévoilent nombre de subtilités essentielles, et que l'écriture ne pourrait retranscrire. Ce travail nécessite de longues heures d'écoute afin de s'imprégner de l'esthétique particulière à cette musique et de pouvoir la retraduire sur son instrument. Lors de ce processus il faut accepter d'accueillir sans comprendre, de laisser se déposer en nous les musiques, les sons, les ambiances, les anecdotes, les détails. Il ne faut pas se laisser piéger par notre envie de s'en saisir trop vite, mais écouter de nombreuses fois, et laisser le temps faire les choses. Lorsque j'écoute une production musicale en séance de musicothérapie il me semble que ma posture d'écoute est proche de celle qui m'anime lorsque je travaille à partir de documents de collectages.

Une musique modale, répétitive, au service de la danse

Comme la plupart des musiques traditionnelles, la musique traditionnelle limousine est en grande partie modale, reposant sur des bourdons. « *Les bourdons : ils sont l'axe de toute musique modale : même lorsqu'ils sont sous-entendus, on les perçoit, car le musicien les situe et l'auditeur en aura donc lui-même une certaine conscience. Loin d'être une seconde voix rudimentaire, ils structurent l'espace sonore où évolue la mélodie : chaque note se définit horizontalement par rapport à la précédente et à la suivante et verticalement par rapport aux bourdons, en établissant avec eux une alternance de tensions et de détentes, selon que la position de chacune des notes s'appuie sur un bourdon ou l'affronte. On pourrait définir la modalité comme étant les différents chemins (ou les différentes manières de placer les barreaux de l'échelle) pour aller d'un bourdon à l'autre : autant de chemins, autant de modes: notre musique occidentale ancienne en connaissait plus de douze.* »⁵ La musique modale considère surtout les intervalles, donc le rapport entre les notes, c'est une musique plus organique, sa dynamique mouvante, la souplesse de ses mélodies, se prête plus facilement à l'accompagnement de la danse et à l'improvisation libre. Le répertoire des chabreétaires comporte en grande partie des airs de musique à danser, mais il comporte

⁵ René Zosso, vielleux dans le Clemenic Consort, spécialiste en chants et musiques médiévales et traditionnelles.

également des musiques servant à mener les noces, des chants de quête, des airs libres, des cantiques... une grande diversité de musiques qui accompagnent et illustrent la vie. L'écoute de ces enregistrements montre bien le rapport étroit qui existe entre la pratique instrumentale, le chant et la danse. C'est une musique qui met tout le corps en mouvement et quasiment tous les violoneux et chabretaires jouent en s'accompagnant pour les airs de danse de battements de pieds qui assurent une base rythmique au service de la danse. C'est sur ce soubassement terrestre et dans l'enveloppe sonore créée par les bourdons que le chabretaire va construire sa musique, les airs de danse sont presque toujours basés sur des mélodies de chansons très simples. C'est une musique répétitive, le musicien fait tourner plusieurs fois le même motif musical, il a une grande liberté d'interprétation, la mélodie est une trame sur laquelle il va construire sa musique. Sa musique varie constamment, le même air n'est donc jamais joué à l'identique, son interprétation change en fonction des circonstances de jeux, du public, des autres musiciens avec qui l'on joue etc.

Cornemuse et pratique vocale, la naissance du son



Peire Parot-Urroz, chabrette G. Polteau, boitier L. Parot

Une des principales difficultés pour le cornemuseux débutant est le contrôle du son et donc la gestion de la poche. En effet il faut réussir à trouver la pression nécessaire au fonctionnement des anches et parvenir à la stabiliser, ne pouvant pas agir sur les anches qui sont à l'intérieur de l'instrument, le cornemuseux agit uniquement sur la pression en combinant deux paramètres, le volume d'air entrant dans la poche, et la force de compression du bras. En augmentant très progressivement la pression de l'air il va atteindre la pression nécessaire pour faire vibrer les lamelles des anches, c'est cette pression qui doit alors être stabilisée pour que l'instrument sonne de manière homogène. Pour y parvenir, le musicien doit être attentif à toutes ses perceptions corporelles et sentir ce qui se passe dans son instrument, c'est en affinant de plus en plus ses perceptions et son écoute des harmoniques, qu'il

pourra contrôler finement la qualité du son. C'est en partie sur ce travail effectué longuement sur la cornemuse que repose une partie de mon approche du travail vocal. En effet le fonctionnement des cordes vocales est très proche du fonctionnement d'une anche double, un de mes dispositifs en atelier s'appuie sur ce travail. Une des premières étapes est de chercher la pression nécessaire à la vibration des cordes vocales, il s'agit d'augmenter légèrement la pression de l'air lors de l'expiration et de sentir le moment où cette pression va déclencher la vibration et la naissance du son. Puis doucement j'invite les personnes à tenir cette pression minimale, afin de stabiliser la vibration et de se concentrer sur ce qu'ils sentent dans leur corps. Ce travail se poursuit par une série d'explorations qui allie variations des sons, de la pression, et des zones de résonance. Cette première phase du dispositif, inspirée par ma pratique instrumentale invite à utiliser pleinement son propre corps comme un instrument de musique. En mettant l'accent sur l'origine du son, sur les perceptions corporelles, en procédant de façon très progressive, les participants peuvent alors investir davantage l'écoute de leur corps ; laisser les sons s'incarner, se déployer intérieurement, les accueillir sans chercher à les contrôler. Cela leur permet d'augmenter la qualité de présence à leur intériorité

et favorise la richesse harmonique naturelle des sons émis, ainsi que la qualité du timbre sonore propre à chacun.

Voix et tambour

Dans ce travail j'utilise également certains instruments tels que les tambours amérindiens pour offrir un territoire d'explorations sonores, vibratoires, sensorielles, conjointement au travail vocal et corporel. Par exemple sentir les vibrations du tambour, puis faire vibrer ses cordes vocales, accompagner la vibration, faire résonner dans son corps, dans la pièce, faire vibrer le tambour par sympathie en chantant devant sa peau (tel que le propose Bénédicte Pavelack lors de ses ateliers proposés à l'INECAT), permet de jouer avec ses propres limites corporelles, l'extérieur, l'intérieur, l'instrument aide à sentir, à découvrir ses propres possibilités. L'instrument joue également un rôle protecteur et sécurisant, on peut s'y tenir, s'y accrocher s'y agripper, il donne de l'assurance, de la puissance, et offre une assise à l'expression vocale. Une des particularités de ces tambours est d'offrir des sons riches en harmoniques avec une résonance assez longue pour pouvoir créer une enveloppe sonore très présente. Comme le chabretaire le fait avec son hautbois, le chanteur utilisant ce type de tambour va pouvoir placer naturellement les sons de sa voix dans cette enveloppe de bourdons. Comme les battements de pieds du chabretaire, les battements de la mailloche, vont lui procurer la base rythmique dans laquelle il pourra ancrer son chant, sa danse. Dans ce travail ce n'est ni la virtuosité instrumentale, vocale, ou corporelle qui est recherchée, mais l'efficacité de l'association geste, mouvement, son, au service d'une création musicale naturelle et personnelle.

Fabriquer son instrument

En atelier, les instruments de musique utilisés font partie d'un instrumentarium, ils ont été choisis par le thérapeute selon des critères précis et sont mis à disposition des participants, ce qui engendre un rapport instrument instrumentiste très différent du lien particulier qui unit le chabretaire et sa chabrette. Pour les chabretaires rencontrés par les collecteurs dans les années soixante-dix, la chabrette est plus qu'un instrument de musique, c'est aussi un instrument de mémoire, de filiation. En effet Camillou Gavinet joue sur la chabrette de son grand-père, André Pangaud qui possède plusieurs chabrettes dit que sa favorite est celle de son grand-père. Chaque chabrette est unique, et les derniers fabricants bricoleurs du milieu du XIX^{ème} siècle au milieu du XX^{ème} siècle n'ont pas hésité à faire preuve d'imagination et de créativité comme en témoigne Eric Montbel :

« François Denis et Léonard Faurilloux de Limoges, Innocentin Cacadou des Monts d'Ambazac furent trois bricoleurs-fabriquants, parmi les derniers, dont les objets nous soient parvenus. 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 sorte 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... 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 marque humoristique de son savoir-faire, et le marqueur de son véritable métier: l'horloger soignait sa publicité. »⁶

Le boîtier de la chabrette de mon trisaïeul, sur laquelle je joue est une des rares chabrettes qui ne possèdent pas de miroirs, mais selon mes grands-parents les plaques avec les motifs qui sont montées à la place des miroirs sur les côtés de son boîtier proviendraient de peignes à cheveux de mon arrière-arrière grand-mère...



Mes trois chabrettes :

A gauche : chabrette créée par D. Coudignac

Au centre : chabrette de Louis Maury, copie réalisée par M. Lutgerink, et F. Chaballier (hautbois)

A droite : chabrette ancienne de mon trisaïeul remise en fonctionnement grâce à C. Girard et F. Chaballier

Encore aujourd'hui les facteurs proposent la fabrication d'un instrument reprenant les canons esthétiques des anciennes chabrettes retrouvées et permettent sa personnalisation, tant au niveau de sa décoration, des matériaux utilisés que de sa couleur sonore. Et les nouveaux chabretaires, même les plus jeunes n'hésitent pas à participer à la création de leurs instruments, allant même jusqu'à dessiner eux mêmes les motifs pour le boîtier, à choisir certains matériaux. Ainsi Peire, douze ans, a dessiné et fait fabriquer par son père ébéniste le boîtier de sa chabrette. Nino, quinze ans, a dessiné son boîtier et fait monter sur sa chabrette des bagues en cornes provenant d'une vache de son grand-père. Créer soi-même son instrument, participer à sa fabrication, sélectionner les matériaux, déterminer les formes, intervenir sur le timbre de l'instrument (pour les chabrettes le son peut être travaillé par le musicien en intervenant sur la fabrication et le réglage des anches), sont autant d'éléments qui permettent au musicien de créer un instrument reflétant son identité. Dans un travail de musicothérapie où l'instrument peut être utilisé par une

personne comme un outil au service de la construction de son identité, quelle place accorde-t-on à la fabrication de son instrument, à sa personnalisation, et sinon comment peut-on en utilisant des instruments « commerciaux » favoriser leur appropriation ?

Passage de l'objet inerte à l'objet sonore

Chaque chabrette possède son histoire, mêlant réel et imaginaire, héritage et modernité, une histoire faite de rencontre, d'échange, de choix ; faire fabriquer sa chabrette est encore aujourd'hui une véritable démarche de création. Jouant de plusieurs chabrettes, et ayant la chance de jouer sur une chabrette ancienne avec une histoire longue et personnelle, la question du lien particulier qui unit le chabretaire et sa chabrette m'a souvent interpellé, et je vais pour la première fois tenter d'y répondre. Pour moi ce sont les caractéristiques sonores qui constituent la principale richesse d'une chabrette ; cependant je pense qu'il y a un moment clé où tous les autres paramètres entrent en jeu et sont au premier plan, c'est durant le passage de l'objet inerte à l'objet sonore. Au moment où j'ouvre ma boîte, le lien qui me relie à ma chabrette est d'abord visuel, je la contemple puis je la « déplie », le lien est alors principalement tactile, fait d'une série de gestes répétés, qui peuvent sembler anodin mais qui en fait constituent un rituel précis : assemblage des différentes parties, humidification du

⁶ Eric Montbel, « Souffler c'est jouer » Chabretaires et Cornemuses à miroirs en Limousin (Modal études / FAMDT éditions, 1999)

clapet du buffoir, vérification de la bonne tenue des différents emboîtements (bourdons, hautbois, pavillon) ; cette préparation est importante et elle comporte des gestes répétitifs mais exécutés de façon différente en fonction de la chabrette et du contexte... Dans ce moment de silence s'exprime alors pleinement la parole du corps. La chabrette commence alors à prendre forme, mais c'est par le souffle, en gonflant la poche, que la chabrette prend alors corps, qu'elle se tient. Je place alors la poche sous mon bras, le bourdon sur l'autre bras et en la serrant contre moi les anches vibrent, la chabrette sonne, à partir de ce moment on passe d'un objet inerte à un objet sonore, « vivant ». Ce sont alors les caractéristiques sonores qui passent au premier plan ; arrive le temps de l'accordage qui consiste à régler le son des bourdons en accord avec ceux du hautbois, mais les sons étant liés à la pression, c'est aussi et surtout un temps que le musicien s'accorde pour rencontrer son instrument, pour s'ajuster, car c'est à chaque fois une nouvelle rencontre. Ce temps de préparation est déterminant, c'est un temps intime qui unit le chabretaire et sa chabrette, ce temps est aussi chargé de la situation de jeu pour laquelle on se prépare. Cette préparation est aussi importante en musicothérapie, lorsque je prépare la salle, j'ai une série de gestes répétitifs, mais en lien avec la personne que je vais accueillir (chaque dispositif étant personnalisé), ce temps de préparation silencieux, est aussi un temps où je me prépare à être présent à cette personne. Lorsque la séance commence c'est un temps d'accordage, accordage des distances, des positions, des regards, des respirations, on se prépare à être ensemble, puis débute le travail sonore qui va doucement prendre le devant de la scène.



Nino Clavé-Chastang, chabrette G. Polteau

La relation avec son instrument

Les collectages effectués auprès des anciens chabretaires ont montré que la relation du musicien à son instrument est souvent très forte, ainsi chez beaucoup de musiciens rencontrés, leurs chabrettes évoquent des souvenirs de musiciens disparus, de temps révolu, ces instruments sont souvent rattachés à une mémoire familiale. On m'a raconté que mon trisaïeul à la fin de sa vie n'était plus capable de souffler dans son instrument mais qu'il demandait parfois qu'on lui attrape ses chabrettes placées sur l'armoire ; il les posait alors sur ses genoux, pour les regarder, les toucher, les caresser... Cette relation particulière du chabretaire à son instrument fut parfois si forte que certaines chabrettes ont été mises en terre avec leur propriétaire. Une des spécificités de la chabrette, qui à mon sens influe dans ce lien fort entre le musicien et son instrument, tient peut-être justement dans son rapport particulier entre la vie et la mort. Lors de ma formation à l'INECAT j'ai pu expérimenter avec François Lazaro le travail avec la marionnette, et je pense qu'il y a une proximité de posture entre le marionnettiste et le chabretaire, je rejoins Eric Montbel lorsqu'il parle de la chabrette comme une forme presque vivante que l'on tient contre soi et qui est un peu animale ; d'ailleurs certains termes occitans qui désignent les parties de l'instrument sont anthropomorphiques : le boîtier est « la testa » (la tête), le pavillon « lo pé » (le pied), les anches « las lingas » (les langues). La chabrette est un assemblage de matières minérales, végétales mais aussi animales (cuir, os, corne). Tel le marionnettiste parfois nommé « montreur de marionnette », je pense

que le chabretaire est souvent lui aussi un « montreur de chabrette ». Pour moi la diversité des matières et de leurs origines est importante, que ce soit pour la fabrication d'une chabrette mais également pour la constitution de l'instrumentarium que j'utilise pour les séances de musicothérapie. En effet comme je l'évoquais précédemment à propos du lien entre le chabretaire et sa chabrette, durant les premières séances de musicothérapie lorsqu'une personne se dirige vers les instruments un des premiers contacts qui va s'opérer est d'abord visuel, puis tactile et enfin sonore. L'aspect tactile me semble important à prendre en compte dans la rencontre du musicien et de son instrument, le choix des matières prend alors toute son importance. J'ai constaté par exemple que certaines personnes vont spontanément, toucher, caresser, ou alors éviter les peaux en cuir naturel de certaines percussions ; un enfant de dix ans m'a un jour longuement questionné sur l'origine de chaque peau : matière synthétique ou animal, et surtout origine de l'animal utilisé pour la fabrication de l'instrument, son questionnement s'accompagnait d'explorations tactiles et sonores. Comme mon instrumentarium contient une grande variété d'instruments plus ou moins j'ai souvent des questions sur leurs noms, leurs origines, leurs histoires. La rareté, la fragilité et la préciosité des instruments que je mets à disposition, est également un facteur qui peut avoir une incidence sur le lien qui va se créer entre la personne et l'instrument. Au fur et à mesure des séances les personnes vont progressivement être accompagnées pour passer de l'exploration, à l'expression, puis à la création. Au cours de ce travail je m'aperçois parfois qu'un lien, qu'une histoire, se tisse entre la personne et un instrument en particulier, instrument qui devient souvent le support privilégié à la création. Il n'est pas rare de voir un enfant qui dès l'ouverture de la porte se dirige vers les instruments pour vérifier si le sien est bien là, parfois durant plusieurs séances un enfant va utiliser toujours le même instrument, et l'on peut penser que celui-ci va alors prendre une place importante dans son cheminement en musicothérapie.

Bibliographie, discographie :

- Actes du Symposium International sur la cornemuse, T. BOISVERT, « Chabrettes, mon Dieu, quelle histoire ! », La Haye, 17 sept. 1988
- Mémoire de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris), E. MONTBEL, "Cornemuse en Limousin. Essai sur un corpus d'instruments de musique", 1989
- CD, « Miroirs, Danses et Mélodies des XVIe et XVIIIe siècles », G. POLTEAU et la Gente Poitevinerie, 1990
- CD, « Chabretas, les cornemuses à miroirs du Limousin », E. MONTBEL, Al sur, 1996
- CD, « Chabretaires à Ligoure », CRMT Limousin, 1998
- Catalogue d'exposition, « Souffler c'est jouer. Chabretaires et cornemuses à miroirs en Limousin. », Modal études, FAMDT Editions, 1999.
- CD, « ... Tornarem dançar » Duo Ancelin-Rouzier, Musique du Limousin et d'Auvergne, 2001
- CD, « Vive la Musique Traditionnelle », Couleur Chabrette, Trad'Bande, 2003
- CD, « Un tot pitit bocin » P. RANDONNEIX, AEPPEM, 2006