Référence :
Françoise ETAY, « Au-delà du répertoire, le style. Violon traditionnel en Auvergne et Limousin », dans *Violon populaire, le caméléon merveilleux*, Modal, 2003, pp. 70-77.

François Malthieu, 5 septembre 1982.

AU-DELÀ DU RÉPERTOIRE, LE STYLE

VIOLON TRADITIONNEL EN AUVERGNE ET LIMOUSIN

Françoise ÉTAY

Les traditions instrumentales françaises ont été peu analysées, du point de vue musical. C'est pourtant ce qui permet de comprendre, en partie, leur complexité.

Françoise Étay observe ici, sous cet angle, la musique des violoneux auvergnats et limousins.

L'amateur honnête de violon traditionnel devrait distinguer sans trop de peine, à l'audition de documents sonores, un violoneux limousin, ou auvergnat, d'un violoneux poitevin, ou dauphinois. Il s'appuiera sans doute principalement pour cette identification sur les spécificités régionales des répertoires. Mais, à répertoire commun, l'amateur éclairé saura, lui, reconnaître telle ou telle aire culturelle à travers l'interprétation qui lui sera donnée à entendre. Quant à l'amateur averti, il aura le plaisir d'étonner, à l'occasion, les connaisseurs en identifiant sans peine, au bout de quelques secondes, le violoneux anonyme qu'on lui aura fait écouter.

La reconnaissance des styles, locaux ou personnels, s'appuie sur la perception, plus ou moins intuitive, de traits distinctifs que l'analyse peut isoler et étudier.

Quelles sont les caractéristiques du jeu traditionnel de violon en Auvergne et Limousin ? Qu'est-ce qui donne sa couleur à une mélodie vivante, et la distingue le plus souvent si radicalement d'une notation sur partition ?

C'est à ces questions que cet article souhaite apporter des éléments de réponse.

« LA CADENCE »

1. Éléments de base.

Je me suis interrogée longtemps au sujet de cette mystérieuse alchimie qui faisait que certains violoneux remportaient tous les suffrages, alors que moi, jeune violoniste arrivant du « classique » au tout début des années 80, je me voyais systématiquement reprocher des problèmes de rythme. Pourtant, lorsque je jouais en même temps que d'autres, considérés comme bons musiciens, je ne percevais absolument aucune différence au niveau rythmique entre mon jeu et le leur.

Mes premiers progrès sont venus avec le travail du frappement des pieds. Deux constatations se sont alors imposées. La première, c'est que pour jouer bourrées, polkas ou sautières (3/8 ou 2/4), il faut pouvoir concrétiser, sans discontinuité dans l'exécution, une pulsation de base se situant aux environs de 240 (à la croche), donc nettement plus rapide que ce qu'un métronome ordinaire offre. La seconde, c'est que les battements de pieds, qui associent des sons différents aux différents temps de la mesure, correspondent à des répartitions d'énergie qu'on doit gérer aussi précisément

« Nini » et Léon Peyrat, Françoise Etay, juillet 1988.

que la régularité du tempo. C'est seulement lorsque ces deux éléments (pulsation et cellule rythmique de base) sont parfaitement maîtrisés que peut se mettre en route une sorte de petit moteur interne secret et néanmoins indispensable à l'efficacité du jeu.

Mais on peut constater aussi que certains moteurs sont plus puissants que d'autres, que certains musiciens « soulèvent » le danseur, lui inspirent de nombreuses variations et fantaisies, alors que d'autres semblent ne suggérer que des parcours réguliers, presque nonchalants. Le son, l'intensité tirés du violon ont une importance certaine mais l'énergie qui anime le danseur, proportionnelle à celle que le musicien manifeste, tient aussi à la capacité de celui-ci à varier son jeu, renouveler son interprétation. Chaque élément de variation peut être assimilé à une tension suivie d'une détente lorsque la mélodie reprend son cours « normal » [1]. Pour que l'énergie insufflée par le musicien soit maximale, il faut qu'il sache gérer l'alternance des tensions et des détentes, et il faut aussi que la danse soit courte, pas plus d'une minute et demie, par exemple, selon certains très bons danseurs traditionnels de bourrée en Limousin.

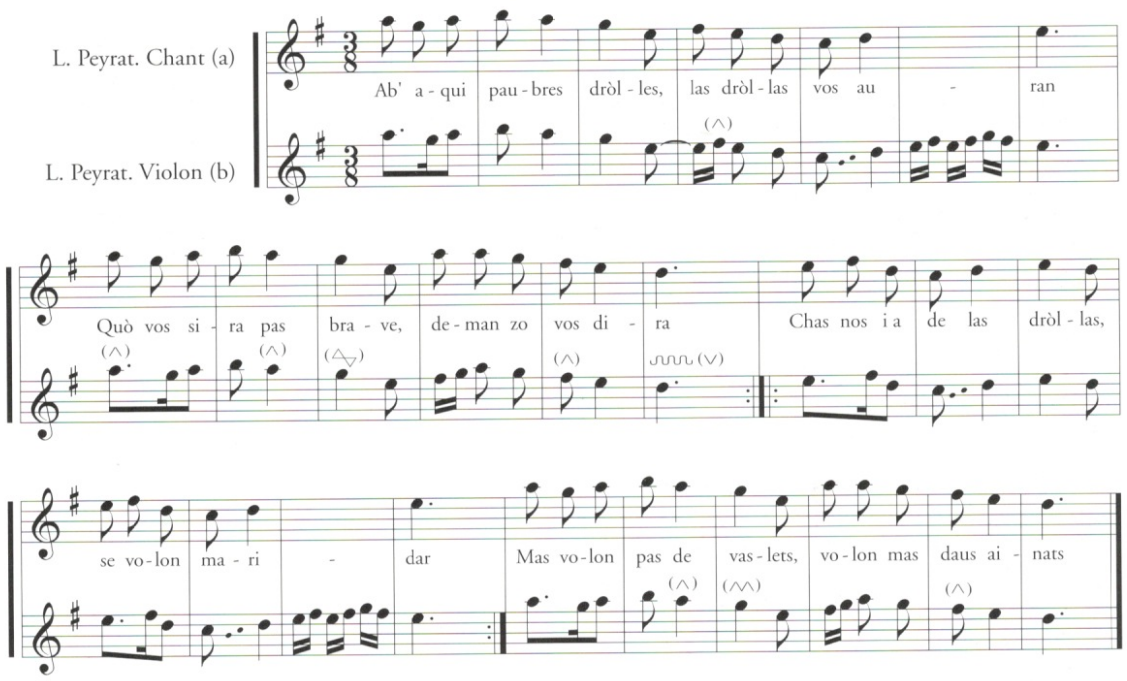
2. La variation.

La comparaison, au sein des documents de collecte, entre version chantée et version instrumentale d'un même air recueilli auprès d'un violoneux est, généralement, très riche d'enseignement. On ne peut d'ailleurs que regretter maintenant que, alors que les violoneux rencontrés en Auvergne et Limousin de 1975 à 1985 environ avaient en mémoire un archétype chanté pour la plupart des pièces de leur répertoire, les collecteurs se soient, le plus souvent, si exclusivement intéressés aux versions instrumentales, et n'aient que très irrégulièrement enregistré les chansons dont elles provenaient.

Variation rythmique

– Un élément de variation fréquemment rencontré chez les violoneux corréziens est l'allongement d'un temps au détriment du suivant. Cet allongement peut avoir lieu, pour une bourrée par exemple, selon les mélodies et selon les musiciens, sur le premier, le deuxième ou le troisième temps de la mesure. Dans ce dernier cas, induisant un effet de syncope, la tension produite est particulièrement forte (exemple b comparé à a. *Ab'aqui paubres dròlles*).

1. *On pourra lire avec intérêt à ce sujet les réflexions d'Emmanuel Bigand, et plus spécialement le chapitre intitulé « Contributions de la musique aux recherches sur la cognition auditive humaine » in MC ADAMS et BIGAND, 1994, 402 p.*



a. Bourrée. *Ab'aqui paubres dròlles*. Chant. Léon Peyrat. Saint-Salvadour (19). Collecte de Jan dau Melhau et Françoise Étay (16 janvier 1988).
b. Bourrée. *Ab'aqui paubres dròlles*. Violon. Léon Peyrat. Enregistrement communiqué par Jean-Pierre Champeval.

– Un autre procédé de variation fréquent, comparable à l'hémiole de la musique baroque, et souvent très goûté des danseurs eux-mêmes, est le déplacement des accents à l'intérieur de la mesure, superposant des découpes de deux temps à une structure de base en ayant trois. Certaines mélodies à trois temps, considérées, d'ailleurs, comme particulièrement dynamiques, sont, en deçà de leur interprétation, « naturellement » construites, en partie, sur des cellules de deux temps, que ce soit sur leur incipit ou sur des fragments plus longs (exemple c. *Cosin Janton*).

L'interprétation du violoneux, à l'archet, peut elle-même redécouper la mélodie en fragments de deux temps (exemple d. *Abal dins lo Lemosin*).

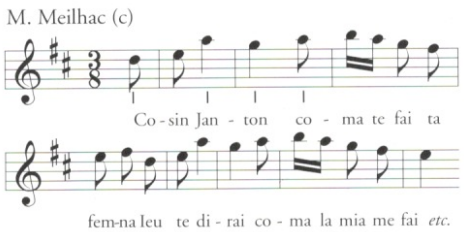
Et, très souvent, une petite variation mélodique permet aux violoneux – comme aux accordéonistes ! – de créer des cellules de deux temps là où la mélodie initiale n'en avait pas (exemples f g et h comparés à e. *Ma maire se sabiatz*).

– La division binaire peut aussi se produire au niveau de la mesure elle-même : ♪♪ pour ♪♪♪. Très prisée par les danseurs traditionnels, elle n'a qu'extrêmement rarement été pratiquée par les anciens violoneux, mais elle marque assez fréquemment le jeu des revivalistes, et est, par ailleurs, un des éléments fondamentaux du jeu de l'accordéon musette.

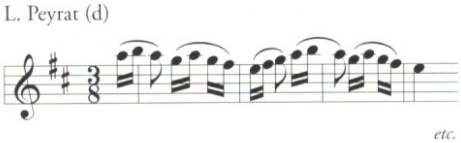
– Le monnayage des valeurs de base est un procédé courant, particulièrement en Artense où il est parfois extrêmement difficile de percevoir, à travers une exécution instrumentale, la chanson dont elle est issue (exemples k et l comparés à i et j. *Passa aqui*).

On remarque l'aspect moins heurté, plus fluide, de ce type de variation, comparé aux « rythmes pointés » signalés ci-dessus, si fréquents dans le Massif des Monédières, en Corrèze.

– Dans toutes les régions fortement marquées par la pratique du violon en Auvergne et en Limousin où il m'a été possible de filmer



c. Bourrée. *Cosin Janton*. Violon. Michel Meilhac. Originaire de Laroche-Canilhac (19). Enregistrement communiqué par Bernard Meilhac.

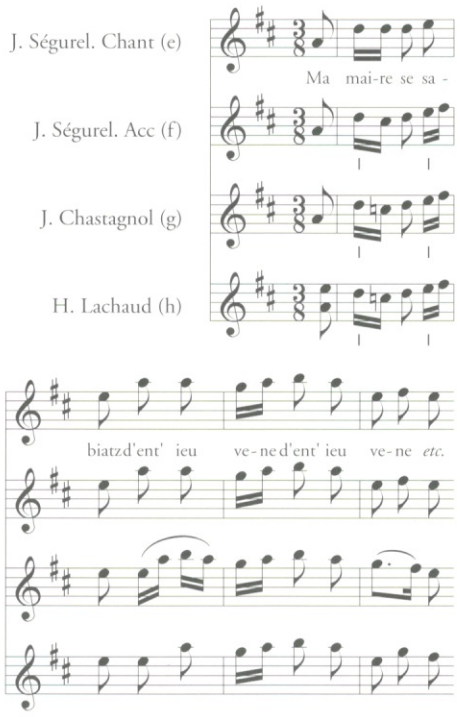


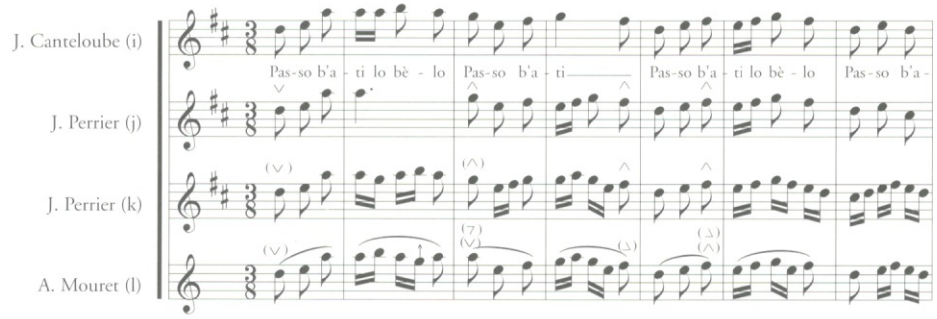
d. Bourrée. *Abal dins lo Lemosin*. Violon. Léon Peyrat. 33 t. « Violoneux corréziens » (Production P3 MR201, 1979. [Réédition MR 4001]).

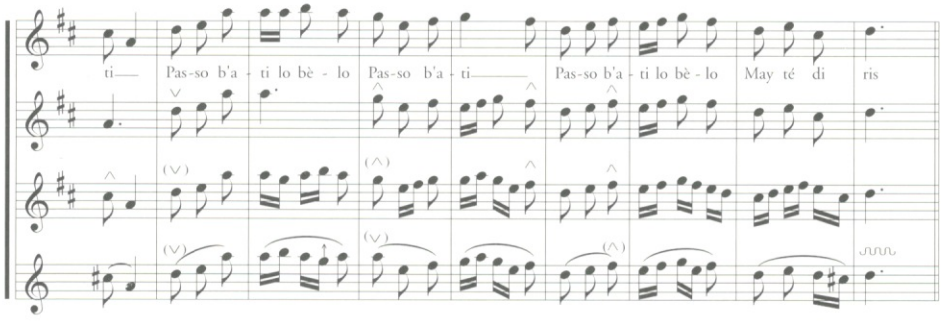
des danseurs traditionnels de bourrée, je n'ai jamais observé que des danses s'articulant sur une seule figure, variable d'un lieu à l'autre, mais ayant régulièrement une durée indépendante de celle des phrases mélodiques lui servant de support. On comprend donc que l'habitude si répandue qu'ont les violoneux de rajouter des mesures en fin de phrase ou d'incise n'ait aucune incidence sur le déroulement de la figure dansée. Elle participe seulement, elle aussi, du principe de la variation (exemple b comparé à a. *Ab'aqui paubres dròlles*).

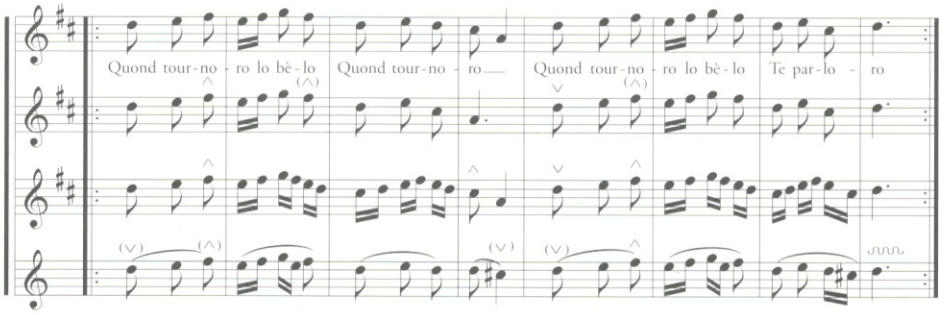
Ornementation.

L'ornementation participe aussi de ce principe. Loin d'être un assemblage décoratif plaqué sur une ligne qui pourrait s'en passer, elle dépend de la structure mélodique et









e. Bourrée. *Ma maire se sabiatz.* Chant sur 33 t. de Jean Ségurel : « Vive la bourrée » (CBS N°52427. 1973).

f. Bourrée. *Ma maire se sabiatz.* Jean Ségurel. Chaumeil (19). 33 t. « Vive la bourrée ».

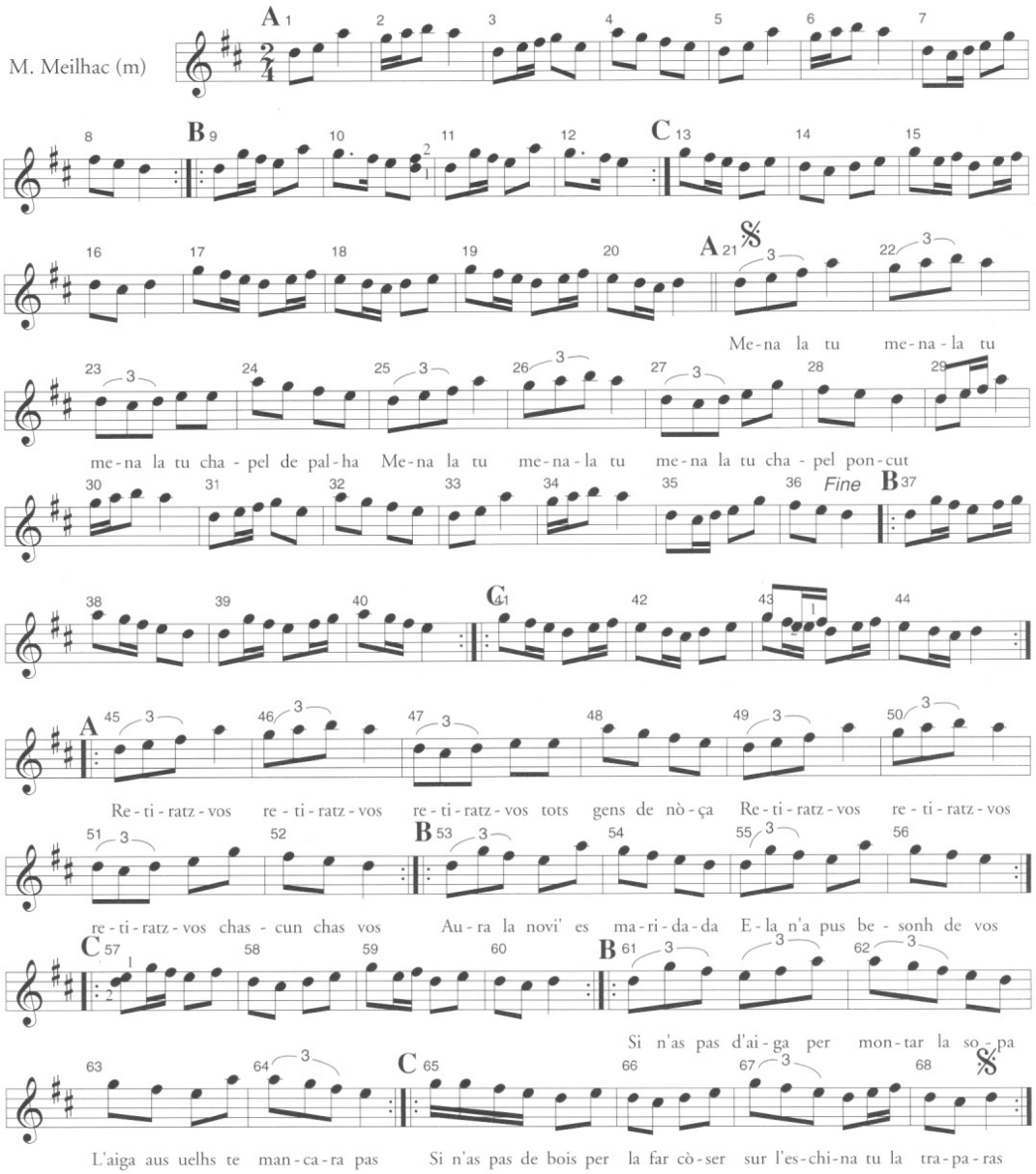
g. Bourrée. *Ma maire se sabiatz.* Violon. Julien Chastagnol. Chaumeil (19). 33 t. « Musique traditionnelle des pays de France » (Le Chant du Monde, LDX 74516, 1974).

h. Bourrée. *Ma maire se sabiatz.* Violon. Henri Lachaud. Chaumeil (19). 33 t. « Violoneux corréziens ».

i. Bourrée *Passa aqui.* Publication écrite. Joseph Canteloube *Anthologie des chants populaires français*, Tome II, p. 149 (Paris, Durand, 1951) (Version repérée par Jean-Marc Delaunay, et citée dans *Les violons de l'Artense*).

j et k. Bourrée *Passa aqui.* Joseph Perrier. Champs-sur-Tarentaine (15). Cassette « Musique du Canton » N°4 (AMTA 71030).

l. Bourrée *Passa aqui.* Alfred Mouret (63). Enregistrement communiqué par Olivier Durif.



m. Marche nuptiale *Mena-la tu*. Violon. Michel Meilhac. Enregistrement communiqué par Bernard Meilhac.

rythmique de la mélodie et, simultanément, la transforme, et contribue à la dynamique induite[2]. Elle est particulièrement riche, voire luxuriante, en Corrèze où elle est le meilleur outil pour l'identification de musiciens sur des enregistrements sonores non documentés.

Il est évident que le système d'ornementation utilisé par les violoneux, souvent foisonnant, et demandant des mouvements très rapides aux doigts de la main gauche est purement instrumental, même si l'interprétation de bien des chanteurs traditionnels est, elle aussi, marquée par des inflexions, des fluctuations, des accentuations qui sont comparables à des ornements.

Je ne pense pas, personnellement, qu'il soit possible qu'un élément de style aussi fort et aussi complexe puisse jaillir du néant, et qu'il y ait eu passage direct, au XIXe siècle, de la pratique exclusive du chant à celle du violon. Deux hypothèses sont possibles. La première, c'est que le jeu du violon traditionnel découlerait partiellement de celui du violon des ménétriers, lui-même influencé par la musique baroque. On remarque cependant

2. *Pour une étude plus approfondie de cet aspect du jeu des violoneux, se reporter à ETAY, « De l'art de la broderie chez les violoneux » in Revue* Modal *n° 5, 1986, pp. 16-19.*

que les pratiques ménétrières ne semblent pas avoir été particulièrement florissantes dans nos régions[3]. Et on remarque aussi que l'ornementation de la musique baroque est très différente de celle des violoneux[2].

La seconde hypothèse, qui me paraît maintenant fort plausible, c'est qu'il y aurait eu influence directe du jeu de la cornemuse sur celui du violon[4]. Et peut-être serait-ce alors le style des anciens cornemuseux qui aurait été lui-même redevable à l'esthétique baroque… Mais à l'époque des collectes, on n'a retrouvé que très peu de souvenirs de cornemuse dans les lieux les plus marqués par le violon, (avant qu'ils ne le soient par l'accordéon, à partir des années 1920-30).

Variation mélodique.

C'est un des éléments les plus fascinants du jeu de bien des anciens violoneux, et c'est aussi celui qui a été le plus mal intégré par les nouvelles générations. Celles-ci se sont orientées vers d'autres voies, allant des arrangements polyphoniques aux improvisations inspirées du jazz ou de « musiques du monde ». On peut d'ailleurs observer le même phénomène pour le chant traditionnel en plusieurs régions du centre de la France.

Il n'est pas possible, dans le cadre de cet article, de présenter de façon très approfondie les procédés de variation mélodique observés lors de l'analyse de divers documents enregistrés. Les outils descriptifs manquent d'ailleurs en ce domaine, et il me paraît pertinent d'emprunter quelques termes à celui de l'analyse « classique », bien que celle-ci soit intrinsèquement liée à l'harmonie.

La Marche nuptiale de Michel Meilhac (exemple m. *Mena-la tu*) nous permet ainsi de repérer des variations comparables à des notes de passage (fin de la mesure 37 comparée aux mesures 9 et 53, par exemple), des échappées (fin de la mesure 10 à la reprise, comparée à la mesure 10 première fois et aux mesures 38, 54 et 62), des retards (début de la mesure 57 comparé aux mesures 13, 41 et 65), des broderies (passage de la mesure 17 à la mesure 18, ou de la mesure 41 à la mesure 42, comparé à celui de la mesure 13 à la mesure 14, ou de la mesure 65 à la mesure 66).

On peut aussi remarquer une sorte d'ambivalence entre certains degrés de la gamme (souvent le 2e et le 3e) qui peuvent être mis l'un pour l'autre (début de la mesure 15 comparé au début de la mesure 13 ou de la mesure 43).

LES MODES

Contrairement aux éléments de systèmes musicaux présentés jusqu'ici, les modes utilisés par les violoneux n'ont, à mon avis, aucune incidence sur la dynamique de leur prestation. Ce fait est parfois difficile à admettre par des sensibilités « modernes » percevant, en particulier, de façon totalement différente une mélodie majeure et la même mélodie jouée avec une tierce mineure.

Il est certain que l'aspect modal du jeu des violoneux a fasciné les premiers collecteurs, à la fin des années 70, qu'ils soient issus du mouvement « folk » ou des mouvements régionalistes. Certains y ont vu, selon leurs propres centres d'intérêt, la preuve de l'origine très ancienne (au moins moyenâgeuse) du répertoire, ou l'influence de la liturgie grégorienne, ou encore celle du Moyen-Orient, via les invasions arabes.

En réalité, le mode est ici un cadre d'interprétation indépendant, en grande partie, du répertoire joué. C'est un des éléments des styles locaux. Il est, en ce qui concerne le violon, intrinsèquement lié à des habitudes de doigtés. Mais le doigté n'explique pas tout puisqu'on retrouve dans les versions chantées certaines – pas toujours toutes ! – des caractéristiques des versions instrumentales.

Deux approches analytiques sont possibles.

1. La première est celle des modes « ecclésiastiques ».

En Corrèze, le doigté des violoneux suit généralement un des trois schémas présentés page suivante :

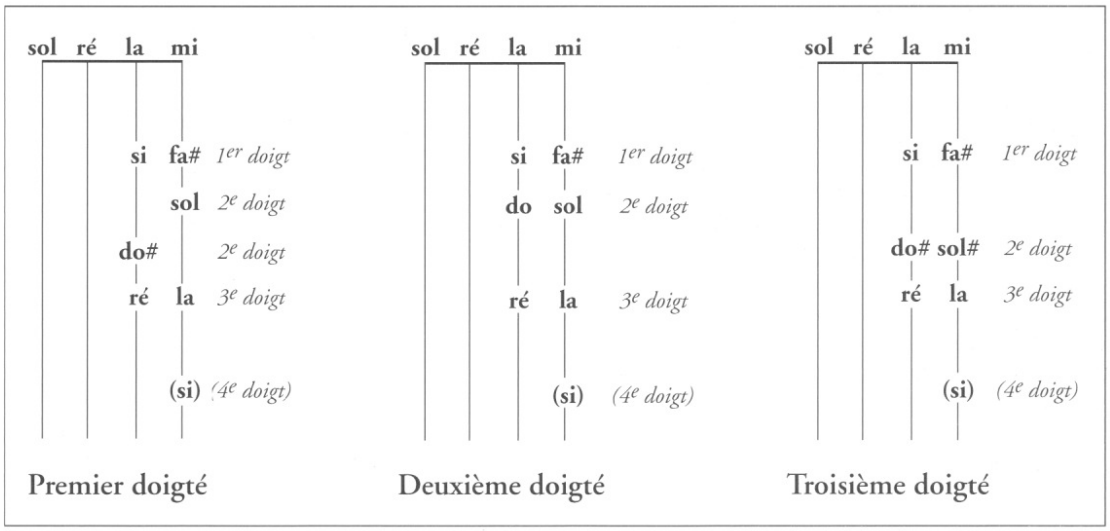
(Premier doigté - Deuxième doigté - Troisième doigté)

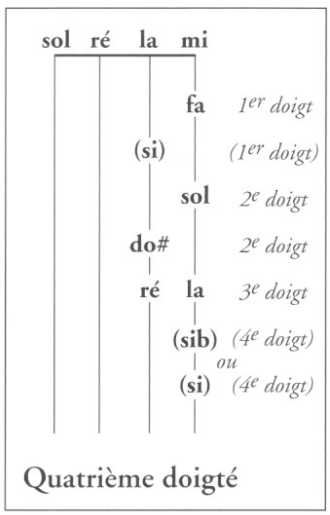
Les mélodies ont, le plus souvent, une forme plagale, se développant en dessous et au-dessus de la tonique, ré (on ne parle pas ici de hauteur absolue, les violons étant généralement accordés en dessous du diapason). Le jeu est donc en majeur, ou mode de do, avec le premier doigté, en mode de sol avec le second, et en mode de fa avec le troisième.

Dans les cas, beaucoup moins fréquents, où la mélodie est de structure authente, on a généralement un déplacement de tonique vers sol, 3e doigt sur la corde de ré.

On peut aussi avoir des mélodies de structure authente ayant le la à vide pour tonique. Le doigté utilisé étant alors, sur les très rares

3. *Même si les découvertes récentes de Jean-François « Maxou » Heintzen donnent à penser qu'un immense travail reste à faire en archives pour une meilleure connaissance des pratiques ménétrières dans le Massif Central.*
4. *Merci à Vincent Blin de m'avoir fait prendre conscience de cette possibilité lors de sa conférence à Limoges sur la musique irlandaise, le 22 novembre 1996.*





enregistrements présentant cette éventualité, du deuxième type présenté ci-dessus, l'interprétation est en mode de ré.

En Artense, outre les trois doigtés précédents, on peut avoir un quatrième cas :

(« Quatrième doigté »)

On a alors affaire à un mode de ré, ou à un mineur classique, avec, éventuellement, forme mélodique ascendante, mais les gammes sont très souvent défectives, et les mélodies correspondant à ce doigté ne présentent généralement pas le sixième degré, si, sous la sensible (exemple I. *Passa aqui*).

Le cadre des modes ecclésiastiques, pratique pour une première approche analytique, un peu grossière, révèle cependant rapidement ses limites : la division de l'octave en tons et demi-tons n'est pas très pertinente pour une étude du jeu des violoneux.

2. Les travaux (passionnants) de Constantin Brailoiu peuvent conduire à des analyses un peu différentes.

Dans « Sur une mélodie russe » [5], Brailoiu suggère une sorte de genèse des systèmes modaux de l'humanité entière, et illustre sa réflexion par des exemples de stades d'évolution « archaïques » encore observés en divers lieux de la planète à la fin du XIXe et au début du XXe siècles. Selon son hypothèse, s'appuyant principalement sur la théorie chinoise, la musique serait basée sur la résonance fondamentale de la quinte. Le premier mode, un bitonique très théorique n'aurait utilisé que cet intervalle et son renversement. Puis, par ajouts de quintes successives, on serait arrivé aux modes tritoniques, tétratoniques puis pentatoniques se présentant sous différentes formes, selon le positionnement de la « tonique ». Le « son générateur » choisi pour le cycle des quintes est un sol (relatif, bien entendu). Les tableaux présentés page 77 ne sont pas directement issus de l'article de Brailoiu, ils sont seulement implicites à travers les exemples qu'il donne.

Constantin Brailoiu pense qu'ensuite « la marche de consonance en consonance a été arrêtée net dès qu'elle s'est heurtée au demi-ton » et que le passage du pentatonique à l'hexatonique et à l'heptatonique (assise de la musique occidentale) ne s'est pas fait par « allongement du chapelet des quintes ». Il fait alors appel au concept des *pyén*, ces degrés se situant à l'intérieur des grands intervalles (un ton et demi) du pentatonique. Il en résume ainsi les caractéristiques :

Les *pyén*

1. sont toujours plus rares que les sons constitutifs
2. n'ont qu'un rôle de note « d'agrément »
3. varient
4. se reconnaissent souvent à une intonation hésitante… ils peuvent être la plupart du temps soit omis, soit remplacés par des degrés constitutifs voisins.

Revenons maintenant aux schémas des « premier, deuxième et troisième doigtés ». On observe que l'assise commune à ces trois cas,

5. *BRAILOIU, 1973.*

ajoutant aux cordes à vide des positions fixes pour les premiers et troisièmes doigts, correspond à une structure pentatonique. La tonique étant donnée par le troisième doigt, on est dans le cas du mode pentatonique I. Le deuxième doigt, celui qui pourrait concrétiser les demi-tons en se posant près du premier ou du troisième doigt, se place, le plus souvent, de façon plus ou moins imprécise entre les deux. Les notes données rappellent fortement des *pyén* qui, ici, correspondraient aux quatrième et septième degrés de la gamme.

En fait, les choses ne sont pas si simples. D'abord, ces « degrés mobiles » semblent bien, ici, aussi constitutifs de la mélodie que les degrés voisins. Ensuite, ils n'ont pas vraiment le même statut entre eux : si le septième degré hésite si souvent (dans le chant comme au violon) entre une position basse de sous-tonique et une position haute de sensible, le quatrième, lui, est le plus souvent à un demi-ton « classique » au-dessus de la tierce dans le chant. La « quarte mobile » ne caractérise le jeu que de certains violoneux (qu'elle peut d'ailleurs éventuellement, comme l'ornementation, aider à identifier).

La situation est plus complexe lorsqu'on se penche sur le jeu des violoneux de l'Artense. Ce sont les premier et deuxième doigts sur la corde aiguë qui donnent des degrés mobiles, correspondant à la tierce et à la quarte, alors que le septième degré – selon mes observations – est, dans ce cas de mobilité de la tierce et de la quarte, toujours en position de sensible (exemple I. *Passa aqui*). On pourrait rapprocher ce système modal du Tétratonique I, avec deux *pyén* se situant dans le grand intervalle de deux tons et demi, mais sans doute serait-il abusif d'élargir à ce point les perspectives ouvertes par Brailoiu, en adaptant de façon un peu forcée un élément de système musical à un cadre d'analyse qui lui est vraisemblablement peu approprié, aussi séduisant soit-il...

Il faut donc s'arrêter là, au stade de l'observation et de la description, et admettre qu'on ne peut en dire plus actuellement sur ce système modal très particulier, qu'on ne sait pas le nommer, et qu'on ne peut même pas le comparer de façon pertinente à un autre.

Ça n'est pas vraiment satisfaisant. L'esprit humain aspire à connaître et nommer les principes constitutifs de toute chose, leurs caractéristiques, leur organisation. Et comme la terre, l'eau, l'air et le feu ont été longtemps considérés comme les éléments composant tous les corps, la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre sont encore de nos jours fréquemment présentés comme les « quatre qualités fondamentales du son ».

Tritonique	I	sol		la			ré					
	II			la			ré			sol		
	III						ré			sol	la	
Tétratonique	I	sol		la			ré	mi				
	II			la			ré	mi		sol		
	III						ré	mi		sol	la	
	IV							mi		sol	la	ré
Pentatonique	I	sol		la	si		ré	mi				
	II			la	si		ré	mi		sol		
	III				si		ré	mi		sol	la	
	IV						ré	mi		sol	la	si
	V							mi		sol	la	si ré

Il aurait été possible d'orienter l'analyse du jeu des violoneux auvergnats et limousins en fonction des deux axes « classiques » principaux, celui de la hauteur et celui de la durée. J'ai préféré traiter ici de dynamique d'une part, et de « couleur » ensuite.

On aura constaté que participent, à mon avis, à la dynamique de l'interprétation non seulement tous les éléments ressortissant, à l'évidence, au domaine de la durée (tempo, variation rythmique…) mais encore un certain nombre d'autres (ornementation, variation mélodique…) que, *a priori*, on aurait spontanément pu classer au chapitre « hauteur ».

Quant au deuxième grand volet, il aura contribué à montrer que les modes peuvent être induits par les styles d'interprétation plus que par le répertoire joué. La notation musicale occidentale, qui n'a pas prévu d'autre possibilité que celle des tons et demi-tons, est mal adaptée à la musique des violoneux, dont les partitions qui illustrent cet article ne donnent nécessairement qu'une image approximative.

Il est dommage que, près de trente ans après les premières campagnes de « collectage », la quasi totalité des enregistrements sonores réalisés ne soit pas accessible au public. Aucune publication écrite, aucun jeu revivaliste du violon, ne peuvent remplacer le contact direct avec l'esthétique d'une des traditions musicales les plus originales de France.

F. E.