C H A P I T R E V

L A T E C H N I Q U E

1. Aspect dynamique et rythmique.
    - A. Mouvements des pieds.
    - B. Jeu d'archet.

2. Aspects mélodique et harmonique.
    - A. Accord et diapason.
    - B. Echelles et doigtés.
    - C. Démanchés et formules conclusives.
    - D. Doubles cordes.

3. Les ornements.

CHAPITRE V

LA TECHNIQUE

Le bon violoneux est celui qui a une "bonne cadence". Il garde un tempo immuable du début d'un morceau à la fin, grâce au sentiment très fin qu'il a d'une pulsation rapide pouvant correspondre au temps ou à la moitié du temps, et qu'il manifeste au niveau de son jeu par des accentuations diverses ou par l'emploi d'ornements. Son système de valeurs - nous l'avons déjà signalé - n'est pas celui du violoniste et de la plupart des gens ne connaissant pas le violon traditionnel qui, écoutant un violoneux pout la première fois, seront choqués par son "manque de justesse" et/ou le timbre de son instrument. En fait, et on le verra un peu plus loin, la "justesse" du violoneux et plus généralement les échelles qu'il emploie ne sont pas celles du violoniste.

Si ce dernier s'essaie en revanche au répertoire traditionnel, il ne satisfera pas davantage le violoneux qui trouvera son jeu terne, trop plat pour la danse. Ce n'est qu'au bout d'un certain temps d'apprentissage que le violoniste pourra ressentir, dans le meilleur des cas, la pulsation rapide, métronomique, qui caractérise la musique à danser traditionnelle (1) et qu'il acquerra la technique particulière qui y est liée.

Nous vivons dans une société où les critères de valeur dominants sont ceux du violoniste, ceux du violoneux étant maintenant - il n'en

---

(1) Et aussi, à notre avis, d'autres formes d'expression musicale, comme souvent le jazz.

a peut-être pas toujours été ainsi - ignorés. Cette situation entraîne souvent un mépris diffus, un peu inconscient et généralement condescendant pour l'art du musicien traditionnel. Lui-même éprouve fréquemment un net sentiment d'infériorité par rapport au musicien classique et regrette vivement de ne pas savoir lire la musique. Pourtant, son art est, ainsi que nous allons essayer de le montrer, remarquable à de nombreux points de vue.

1. Aspect dynamique et rythmique.

A. Mouvements des pieds.

Leur rôle est particulièrement important. Ainsi, c'est parce qu'il avait mal aux jambes que M. Siccard affirmait ne plus pouvoir jouer de violon lors de la première visite que lui rendirent J.P. Champeval, C. Oller et J.M. Ponty.

Dans la plupart des cas, les pieds scandent toutes les pulsations. Les violoneux jouent généralement assis. Presque tous ceux que nous avons observés marquaient, au minimum, le début de chaque mesure d'un battement de talon (ou, plus rarement, de la pointe du pied). Certains, comme F. Pauliac, n'en font pas davantage. D'autres, comme L. Jarraud, gardent ce même mouvement pour les mesures à deux temps mais frappent également le troisième temps des mesures à trois temps : ♪| ♩ ♪| ♩ w. Cette formule se complique le plus souvent d'un battement de la pointe du pied sur le deuxième temps. Tous les temps de la bourrée, de la valse ou de la mazurka sont alors marqués, le premier et le troisième étant plus accentués. Ce mouvement assez répandu peut avoir une amplitude plus ou moins grande et être effectué par un seul pied ou par les deux à la fois.

Pour les mesures à deux temps, on voit souvent les violoneux battre du talon le début de chaque temps et de la pointe la deuxième moitié du temps. Il est très intéressant de constater que la pulsation

rapide ainsi marquée pour une polka ou une sautière est voisine de celle correspondant à un temps d'une bourrée, c'est-à-dire d'un tempo métronomique aux environs de ♪ = 220 - 240, tandis que la pulsation battue pour un demi-temps de scottish, environ ♩ = 160 est la même que celle correspondant à un temps de mazurka. La pulsation de base de la valse, à peu près ♪ = 216 la rattache plutôt au premier couple (bourrée - polka) qu'au second (mazurka - scottish).

Il arrive que les deux pieds aient un rôle différencié. J. Lamour, par exemple, frappe le début de chaque mesure de la pointe du pied gauche, marque le premier temps des mesures à trois temps d'un battement du talon droit, sur place, et les deuxième et troisième temps de la pointe du pied droit, à 20 ou 30 cm en arrière du premier frappé . Lorsqu'il est sans doute fatigué par ce mouvement, son pied droit reste sur place et bat toutes les pulsations du talon, la pointe ne quittant pas le sol, comme le montre la photographie de la p. 45.

B. Jeu d'archet.

Les violoneux tiennent en général leur archet, parfois très tendu, un peu plus haut que les violonistes, sur le haut ou carrément au-dessus de la hausse. Beaucoup passent un doigt, l'auriculaire, derrière la baguette, assurant ainsi une plus grande stabilité à leur prise. F. Pauliac passe également l'annulaire, ainsi qu'on le voit sur sa photographie p. 47. C'était aussi le cas de Julien Chastagnol.

Ils n'utilisent pas toute la longueur de la mèche et ne vont jamais à l'extrême pointe ou l'extrême talon. Pour les détachés courts, ils jouent la plupart du temps vers le bas de la moitié supérieure de l'archet. Le jeu est "à la corde", l'archet se soulève très rarement avant une attaque. F. Maltieu fait parfois exception à cette règle et on remarquera que l'élan pris avant qu'il ne joue pour la troisième fois "A la Santé du Père François" (exemple musical 24/21) fait rebondir sa baguette sur la première note du morceau. En revanche, sans se soulever pour autant, l'archet peut marquer quelquefois de petits

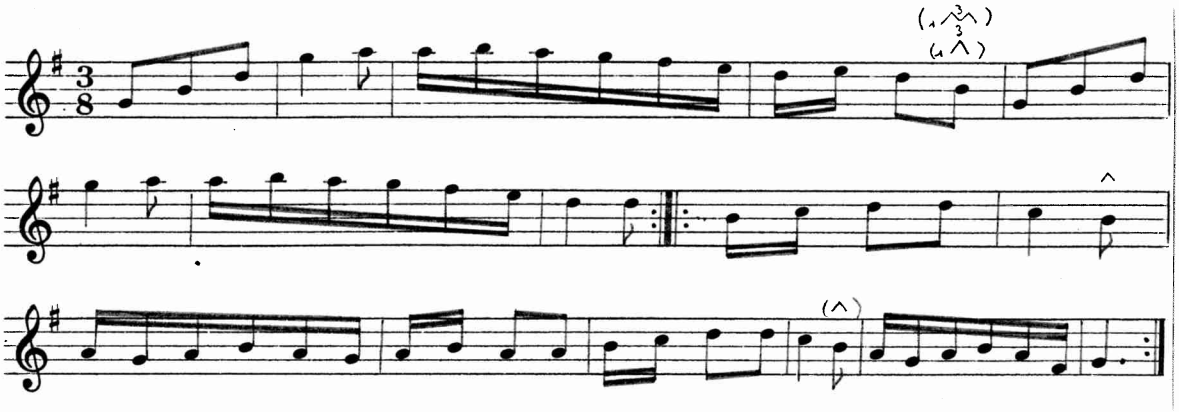
arrêts mettant en valeur, d'un point de vue dynamique, la note qui suit.

Toujours dans le but de dynamiser leur exécution, les violoneux se servent de pressions de l'archet pour accentuer certaines valeurs, principalement le deuxième temps d'une note, concrétisant ainsi la pulsation qui sous-tend le morceau. Cette pression fait généralement plus ou moins sonner la corde-bourdon voisine de celle sur laquelle le musicien est en train de jouer. La scottish de G. Pouget (exemple musical 9/6), la "Bourrée de la Montagne" de L. Peyrat (exemple musical 12/9) ou "Abal dins la ribiera" de J. Lamour (exemple musical 19/16) illustrent nettement cette caractéristique technique.

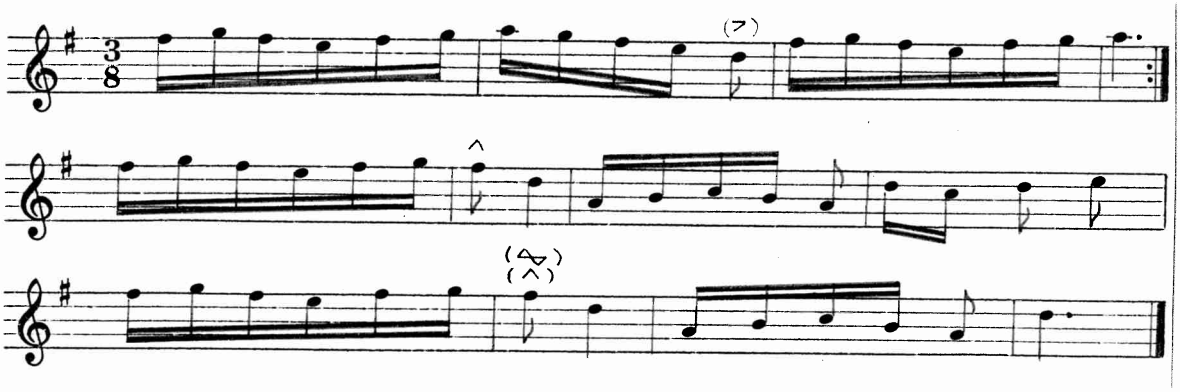
Nous avons toujours vu les violoneux attaquer un morceau en tirant l'archet, même si la première note est une anacrouse* qu'un violoniste jouerait en poussant pour faire correspondre au temps fort suivant un "tiré". Le violoneux, lui, au hasard d'un morceau, peut fort bien avoir à exécuter des passages rapides, par exemple des séries de doubles croches dans une polka, faisant correspondre des "poussés" aux débuts des temps. Un violoniste aurait beaucoup de peine à jouer de cette façon heurtant ses habitudes et éviterait cette difficulté par des liaisons précédant les passages rapides. Certains violoneux ont d'ailleurs parfois recours à ce procédé, comme H. Gayot, dans la sautière de l'exemple musical 10/7, qui lie régulièrement - nous avons indiqué ces liaisons d'une flèche - les deux croches précédant le groupe de quatre doubles croches, pour attaquer ce groupe par un tiré.

Le style détaché paraît souvent plus vigoureux et, partant, plus dynamique qu'un style plus lié. Pourtant, un même musicien adopte souvent l'un ou l'autre en fonction du morceau joué et tire parti des possibilités qu'il offre. Ainsi, G. Pouget qui fait correspondre un coup d'archet à chaque temps de sa scottish peut ainsi employer fréquemment ce rythme : ♩.♪ ♩♪ qu'il ne ferait pas, à cette vitesse, s'il détachait toutes ses croches (exemple musical 9/6).

L. Peyrat qui détache toutes les croches de sa "Bourrée de la Montagne" (exemple musical 12/9) joue pourtant la "Bourrée de Gimel" (exemple musical 13/10) de façon particulièrement liée, peut-être parce qu'il préfère cette interprétation fluide, coulée, à celle, un peu heurtée, qu'il aurait s'il détachait toutes les croches, peut-être aussi parce que c'est ainsi qu'il l'a apprise d'un autre violoneux ...



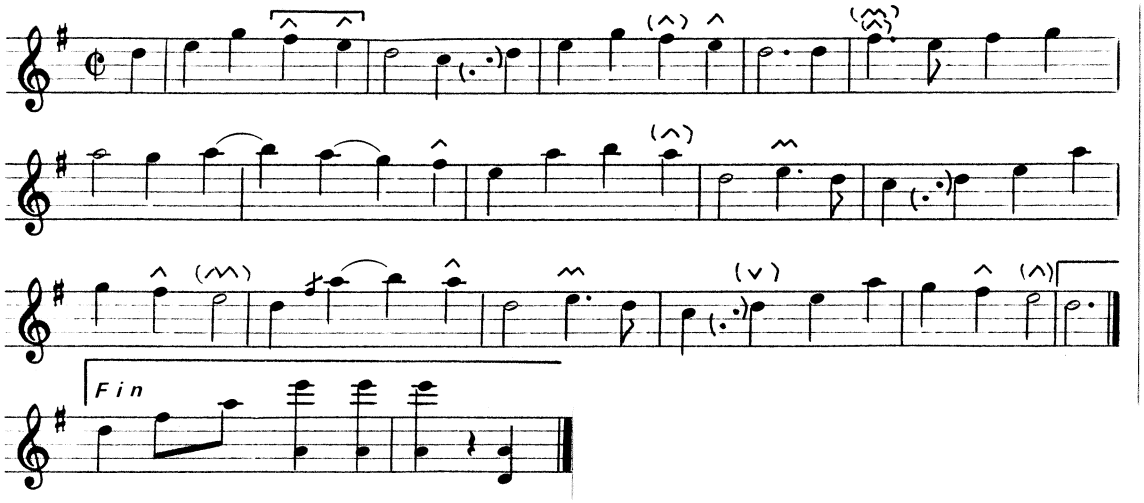
Exemple musical N° 12 (exemple sonore N° 9) : Bourrée de la Montagne (L. Peyrat).



Exemple musical N° 13 (exemple sonore N° 10) : Bourrée de Gimel (L. Peyrat).

Une formule de liaison particulièrement intéressante et qui faisait dire récemment à J.P. Champeval que les jeunes violoneux étaient loin d'avoir remarqué et intégré toutes les subtilités des anciens est celle qui lie deux notes, généralement sur la même corde,

dont la première est sur la deuxième moitié d'un temps ou sur un temps faible et la deuxième sur le temps suivant. On a alors un effet rythmique un peu comparable à une syncope qu'on retrouve assez souvent dans le jeu de Julien Chastagnol, comme par exemple dans cette "Chanson du Juif Errant" dont il se servait parfois comme marche de noce :



Exemple musical N° 14 (exemple sonore N° 11) : Marche "Le Juif Errant" (Julien Chastagnol).

Nous n'avons indiqué ici, comme dans l'exemple musical 24/21 : la marche "A la santé du Père François" jouée par F. Maltieu, que les liaisons de ce type, les autres étant trop souvent sujettes à variations.

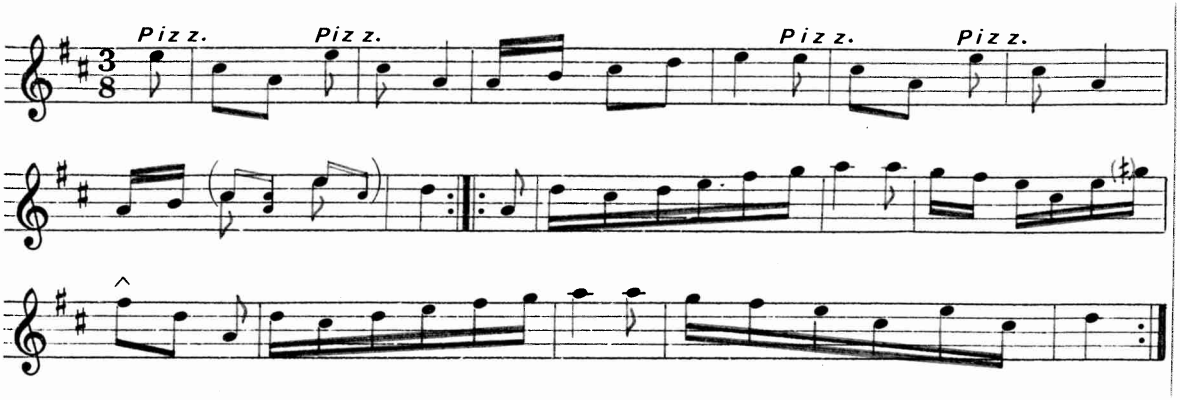
- Les pizzicati.

Il s'agit presque toujours de pizzicati sur la corde de mi à vide effectués non par la main droite mais par le majeur ou l'annulaire de la main gauche. Leur emploi est caractéristique de la bourrée "Tant Pire" que Célestin Gouttfarde, violoneux de Haute-Corrèze maintenant retraité en région parisienne, avait, pour économiser sa corde de mi, fini par supprimer de son répertoire (1).

---

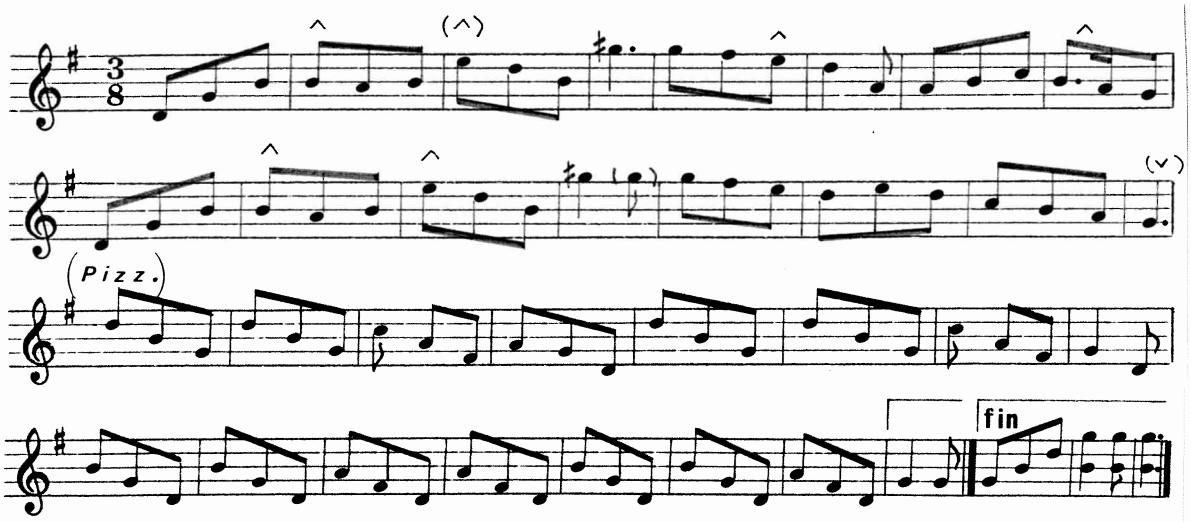
(1) VROD (Jean-François), Enseigner le violon, in : Cahiers de l'animation musicale, N° 23, juin 1982, P. 46. (Dossier : Musiques traditionnelles).

La voici, interprétée par F. Roussel :



Exemple musical N° 15 (exemple sonore N° 12) : Bourrée "Tant Pire" (F. Roussel).

F. Pauliac, qui fait quelques pizzicati de ce type dans sa mazurka de l'exemple musical 6/4, est, par ailleurs, le seul violoneux que nous ayons vu faire des pizzicati de la main droite. Il se sert pour cela, un peu curieusement, de son pouce et joue ainsi toute la seconde partie de la valse de l'exemple musical 16/13. Cette technique particulière s'explique lorsque l'on apprend que M. Ceyrou, de Chauffour, qui avait de 45 à 50 ans lorsque F. Pauliac, n'en ayant que 8 ou 9, apprenait les airs de ce violoneux aîné, tenait, pour la seconde partie de la mélodie, son violon comme une guitare. L'emploi du pouce pour pincer les cordes était alors tout à fait naturel et a été conservé par F. Pauliac qui garde le violon au menton pendant tout le morceau.



Exemple musical N° 16 (exemple sonore N° 13) : Valse (F. Pauliac).

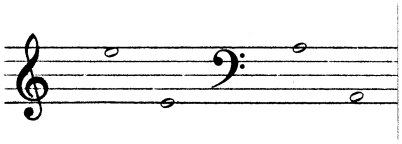
2. Aspects mélodique et harmonique.

A. Accord et diapason.

- L'accord du violon.

Tous les violoneux que nous connaissons accordent leur violon par quintes, comme les violonistes. L. Jarraud, le seul musicien qui, nous l'avons déjà vu, ait fait son apprentissage seul, sans violoneux plus âgé pour le guider à ses débuts, avait accordé son premier violon diatoniquement : "do ré mi fa", dit-il. Il jouait alors les autres notes dont il avait besoin sur la corde la plus aiguë.

F. Pauliac nous a cité l'exemple très intéressant de François Ulmet, violoneux plus âgé que M. Pauliac-père (celui-ci était né en 1858), et qui accordait ainsi son instrument, de la corde la plus aiguë à la plus grave : une octave, une quinte et une octave, ce qui, pour un jeu en ré (hauteur relative), correspond à :

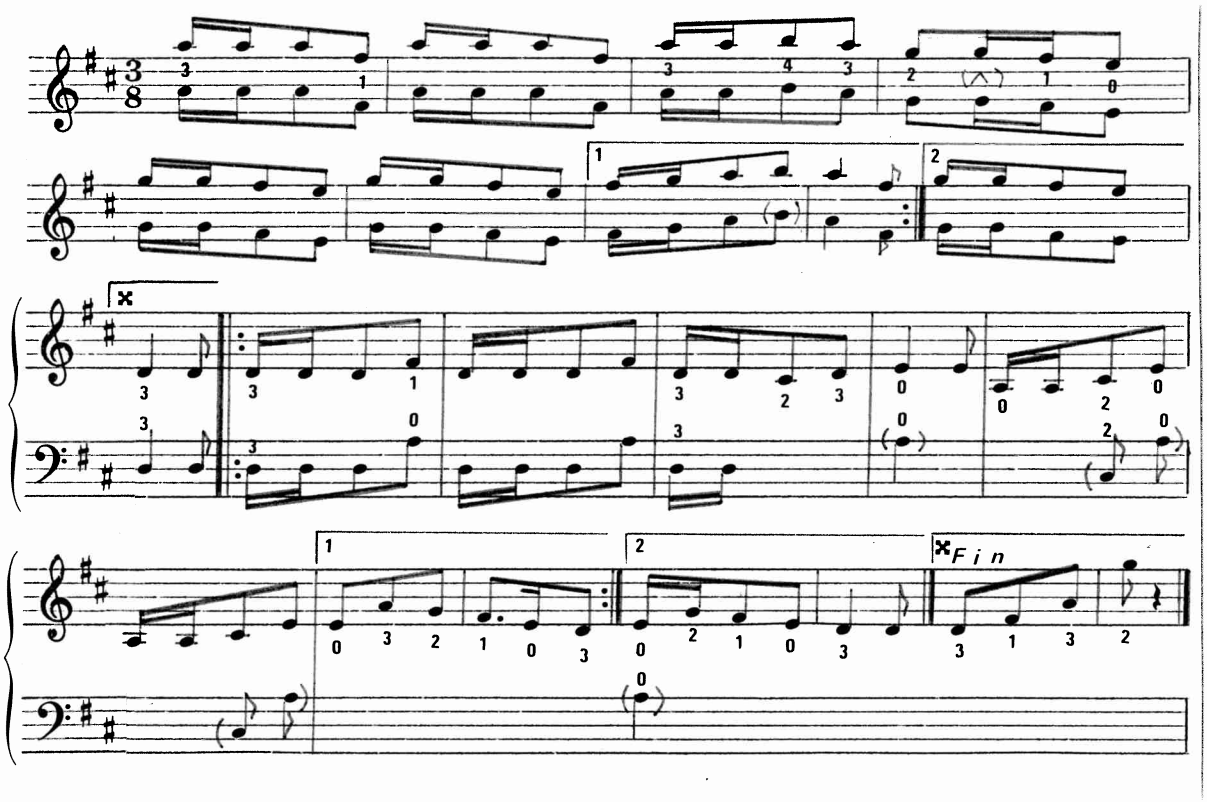


Il jouait alors - à l'octave - sur les deux cordes aiguës à la fois et parfois aussi sur les deux cordes graves. Cette technique particulière limitait, bien sûr, son répertoire. La valse de l'exemple musical 17/14 est interprétée par F. Pauliac, comme la jouait F. Ulmet. Pour plus de clarté, nous en avons indiqué les principaux doigtés (on en trouvera l'explication p. 109).

Signalons aussi que, pour son interprétation de "la Sameisada" M. Meilhac avait accordé son violon ainsi : la mi la mi (de la corde la plus grave à la plus aiguë), ce qui lui permettait de jouer sur les deux cordes graves avec le même doigté que sur les cordes aiguës (exemple musical 25/22).

L'emploi de la corde de sol est très rare chez les violoneux. Ceux-ci l'ont probablement évité parce qu'il oblige à lever le bras

droit assez haut et que cette position fatigante n'était guère compatible avec la longueur des bals qu'ils animaient souvent seuls, pratiquement sans interruption.



Exemple musical N° 17 (exemple sonore N° 14) : Valse de F. Ulmet (F. Pauliac).

- Le diapason.

Plusieurs violoneux possèdent un diapason basé sur le principe de l'harmonica, donnant quatre notes correspondant aux quatre cordes de l'instrument, mais ils ne l'utilisent pas systématiquement. Ainsi, G. Cessac a toujours un de ses violons accordé plus bas que le diapason, ce qui, nous a-t-il dit, lui permet de jouer, sans modifier son doigté, en même temps qu'un disque de cabrette.

Généralement, et on peut l'observer à l'écoute des exemples musicaux accompagnant cette étude, les violons de violoneux sont accordés

en dessous du diapason d'un intervalle qui peut avoisiner le demi-ton (MM. Jul. Chastagnol, Peyrat, Portes ...), le ton (MM. Lamour, Maltieu, Péchadre, Pouget ...) ou le ton et demi (MM. Chamberet, Lachaud ...).

L. Jarraud qui possède pourtant un des diapasons dont nous avons parlé s'est accordé, en notre présence, deux tons et demi plus bas, dans le souci, nous a-t-il semblé, d'économiser ses cordes. Lorsqu'il a entendu notre propre violon, il a constaté qu'il était "en la" non, à notre avis, par référence directe à la hauteur absolue du diapason, mais parce que la note "la" allait être la dominante du ton dans lequel, ainsi qu'on va le comprendre à la lecture des pages suivantes, nous devions jouer sur un instrument ainsi accordé. Nous pensons que cette manière de penser est héritée de la longue pratique de cabretaire qu'a L. Jarraud : lorsqu'un pied de cabrette est dit "en la", par exemple, c'est que sa fondamentale est la. Cette note ne correspond pas à la tonique (ré, dans ce cas), mais au cinquième degré grave de la mélodie.

B. Echelles et doigtés.

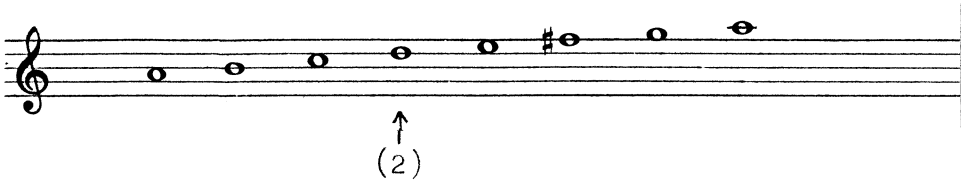
Ces deux aspects du jeu des violoneux sont indissociables. Pour bien comprendre comment ils s'articulent, observons d'abord le schéma suivant. Il présente la place des notes d'une gamme chromatique tempérée au bas de la touche d'un violon :

Sol	Ré	La	Mi	cordes "à vide"
	Mi♭	Si♭	Fa	
	Mi	Si	Fa♯	1
	Fa	Do	Sol	2a
	Fa♯	Do♯	Sol♯	2b
	Sol	Ré	La	3
	Sol♯	Ré♯	La♯	
	La	Mi	Si	4

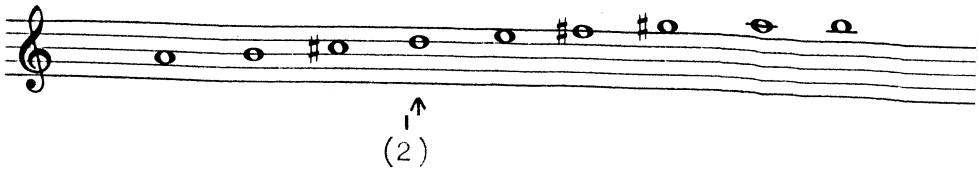
Dans la plupart des cas, les violoneux jouent sur les deux cordes les plus aiguës, l'index au niveau [1] du schéma, l'annulaire au niveau [3] et l'auriculaire - principalement sur la corde de mi - à la hauteur [4] . La tonique étant généralement ré - sur la corde de la - (1) le mode majeur devrait impliquer pour le majeur (justement !) la position [2b] : do♯ ou [2a] : sol.

En réalité, ce deuxième doigt adopte souvent une position plus proche de [2a] que de [2b] et ceci, sur les deux cordes. La gamme impliquée par ce doigté serait, on le constate, en mode de sol si la place du majeur était juste [2a] . En fait, elle est souvent un peu plus haut.

Il arrive, mais c'est plus rare, que certains violoneux (c'est souvent le cas de MM. Chamberet et Lamour) aient pour le deuxième doigt une position voisine de [2b] sur les deux cordes. La gamme utilisée est alors proche du mode de fa. Voici une même bourrée "Abal dins la ribiera" jouée par G. Pouget avec un doigté l'apparentant au mode de sol :



puis par J. Lamour, plus proche du mode de fa :

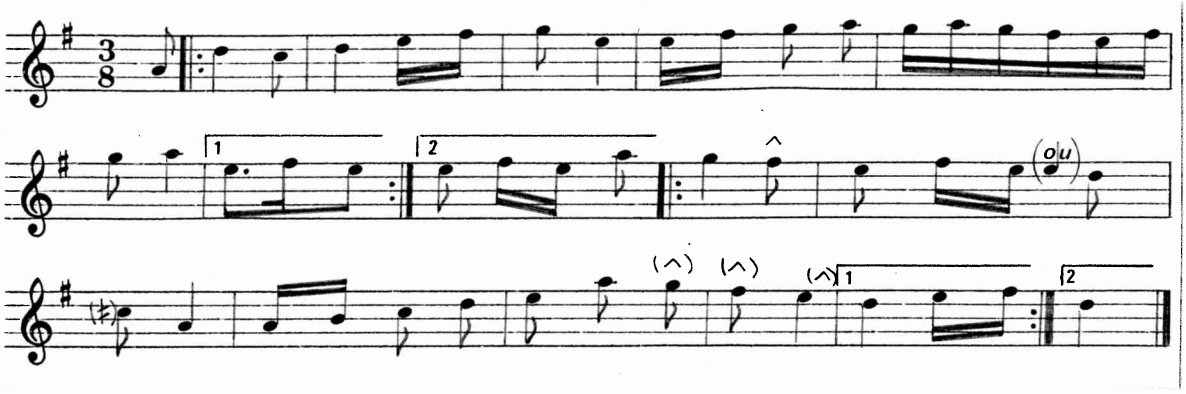


Dans l'exemple musical N° 19/16, nous utilisons quand même, pour le sol, ce signe : ♯̸ , que nous considérons comme intermédiaire entre le ♮ et le ♯ .

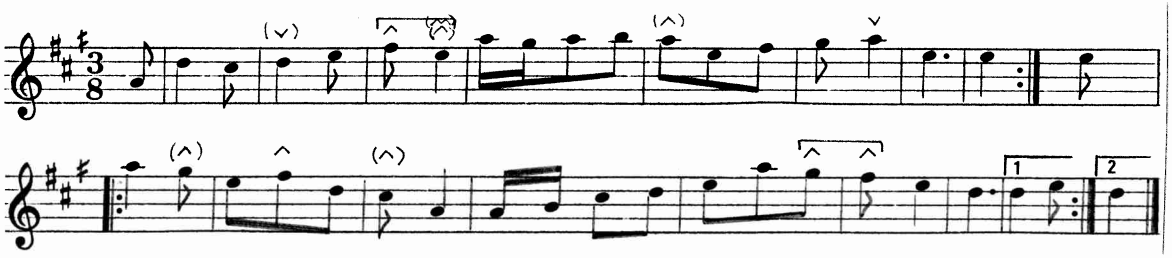
---

(1) Hauteur relative et non absolue puisque, on l'a vu, le diapason du violon est sujet à variations.

(2) ↑ : tonique

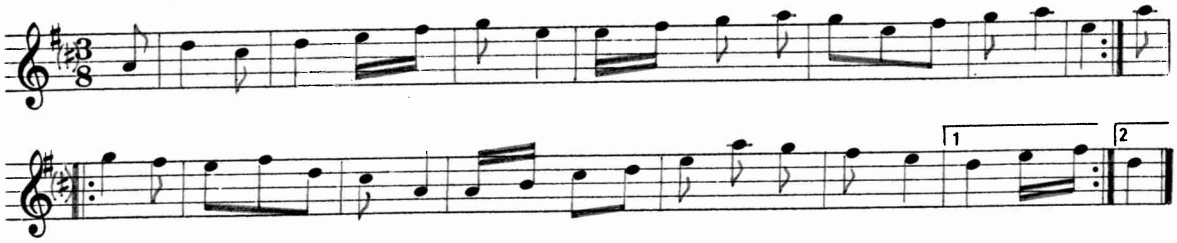


Exemple musical N° 18 (exemple sonore N° 15) : Bourrée "Abal dins la ribiera" (G. Pouget).



Exemple musical N° 19 (exemple sonore N° 16) : Bourrée "Abal dins la ribiera" (J. Lamour).

Dans un cas comme dans l'autre, gardons-nous bien de prendre pour une facilité de doigté ce qui correspond à l'expression d'une sensibilité particulière : lorsque G. Pouget chante la même bourrée, il est encore proche du mode de sol (1) :



Exemple musical N° 20 (exemple sonore N° 17) : Bourrée "Abal dins la ribiera" (G. Pouget - chant).

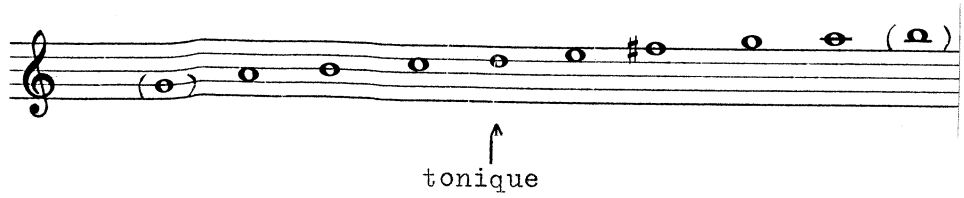
---

(1) Moins, cependant, que L. Peyrat, dans l'exemple musical N° 33/30.

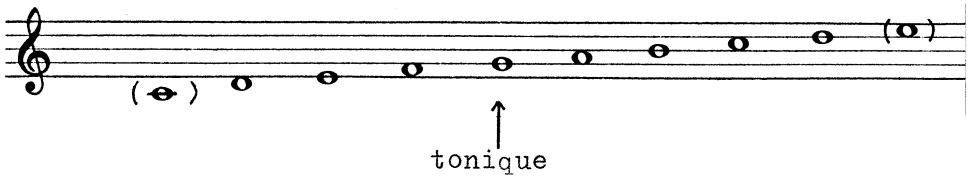
D'une façon plus générale, nous avons pu remarquer à plusieurs reprises que la place du septième degré, dans les chants qu'entonnent beaucoup de chanteurs traditionnels, violoneux ou non, est mobile, oscillant entre la sous-tonique et la sensible.

La principale tonalité (relative) utilisée, à part celle de ré, est celle de sol. On remarque, en effet, qu'un même doigté, appliqué aux cordes de la et mi ou ré et la, correspond à une tonalité de ré ou de sol. En sol, l'emploi du quatrième doigt sur la corde de la peut alors être remplacé par l'usage de mi "à vide". Les violoneux se servent parfois de cette possibilité de modulation pour renouveler l'intérêt d'un morceau. On a pu l'entendre à l'audition de la polka de Julien Chastagnol (exemple musical 5/3).

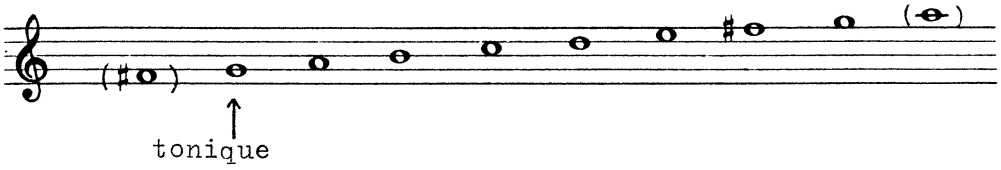
Si la plupart des morceaux des violoneux peuvent être rapprochés des modes plagaux grégoriens, l'échelle utilisée étant à peu près celle-ci :



ou celle-là, ce qui revient au même :



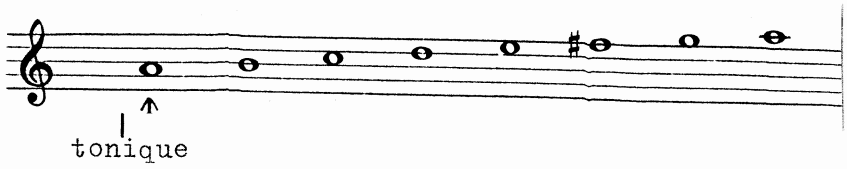
d'autres airs, plus rares, et qui nous ont paru souvent plus récents, sont construits sur une échelle comparable aux modes authentes. Dans ce cas, le morceau est joué dans la tonalité de sol :



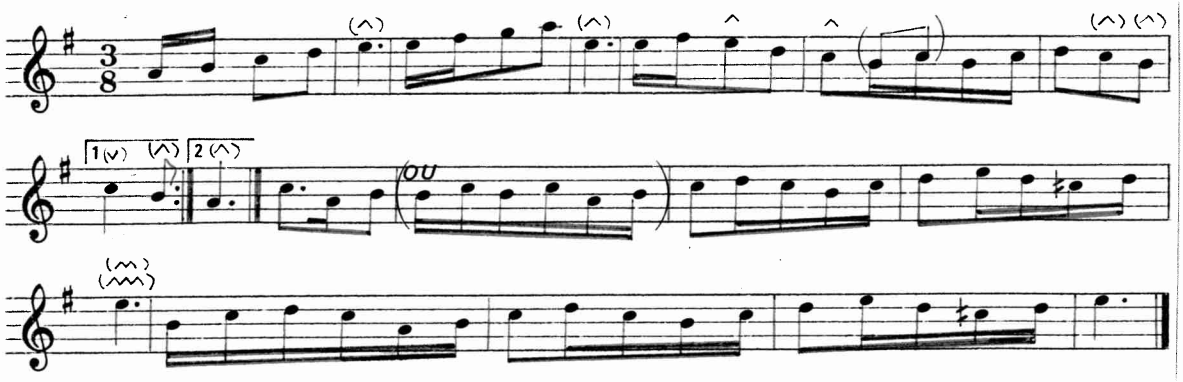
Le musicien joue alors sur trois cordes : ré, la et mi. C'est le cas, par exemple, de la "Bourrée de la Montagne" de L. Peyrat (exemple musical 12/9) ou de la "Bourrée en Auvergne" de F. Pauliac (exemple musical 30/27). Il arrive aussi que pour certains airs, comme la polka de F. Pauliac (exemple musical 29/26), la tonique soit le sol aigu.

- Autres échelles.

Il est très intéressant de remarquer que le doigté utilisé pour la tonalité de ré en mode de sol peut également correspondre à une tonalité de la en mode de ré :



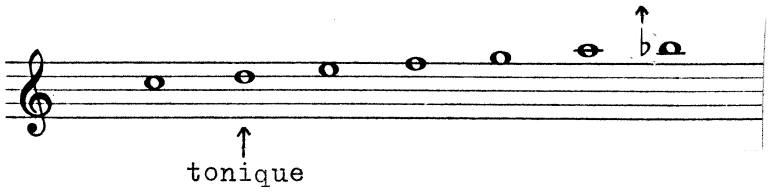
Cette gamme est, en particulier, celle de la valse "Tu lo li tendras" de H. Lachaud (exemple musical 21/18). Nous avons retrouvé - avec un peu de surprise - cette même valse sous les doigts de A. Gatignol, violoneux de St-Genès-Champespe (Puy-de-Dôme), mais avec une terminaison différente, faisant aboutir en sol la partie mélodique, de façon un peu abrupte à notre avis. La ritournelle qui précède d'ailleurs la mélodie, dans la version de A. Gatignol, affirme ce sol majeur. Les changements de ritournelle sont fréquents, d'un violoneux à l'autre, mais la transformation de la mélodie elle-même a peut-être été opérée par un musicien gêné par ce mode de ré inhabituel.



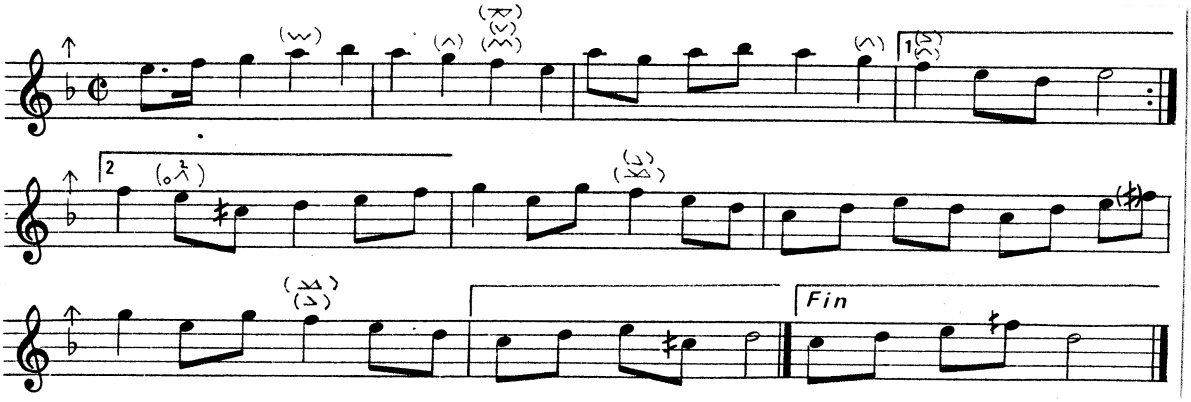
Exemple musical N° 21 (exemple sonore N° 18) : Valse "Tu lo li tendras" (H. Lachaud).

M. Péchadre était, à notre connaissance, le seul des vingt violoneux étudiés jouant en ré mineur. Cette tonalité implique, sur la corde de mi, un abaissement du premier doigt qui joue ainsi fa au lieu de fa♯ et du quatrième doigt pour si♭ au lieu de si.

Voici une marche de noces qui utilise cette échelle :



On remarquera, à l'audition, que le si n'est pas franchement bémol. S'il était naturel, le morceau serait en mode de ré.



Exemple musical N° 22 (exemple sonore N° 19) : Marche de noces (M. Péchadre).

Rappelons, à propos de ce ré mineur, que M. Péchadre était originaire de Trémouille-St-Loup, à la frontière du Limousin et de la Basse-Auvergne. Il semble que le mineur ait été plus répandu chez les violoneux de cette région qu'en d'autres zones du Massif Central.

Enfin, nous avons pu voir parfois utiliser la tonalité de do majeur. Elle concerne principalement les violoneux qui ont joué ou jouent encore dans un groupe folklorique avec d'autres instruments. Si leur violon est alors accordé au diapason, leur premier doigt doit être abaissé sur la corde de mi pour le fa naturel. C'était le cas de

M. Meilhac et c'est encore celui de F. Pauliac dont le fa aigu est justement parfois un peu haut en cette circonstance.

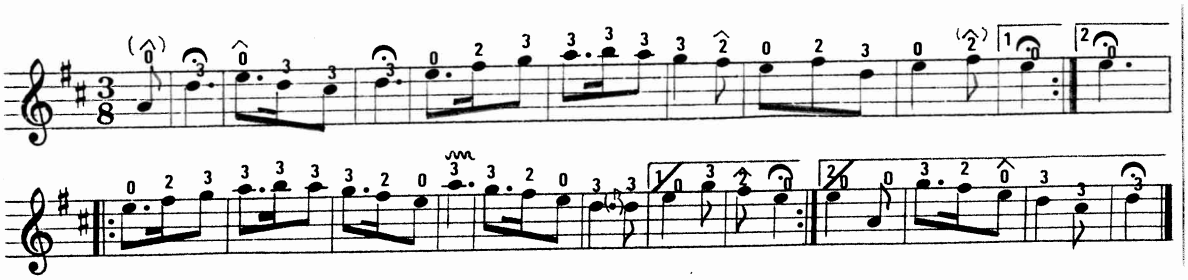
- Doigtés particuliers.

Certains musiciens ont un doigté différent de celui que nous avons décrit jusqu'à présent et qui correspond à la "première position" classique.

L. Jarraud joue à la fois en demi-position, en première position et quelquefois en deuxième : il utilise le majeur pour les mi, si et fa♯, et non l'index ; l'annulaire joue les notes pour lesquelles les autres violoneux emploient l'annulaire mais aussi le majeur. Il se servait autrefois de l'auriculaire pour le si sur la corde de mi, mais à la suite d'un accident remontant à cinq ou six ans, il ne peut plus jouer avec ce doigt et utilise également l'annulaire pour ce si aigu. Il avoue d'ailleurs préférer jouer en sol, la corde de mi à vide lui évitant ces déplacements supplémentaires. Il faut préciser que seuls les doigts bougent pour ces changements de position. La main gauche est fixe, parallèle au manche, le bas du poignet étant appuyé sur le bord inférieur de l'éclisse, comme le montre la photographie de la p. 44. (Cette tenue est celle de la plupart des violoneux). Lorsque nous avons demandé à L. Jarraud pourquoi il ne se servait pas de l'index, il a dit qu'il utilisait ce doigt de temps en temps, ce que nous n'avons pu constater à aucun moment.

On peut être surpris par la rapidité et la précision avec lesquelles se font ces très nombreux glissements, pratiquement imperceptibles à l'audition. On remarque aussi que, en ré majeur, le do♯ et le sol♮ de L. Jarraud sont particulièrement nets. Dans l'exemple musical 23/20, nous avons indiqué le doigté de chaque note : 0 représente une corde à vide, 2 le majeur et 3 l'annulaire.

On nous a affirmé que L. Jarraud faisait preuve, à la cabrette, de doigtés également surprenants et tout à fait personnels (information donnée par Philippe Randonneix).



Exemple musical N° 23 (exemple sonore N° 20) : Valse "La Grande" (L. Jarraud).

Un autre cas remarquable était celui de Julien Chastagnol, maintenant décédé, mais que nous avons pu observer dans le film "Sur les traces des violoneux" produit par le CNRS en 1979.

J. Chastagnol, à ses débuts, ne se servait pour jouer la mélodie que d'un doigt, l'index, qui se déplaçait perpétuellement, ainsi, le long du manche. Le majeur lui servait pour les ornements. Par la suite, il modifia sa technique, utilisant, outre l'index, le majeur et l'annulaire pour la mélodie et éventuellement les ornements. Il ne se servait pas de l'auriculaire. Sa main était fixée en deuxième position et l'index jouait les notes effectuées par les autres violoneux avec l'index et le majeur. Les glissements impliqués par cette technique sont souvent perceptibles, contrairement au jeu de L. Jarraud. On s'en est peut-être aperçu, en particulier, à l'audition de la polka de l'exemple musical 5/3 sur lequel nous avons indiqué d'une flèche les notes dont l'attaque n'est pas très nette.

Jean Chastagnol, frère de Julien, ne se sert jamais, lui, de l'annulaire qui reste, pendant qu'il joue, un peu au-dessus des autres doigts. Il utilise l'auriculaire à la place.

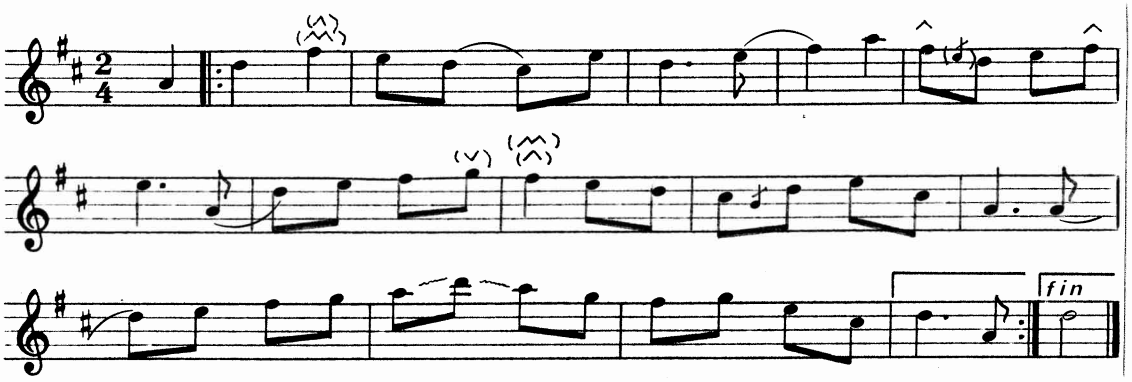
A l'inverse, G. Cessac et F. Maltieu ne se sont jamais servi, en notre présence, de l'auriculaire. G. Cessac nous a cependant affirmé qu'il l'utilisait quelquefois. Chaque fois qu'il devait jouer si aigu, il démanchait et se servait pour cette note de l'annulaire ; si un la suivait le si, il restait en deuxième position

pour cette note et se servait alors du majeur.

C. Démanchés et formules conclusives.

Les démanchés sont rares chez les violoneux et sont, pour beaucoup, auréolés d'un certain prestige : ils sont un peu le symbole du violon classique. Leur exécution est rendue particulièrement périlleuse par une tenue du violon reposant essentiellement sur la main gauche et bien peu sur la "pince" épaule gauche - menton des violonistes.

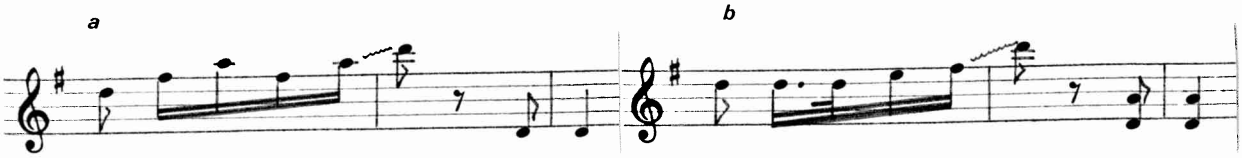
Dans sa version de "A la santé du Père François", F. Maltieu monte, sur la corde de mi, jusqu'au ré aigu. Son démanché est plus imprécis à la montée qu'à la descente, phénomène que nous avons observé chez d'autres musiciens.



Exemple musical N° 24 (exemple sonore N° 21) : Marche "A la santé du Père François" (F. Maltieu).

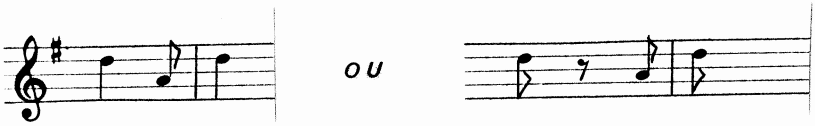
Les violoneux ont pourtant parfois l'habitude de terminer leurs morceaux par un démanché aboutissant à ce ré aigu, précédé d'une petite formule variable servant d'élan.

Voici celle qu'utilisait H. Lachaud à la fin d'une bourrée de Chaumeil [a], et celle de Julien Chastagnol [b], pour la même bourrée.



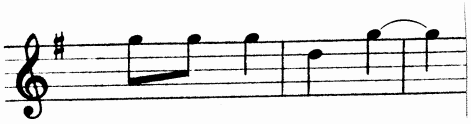
A la fin de la marche "le Juif Errant" (exemple musical 14/11), on aura remarqué que Julien Chastagnol montait, en fait, et probablement involontairement - il maîtrisait beaucoup moins bien sa technique à la fin de sa vie - jusqu'au mi.

La plupart du temps, les musiciens terminent une danse par des accents sur la tonique, la dominante et la tonique. Quand le morceau - c'est la majorité des cas - est à trois temps, le rythme de cette cadence est :

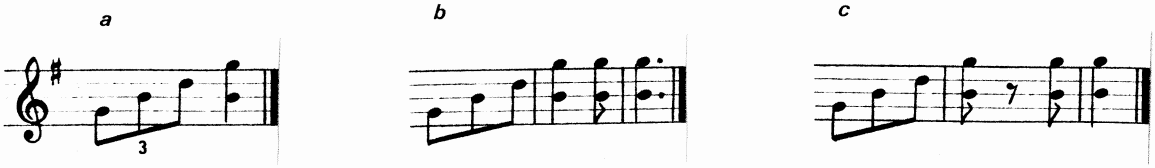


MM. Pouget et Lamour, par exemple, terminent ainsi la bourrée des exemples musicaux 18/15 et 19/16 : "Abal dins la ribiera".

Pour ce qui est des danses à deux temps, nous pouvons entendre la fin de la polka de F. Pauliac (exemple musical 29/26) se présenter ainsi :



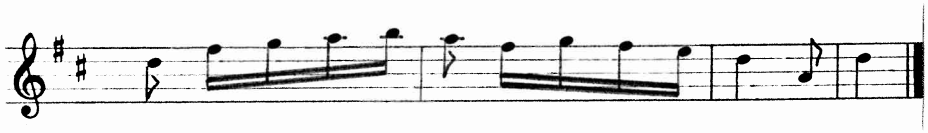
Les fins en sol peuvent être l'occasion du déploiement d'un accord parfait. F. Pauliac termine ainsi la mazurka de l'exemple musical 6/4 [a], la valse de l'exemple 16/13 [b], et la bourrée de l'exemple 30/27 [c] :



Cette conclusion est, d'ailleurs, très comparable à celles qui aboutissent par un glissement au ré aigu.

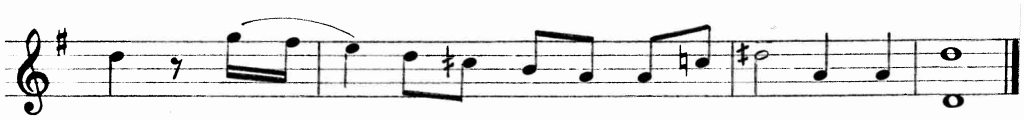
Remarquons que F. Pauliac utilise le même doigté à la fin de la valse de Ulmet (exemple musical 17/14), ce qui, sur un violon inhabituellement accordé, le fait aboutir curieusement, et sans doute contre son gré, sur un sol alors que le morceau était en ré majeur.

Voici une formule conclusive parfois employée par certains violoneux et très répandue parmi les musiciens des groupes folkloriques, surtout les accordéonistes :



Dans la bourrée de l'exemple musical 25/22, M. Meilhac la prolonge et aboutit par un démanché au ré aigu :

Julien Chastagnol emploie une formule originale à la fin de son enchaînement de marches de noces (exemple musical 34/31) :



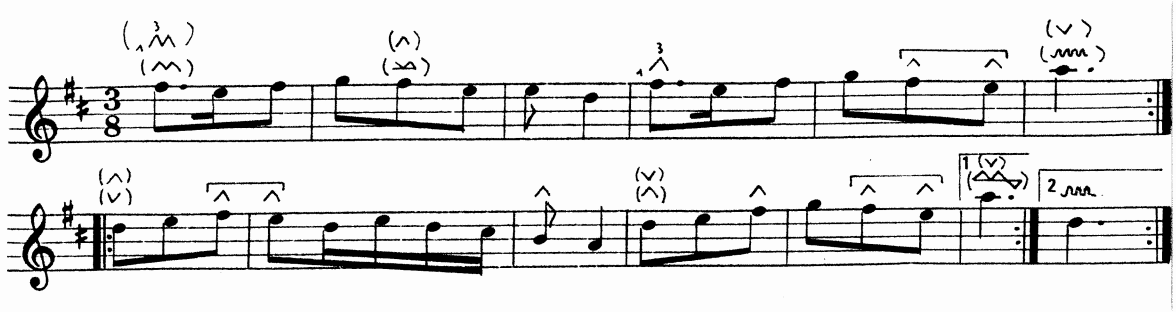
Toutes les conclusions de danses que nous venons de citer étaient généralement suivies autrefois, dans les bals, du baiser donné par les cavaliers à leur cavalière. Elles s'effectuent dans le même tempo que la danse qui les précède. Le seul exemple de ralentissement final que nous connaissions est celui qui termine "la Grande" de L. Jarraud (exemple musical 23/20).

D. Doubles cordes.

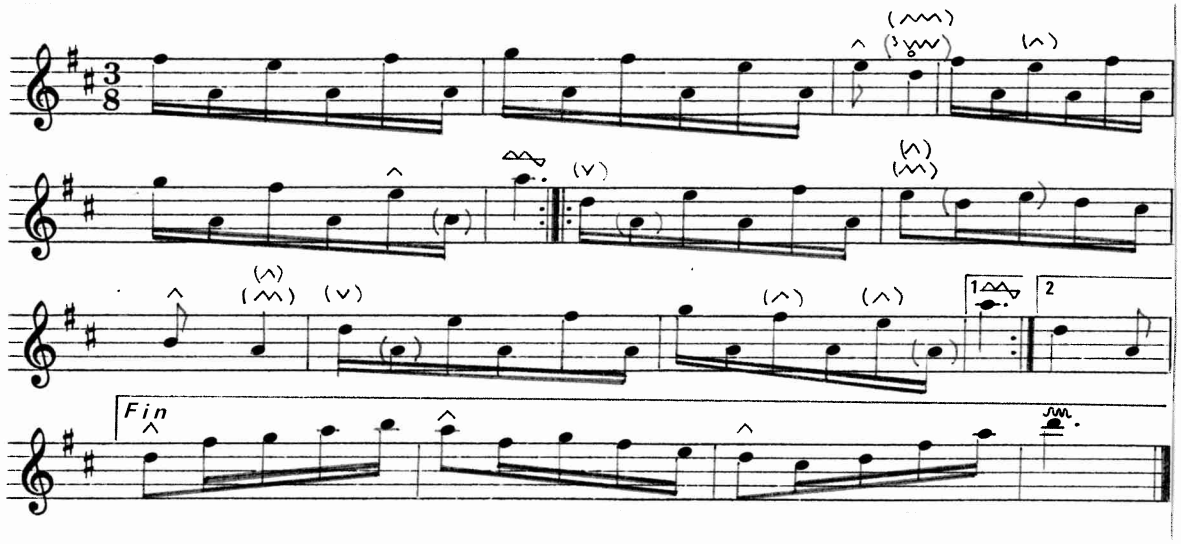
Certains violoneux, comme F. Pauliac, semblent les avoir toujours évitées, au profit d'un jeu essentiellement monodique. D'autres, comme L. Jarraud, pensent que les bourdons sont aussi indispensables au violoneux qu'au cabretaire, mais qu'il faut savoir les faire sonner "au bon moment".

Ce critère de jugement, à l'analyse, est plus d'ordre rythmique qu'harmonique. Le bourdon sert à accentuer certains temps, à garder le sentiment de la pulsation. On l'entend, par exemple, souvent sonner sur le deuxième temps d'une note, nous l'avons déjà signalé à propos de la pression de l'archet qui l'accompagne.

M. Meilhac, violoneux d'exception à plus d'un titre, l'employait même sur la deuxième partie du temps, ce qui, dans le cas d'une bourrée, par exemple, représente une durée extrêmement courte. Dans la bourrée de l'exemple musical 25/22 "la Sameisada", pour laquelle, rappelons-le, il est accordé la mi la mi en hauteur relative, il a systématisé ce procédé à la plupart des temps, lors de la deuxième et de la quatrième présentations du thème. Bernard Meilhac nous a expliqué que, pour obtenir cet effet, son père jouait les notes de la mélodie en poussant l'archet. Les retours sur le bourdon se faisaient donc en tirant. Ces "rappels" nous font fortement penser au jeu de certains cabretaires . Nous ne savons pas, actuellement, si M. Meilhac tenait cette technique particulière des violoneux de Laroche-Canillac au contact desquels il avait fait son apprentissage, ou s'il l'a acquise plus tard, peut-être quand, jeune homme, il passait la plus grande partie de l'année en Auvergne où il était maçon ou, pendant l'été, faucheur. Quoi qu'il en soit, son fils nous a affirmé (confirmé, même) qu'il affectionnait particulièrement le jeu de la cabrette (et assez peu, d'ailleurs, celui de la vielle...).



Première présentation du thème. C'est cette version, simplifiée, qui accompagne le chant pour la troisième partie de cette bourrée (mais à l'octave grave).

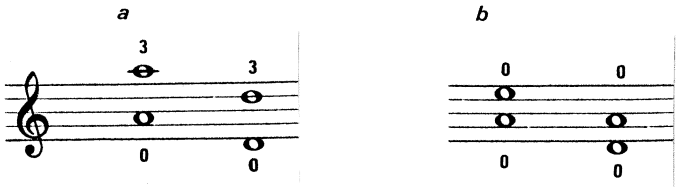


Quatrième présentation du thème. Cette version est jouée à l'octave, sur les deux cordes graves accordées comme les cordes aiguës, lors de la deuxième présentation de la mélodie.

<u>Exemple musical N° 25</u> (<u>exemple sonore N° 22</u>) : <u>Bourrée "la Sameisada"</u> (M. Meilhac).

Le bourdon est toujours la corde grave voisine de celle sur laquelle joue le musicien. Si la tonalité est <u>ré</u>, les bourdons seront les cordes de <u>ré</u> (la tonique) et de <u>la</u> (la dominante).

Ce sont les intervalles d'octaves [a] ou de quintes [b] qui sont les plus utilisés, parce que les valeurs longues des mélodies en ré se trouvent être, le plus souvent, ré, mi ou la :



Lorsque la tonalité est sol, la corde grave : sol (tonique) et celle de ré (dominante) sont des bourdons équivalents à ré et la en ré, mais ce n'est pas le cas de celle de la (sus-tonique) qui est dissonante si elle est jouée en même temps que le sol aigu. On l'entend pourtant toujours plus ou moins sonner dans ce cas. On a pu le remarquer sur la première partie de la "Bourrée de la Montagne" jouée par L. Peyrat (exemple musical 12/9).

Bien qu'il soit un peu difficile de généraliser, il semble bien que le sentiment harmonique, dans le sens "classique" de ce terme, soit étranger à la plupart des violoneux limousins. Un jour que L. Jarraud commençait au violon la chanson "Chantons pour passer le temps", nous avons joué en même temps que lui un contre-chant à la tierce supérieure. Manifestement, cela ne lui plaisait pas. Il nous a alors demandé de jouer la mélodie dans le grave, pendant qu'il la recommençait dans l'aigu, donc à l'octave, ce qui, a-t-il dit, se pratiquait couramment quand il était jeune. Il a été très heureux du résultat et a répété plusieurs fois : "comme ça, c'est admirable !"

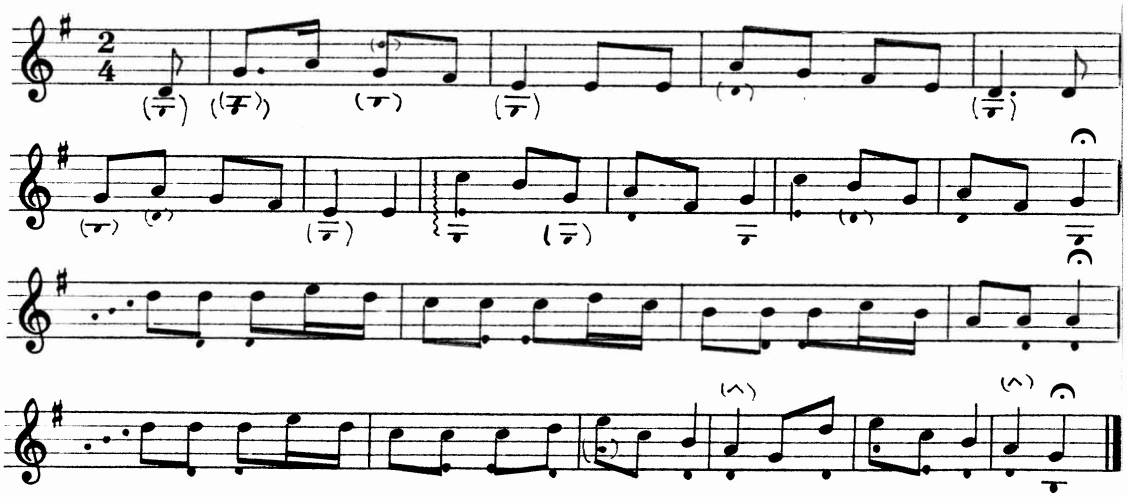
Cette sensibilité particulière - et qui peut parfois nous paraître anachronique - explique que les accords, outre ceux qui se font avec une corde à vide, soient si peu employés en cours de morceau.

Le seul violoneux faisant exception à cette règle, à notre connaissance, est V. Wenclik, de St-Léonard-de-Noblat, mais son histoire est spéciale : d'origine polonaise, il est arrivé à l'âge

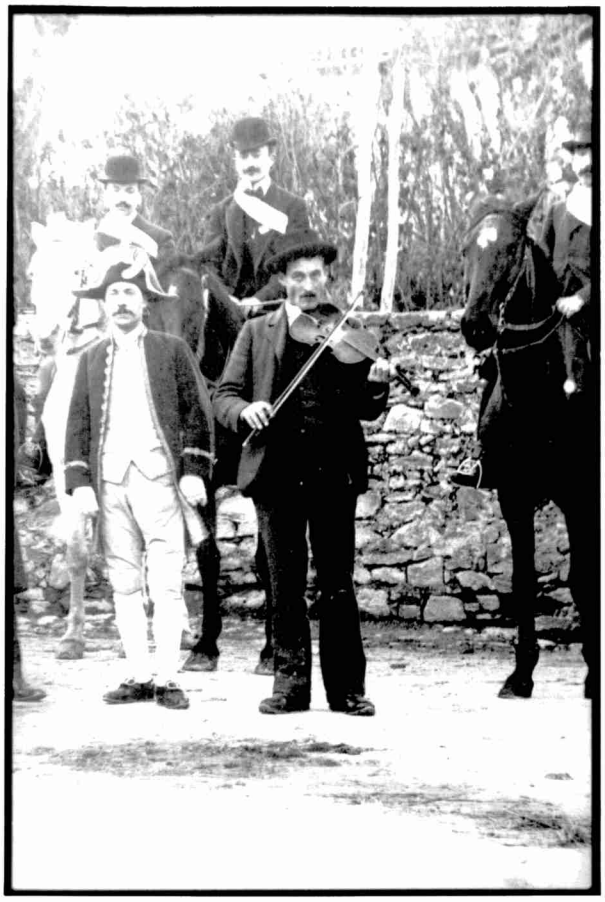
de treize ans dans les régions minières du nord de la France. Il y a appris le violon et le bandonéon en compagnie d'autres Polonais. A la mort de son père, dans les mines, il avait seize ans. Ce devait être en 1926 ou 1927. Il est alors venu rejoindre sa sœur à Landeix, aux environs de St-Léonard, et a été fermier le reste de sa vie. C'est là qu'a commencé sa carrière de violoneux limousin. C'est un informateur particulièrement frustrant, car il a perdu en grande partie la mémoire. Il enchaîne de nombreux airs limousins, polonais ou "musette" et est généralement incapable d'en différencier les origines.

Voici la façon dont il joue "les Brandons", en précédant chaque année, le deuxième dimanche après le 6 novembre, à St-Léonard-de-Noblat, le cortège des membres de la "Confrérie de Saint Léonard", portant "la Quintaine", maquette en bois d'un château fort que les confrères, montés à cheval, doivent ensuite détruire.

Il émaille ce morceau de nombreuses sixtes dues sans doute à un goût pour la polyphonie acquis au contact d'autres musiciens polonais.



Exemple musical N° 26 (exemple sonore N° 23) : "les Brandons" (V. Wenclik).



Photographie N° 20 : Jour de Quintaine, à St-Léonard, aux environs de 1910. M. Pouyol, le violoneux, était né en 1873 et jouait également de la clarinette (photographie prêtée par M. Joseph Rigout).

Il nous faut aussi signaler, avant de clore cette partie, les "frisements" qui font qu'on entend parfois une note à la quinte supérieure de celle de la mélodie, le doigt du musicien étant posé sur deux cordes à la fois. On a pu remarquer ce fait, en particulier, à l'audition de la polka de J. Chastagnol (exemple musical 5/3), surtout dans la partie en sol.

3. Les ornements.

Ils constituent un des aspects les plus intéressants et les plus originaux du jeu des violoneux. Leur étude ne peut s'effectuer que par l'utilisation d'un magnétophone permettant de ralentir suffisamment les morceaux. On s'aperçoit alors que les notes constituant ces diverses fioritures n'ont souvent pas de rapport mathématique entre elles. Leur notation rythmique ne peut donc qu'être approximative. Elle est rarement rigoureusement exacte.

En ce domaine, une terminologie "normalisée" fait défaut. Les termes qui existent concernent principalement la musique de la fin du XVIIème siècle et du début du XVIIIème. Ils varient souvent d'un auteur à l'autre et se rapportent davantage à un jeu sur le clavecin que sur le violon. D'ailleurs, J. Champeil, dans son "Avertissement" en tête d'une édition des Sonates et Suites pour violon seul de J.-S. Bach (1), affirme que ce dernier utilisait les agréments de Couperin le Grand. On ne voit donc nulle trace, dans ses explications, d'ornements rappelant ceux, typiquement adaptés à leur instrument, dont les violoneux enrichissent leur jeu.

Les termes que nous allons employer, pour décrire ces derniers, et les signes que nous leur faisont correspondre, nous ont paru être particulièrement pratiques dans le cadre de notre étude. Ils pourraient, bien entendu, être sujets à discussion.

- Broderie supérieure : ^

C'est - de très loin - l'ornement le plus utilisé. Elle part conjointement, par degré supérieur, de la note réelle et y revient

---

(1) BACH .- Sonates et suites pour violon seul .- Paris : Heugel et Cie, s.d. [1958 ou 1959 ?] .- VIII-88 p. [E.F. 533]

immédiatement après.

Elle est très souvent faite par le deuxième doigt (le majeur). Certains musiciens, comme F. Maltieu, semblent même n'employer que des broderies de ce type.

La plupart des violoneux utilisent également beaucoup, pour le même effet, le premier (index), ou troisième doigt (annulaire). L'emploi du quatrième doigt (auriculaire) est un peu moins fréquent.

- Broderie inférieure : ⌄

Plus rare que la précédente, elle se fait également par degré conjoint et correspond, le plus souvent, aux notes jouées par le deuxième doigt. Elle est donc dûe à un mouvement du troisième doigt. Ce sont ainsi généralement la tonique (ré) ou la dominante (la) qui sont ornées de cette façon.

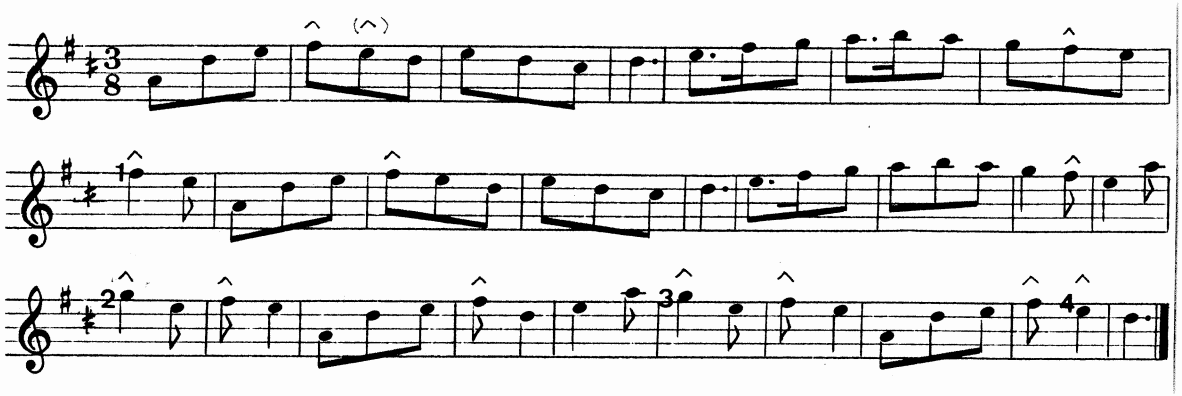
Le rythme de la broderie est souvent, si la note réelle est une croche, proche de : . Il s'apparente parfois au triolet : , et, plus rarement, allonge la première note : . Ces différences sont très peu perceptibles à l'oreille, sans ralentissement du morceau étudié.

Pour une broderie placée sur une note de deux temps, nous avons pu rencontrer différentes possibilités ; ainsi, G. Pouget, dans la valse "Bonjour Françoise" (exemple musical 27/24), emploie le rythme à la première exécution pour les notes marquées 1, 2 et 3, plutôt pour la note 4, et, à la deuxième exécution, pour 1, pour 3, pour 4.

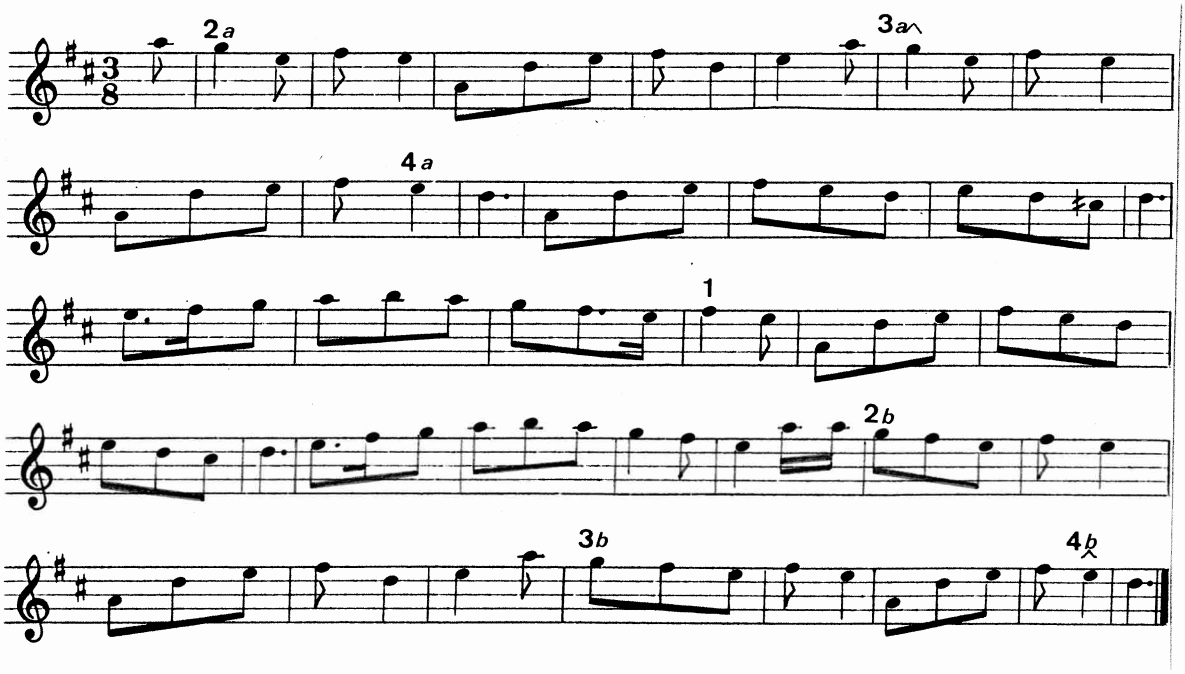
On constate avec intérêt que, lorsqu'il chante "Bonjour Françoise" (exemple musical 28/25), G. Pouget place à deux reprises (3a et 4b) une broderie supérieure sur des notes qu'il orne également lorsqu'il joue cet air au violon. Le rythme alors utilisé est . On remarque aussi qu'à la reprise de la mélodie, G. Pouget ajoute (2b et 3b) une note de passage remplaçant l'ornement qu'il

faisait au violon. Ces notes de passages, comme les broderies instrumentales, maintiennent le sentiment de la pulsation.

D'autres violoneux, comme MM. Peyrat ou Lamour ornent aussi parfois certaines notes de leurs chants.

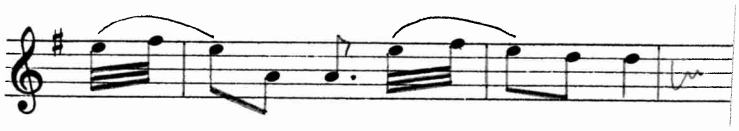


Exemple musical N° 27 (exemple sonore N° 24) : Valse "Bonjour Françoise" (G. Pouget).

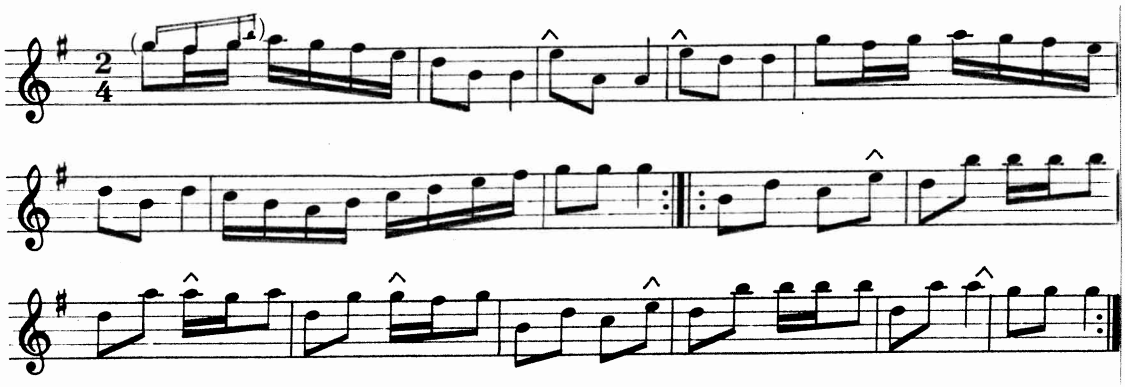


Exemple musical N° 28 (exemple sonore N° 25) : Valse "Bonjour Françoise" (G. Pouget - chant).

Il arrive parfois que la broderie précède le temps et se transforme ainsi plutôt en "élan" qu'en accentuation. La polka de F. Pauliac nous en donne deux exemples différents. Nous avons, d'une part, une anticipation de la broderie du mi des mesures 3 et 4 qu'on pourrait noter rythmiquement ainsi :



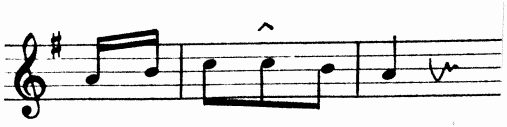
et, d'autre part, un retard de la broderie du la de l'avant-dernière mesure :



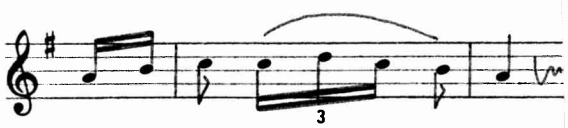
Exemple musical N° 29 (exemple sonore N° 26) : Polka (F. Pauliac).

G. Pouget fait la même chose à la fin de sa bourrée "Abal dins la ribiera". On remarque que le coup d'archet, dans ce cas, lie la broderie à la note qui la suit au temps suivant, et non à celle qui la précède et dont elle est issue.

Parfois, les musiciens allongent certaines broderies et transforment ainsi assez nettement la mélodie d'origine. F. Pauliac, par exemple, dans sa "Bourrée en Auvergne", joue ce passage :



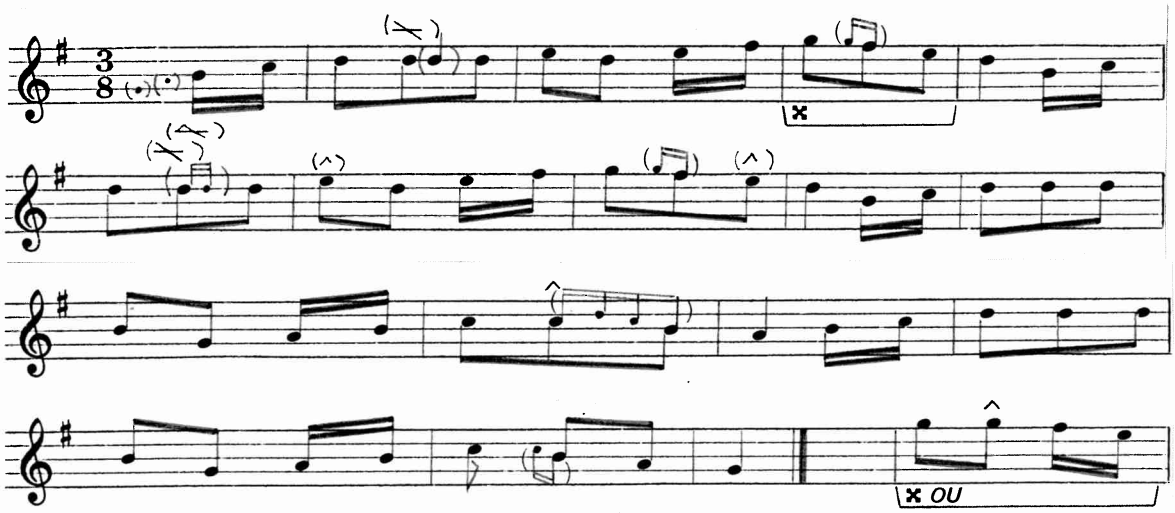
de deux façons différentes :



ou

(en détaché)

On constate que, s'il jouait cette deuxième version de façon systématique, et que l'air d'origine était moins connu, on pourrait prendre pour partie intégrante de la mélodie ce qui n'en est qu'une variation.



Exemple musical N° 30 (exemple sonore N° 27) : "la Bourrée en Auvergne" (F. Pauliac).

- Double broderie supérieure : ∧∧

Il s'agit de la succession rapide de deux broderies "simples" sur une note. Elle peut se faire sur n'importe lequel des degrés de la gamme mais, comme la broderie "simple", c'est par le deuxième doigt qu'elle est le plus fréquemment effectuée dans les morceaux que nous avons analysés. Elle orne très rarement des valeurs correspondant à une pulsation brève : ♪ de polka ou de bourrée, mais on peut en observer sur des valeurs courtes de danses à tempo plus modéré : ♩ de scottish ou de mazurka, par exemple.

Dans la bourrée "la Sameisada" (exemple musical N° 25/22), M. Meilhac orne certaines notes d'une double broderie dont le rythme est : si la note réelle est une croche pointée et : si c'est une noire.

Il serait trop long de détailler tous les aspects que peuvent prendre les doubles broderies. En général, les violoneux allongent la première et la dernière des cinq notes, affirmant ainsi l'importance de la note "de base", ou seulement une des deux - c'est le cas de l'exemple ci-dessus - les quatre autres étant jouées très rapidement.

- Double broderie inférieure : ∨∨

E. Chamberet est, à notre connaissance, le seul violoneux à l'avoir employée. Il l'effectuait avec le troisième doigt - nous avons vu que c'est également le cas le plus fréquent pour les broderies inférieures "simples" - et ornait ainsi, par exemple, certains ré de la bourrée "Los garçons d'a Neuviala".

- Triple broderie supérieure : ∧∧∧

Nous avons remarqué sa présence dans certains morceaux joués par MM. Chamberet, Julien Chastagnol, Jarraud, Meilhac et Peyrat.

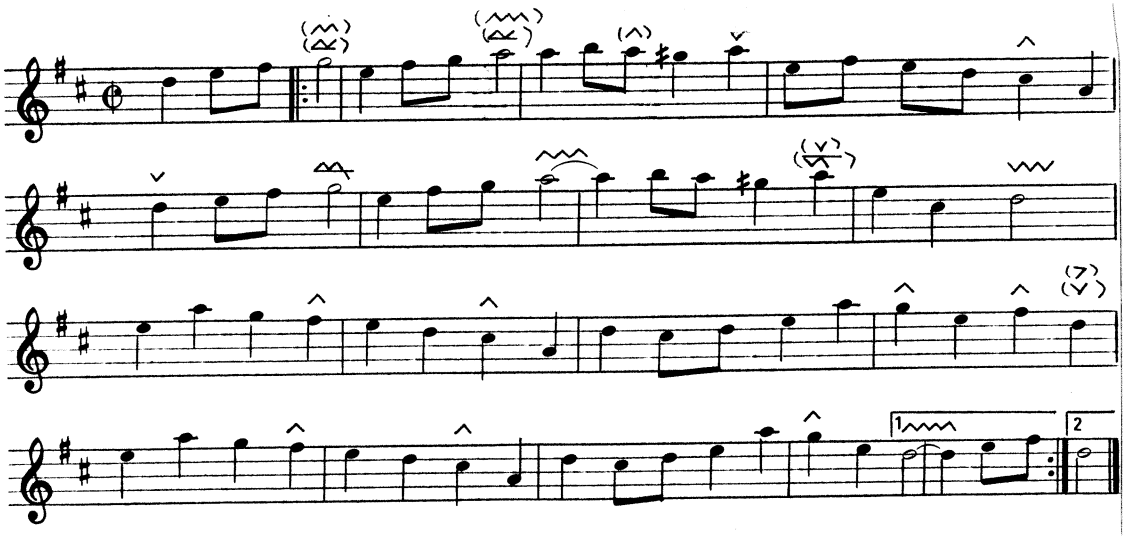
- Triple broderie inférieure :

Comme la double broderie inférieure, nous ne l'avons entendue que dans des enregistrements de E. Chamberet qui ornait ainsi la tonique ré.

- Quadruple broderie supérieure :

Nous avons des exemples de ces trois dernières formules dans la "Marche de Rempart" jouée par E. Chamberet (exemple musical N° 31/28).

Le jeu d'Elie Chamberet, très ornementé, rendait souvent la mélodie de base difficile à percevoir, lorsqu'on ne la connaissait pas auparavant.



Exemple musical N° 31 (exemple sonore N° 28) : Marche de Rempart (E. Chamberet).

Ces dernières sortes de broderies sont, évidemment, très proches du trille. Bernard Meilhac nous a fait, à ce propos, une remarque intéressante : lorsque son père souhaitait orner ainsi une corde à vide, il posait consciemment le premier doigt un peu plus

bas que la place "normale" occupée pour la mélodie. Ainsi, par exemple, sur la corde de mi, le trille (ou la triple/quadruple broderie) se faisait non pas avec fa♯, mais avec ce que nous écrivons fa♮.

Fait qui lui était aussi tout à fait personnel : il lui arrivait d'effectuer un mouvement similaire avec un autre doigt que le premier. Pour le noter, nous employons alors un signe utilisé pour les broderies auquel nous ajoutons des chiffres représentant le doigté. Ainsi, dans "la Sameisada", il s'est servi d'un ornement que nous avons représenté ainsi : ^{3} . Ici encore, on peut remarquer que ces rappels de la tonique à la dominante font fortement penser au jeu des cabretaires.

- Broderies consécutives :

Lorsque deux notes successives sont brodées, il s'agit presque toujours de deux degrés conjoints joués sur la même corde, le deuxième étant plus grave que le premier. Les broderies sont supérieures. L'effet alors produit nous semble assez caractéristique du style des violoneux que nous connaissons. Une étude approfondie du jeu de musiciens d'autres régions permettrait de savoir si on peut le tenir pour une particularité des violoneux du Limousin, ou, peut-être, du Massif Central en général...

Quelquefois, l'une ou l'autre des broderies est double : ou .

Il arrive aussi parfois que l'on ait trois broderies placées sur trois degrés conjoints descendants : . Dans ce cas encore, les trois notes brodées sont jouées sur une même corde.

- Broderie à la tierce

Nous avons observé surtout des broderies supérieures, simples, se rattachant à ce type assez peu fréquent. Elles correspondaient souvent à une note jouée par le premier doigt, la broderie étant

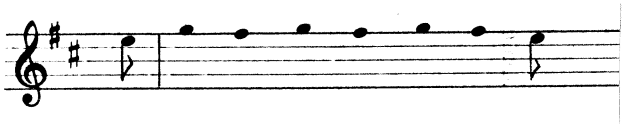
effectuée par le troisième. Nous les avons donc notées ainsi : $_{1}\overset{3}{\wedge}$

M. Meilhac glisse une double broderie à la tierce : $_{1}\overset{3}{\wedge\!\wedge}$ dans "la Sameisada" (exemple musical N° 25/22).

- Broderies tronquées.

Il arrive qu'une double ou triple broderie soit amputée de la première ou la dernière de ses notes. Nous employons, pour la représenter, un signe basé sur les principes précédemment utilisés mais auquel nous ajoutons un trait horizontal indiquant la place de la note appartenant à la mélodie.

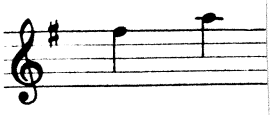
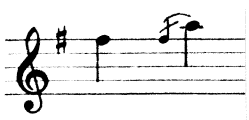
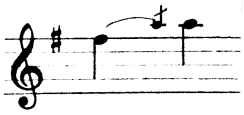
Ainsi, dans la valse de L. Peyrat (exemple musical N° 4/2), nous avons employé le signe : pour représenter un ornement qui, au fa noire fait correspondre :



le rythme interne de la broderie étant variable d'une exécution à l'autre.

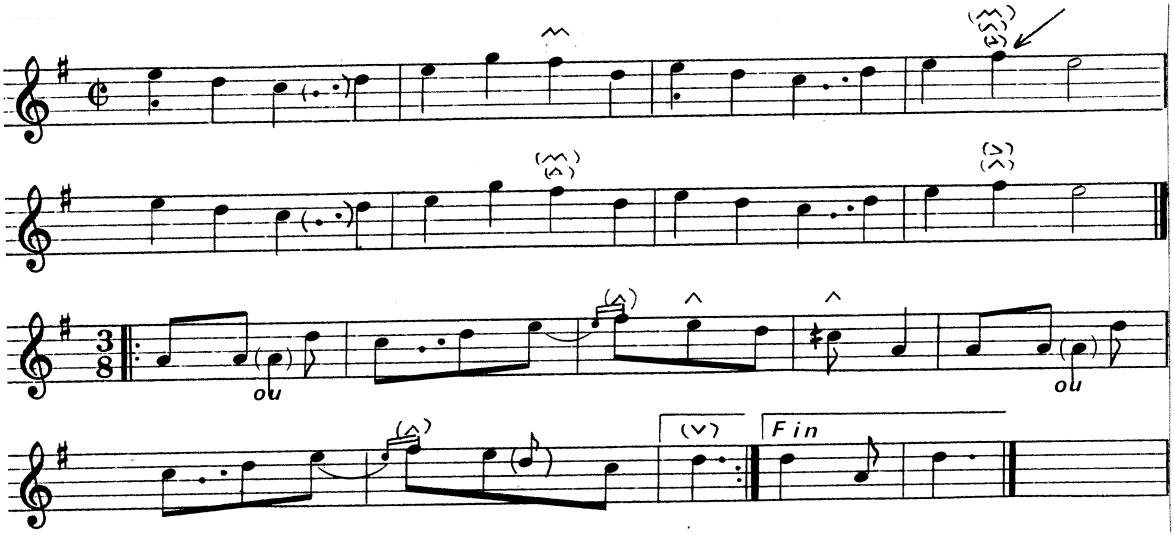
- Appogiature brève.

Nous appelons ainsi toute note rapide étrangère à la mélodie liée par le coup d'archet à la note qu'elle précède et orne, de façon conjointe ou non. Nous la représentons généralement à l'aide d'une petite note barrée.

Il ne faut pas la confondre avec les décalages qu'on observe assez souvent chez certains musiciens entre le jeu de la main droite et celui de la main gauche, décalage qui, à deux notes réelles telles que :  fera correspondre :  si la main droite est en avance sur la gauche ou, cas le plus fréquent :  si c'est l'inverse.

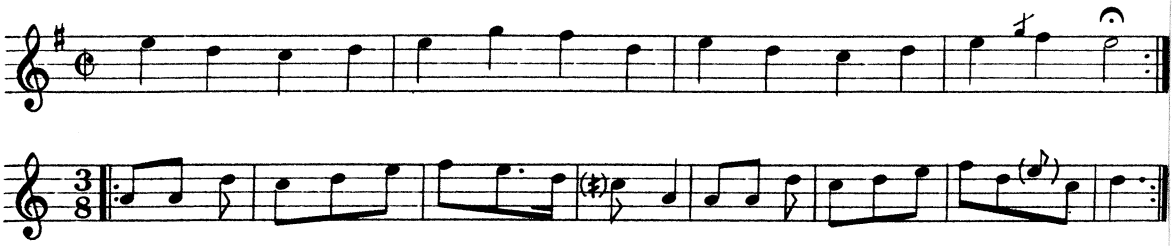
Ces appogiatures brèves s'apparentent souvent à des broderies tronquées et on peut, pour les symboliser, utiliser le système décrit dans le paragraphe précédent. On a alors des signes comme ceux-ci ; ⌄ , ⌄ , ³⌄ etc.

D'ailleurs, il est fréquent qu'un musicien emploie appogiature ou broderie en alternance pour une même note, d'une reprise à l'autre du morceau. Ainsi, L. Peyrat, dans sa scottish-valse "Allons donc jeunes fillettes", joue, pour le même fa (marqué d'une flèche), une appogiature brève à la première exécution, une broderie simple à la seconde et une double broderie à la troisième.



Exemple musical N° 32 (exemple sonore N° 29) : Scottish-valse "Allons donc jeunes fillettes" (L. Peyrat).

On remarque que, lorsqu'il chante la mélodie, c'est une appogiature brève qu'il utilise pour cette même note :



Exemple musical N° 33 (exemple sonore N° 30) : Scottish-valse "Allons donc jeunes fillettes" (L. Peyrat - chant).

On aura peut-être noté, aussi, le nombre important d'appogiatures dont L. Peyrat émaille la deuxième partie de la valse de l'exemple musical 4/2. Sans doute participent-elles à l'imitation du jeu de la cabrette dont le musicien parle au sujet de ce morceau.

Certains types d'appogiatures effectuées par le premier doigt, particulièrement dans le jeu de F. Maltieu et Julien Chastagnol nous font penser à une ébauche des "suites coulées" dont il va être question dans le paragraphe suivant. F. Maltieu fait systématiquement un ornement de ce type à la neuvième mesure de la marche "A la santé du Père François" (exemple musical 24/21).

- Suite coulée.

Nous employons cette expression par analogie avec les "tierces coulées" de Couperin.

Il s'agit d'une succession, généralement ascendante, de notes rapides et conjointes. Nous les représentons de préférence par des petites notes sans hampe précédant, dans la portée, la note sur laquelle elles aboutissent et qui est très souvent un ré joué par le troisième doigt. L. Peyrat affectionne particulièrement cet ornement qu'on retrouve très souvent dans ses morceaux. Nous en avons plusieurs exemples dans "Allons donc jeunes fillettes". V. Wenclik, lui, dans son air des "Brandons" (exemple musical 26/23), emploie cet ornement comme un élan, avant le temps. Quant à Julien Chastagnol, il le réduisait souvent aux notes : la, do, ré. La suppression du si était due au jeu en deuxième position dont nous avons déjà parlé. Nous en avons quelques exemples dans "le Juif Errant" (exemple musical 14/11).

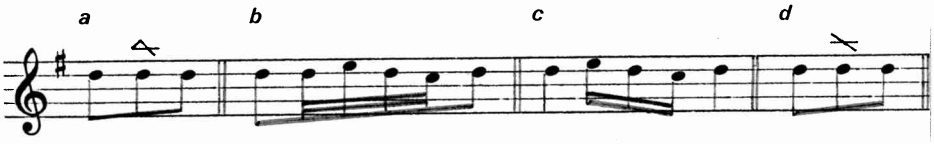
- Roulements.

Nous empruntons ce terme aux anglophones qui appellent "rolls" certains ornements caractéristiques du "fiddle", le violon traditionnel. Nous l'avons préféré au mot "grupetto" qui nous semblait plus

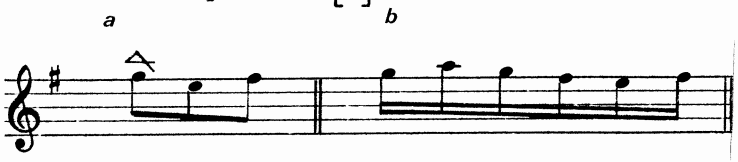
restrictif.

Nous disons qu'il y a roulement dès qu'une note est ornée successivement au-dessus et au-dessous, ou l'inverse, par des broderies ou des notes de passage. Le signe que nous utilisons pour le symboliser est basé sur les principes que nous avons développés au sujet des broderies.

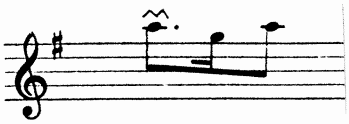
Ainsi, nous pouvons avoir [a] pour [b], ornement que F. Pauliac utilise à la quatrième reprise de sa "Bourrée en Auvergne", et qui est proche de [c] (première mesure), qu'on pourrait noter ainsi : [d]



Ce même roulement est utilisé par G. Pouget dans sa bourrée "Abal dins la ribiera" et est accompagné d'un allongement des notes : à [a], il fait correspondre [b] :

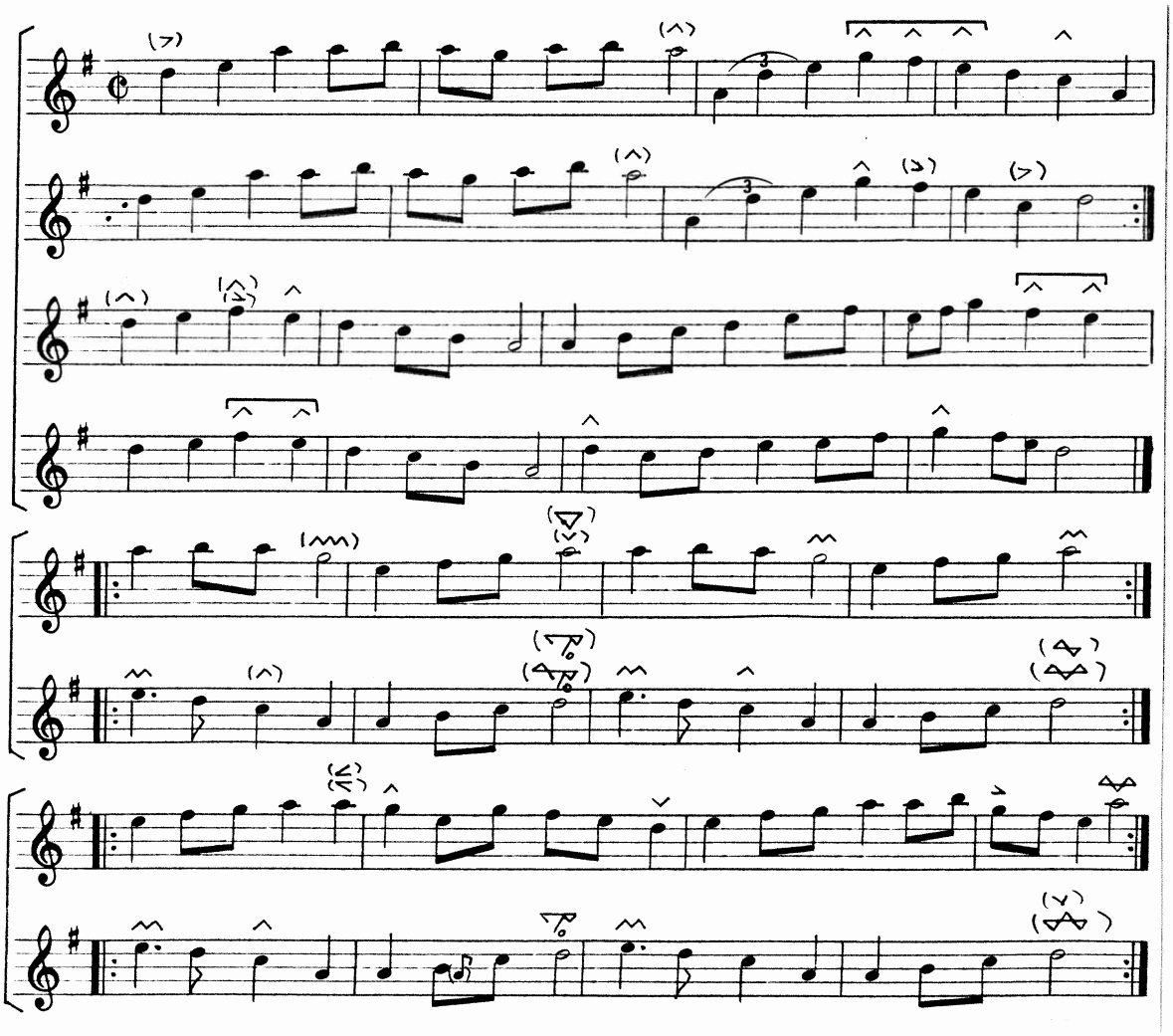


Dans sa bourrée "la Sameisada" (exemple musical N° 25/22), entre autres, M. Meilhac utilise, pour orner un la aigu de trois temps, un type de roulement complexe qui, à notre connaissance, lui est tout à fait personnel : . Il semble bien que dans sa quatrième interprétation de l'air, il en détache les deux dernières notes, fait également inhabituel, et on pourrait donc le noter ainsi :



Julien Chastagnol avait un doigté particulièrement propice à l'utilisation de roulements qui étaient une des caractéristiques de

son jeu. En effet, il utilisait pour orner ainsi les ré et la, notes importantes des mélodies, puisque généralement tonique et dominante - nous l'avons vu - les premier, deuxième et troisième doigts, plus forts et plus agiles que les deuxième, troisième et quatrième doigts dont se servent, dans le même cas, la plupart des violoneux. Ainsi, il terminait fréquemment une bourrée (avant la reprise) par un roulement de ce type : ou : ou même : ! La deuxième et la troisième des marches de noces qu'il enchaînait sont particulièrement fascinantes tant l'ornementation en est variée :



Exemple musical N° 34 (exemple sonore N° 31) : Marches de noces (Julien Chastagnol).

Les jeunes violoneux qui ont eu la chance de côtoyer Julien Chastagnol affirment qu'il jouait de façon "instinctive" et se montrait incapable de détailler, d'expliquer son jeu ou d'en ralentir les ornements.

- Vibrato.

Tous les ornements que nous avons décrits jusqu'à présent sont généralement appelés "coups de doigt" par les violoneux, sans précisions supplémentaires. Olivier Durif nous a cité récemment un autre terme qu'employait M. Péchadre : le "coup de tremblement" pour nommer le mouvement de vibrato dont il animait certaines notes. Le terme est particulièrement intéressant : en effet, si depuis Couperin on le tient presque toujours pour synonyme de "trille", Mersenne, en 1636 - contrairement à beaucoup d'idées reçues quant à l'interprétation de la musique ancienne - décrivait bien, par ce mot, ce qu'on appelle maintenant vibrato (1).

Il est très rare qu'un violoneux vibre du début d'un morceau à la fin, peut-être en grande partie parce que son répertoire, qui comporte très peu d'airs lents, s'y prête mal. Le vibrato (appelé "tremolo" par M. Meilhac et F. Pauliac) est effectivement utilisé, comme un autre ornement, sur certaines valeurs longues des mélodies. Nous l'avons ainsi symbolisé : ~~~ .

Tous ces ornements, si variés et si fréquents au cours d'un morceau, enrichissent le jeu du violoneux et, par là, l'embellissent. On pourrait donc penser que tel est leur but. Pourtant, à John Wright qui l'interrogeait à ce sujet, Julien Chastagnol répondit que, s'il utilisait tant de fioritures, c'était "pour le

---

(1) Cité dans : PINCHERLE (Marc), Le violon, Paris, P.U.F., 1/1966 2/1974, (Collection "Que sais-je ?" N° 1196), p. 37.

rythme". Effectivement, l'analyse montre que les ornements participent à l'accentuation des appuis rythmiques. Leur emploi est-il cependant dépourvu de toute valeur esthétique pour les violoneux ?

Il est bien difficile d'aborder ce sujet avec les vieux musiciens qui, peut-être par modestie pour leur art, affirment volontiers d'un morceau qu'il "va bien pour la danse", mais qui n'en disent jamais spontanément "il est beau".

C O N C L U S I O N

Le terrain d'étude délimité un peu arbitrairement, comme préalable à notre recherche, au Limousin - dont un des départements voisins : le Cantal, est pourtant, lui aussi, riche en violoneux - devait se révéler favorable : la région, peu industrialisée, a connu, au début du siècle, une période de prospérité pendant laquelle la culture traditionnelle paysanne, adaptée à un mode de vie qui devait subir des transformations considérables après 1930, a été particulièrement florissante.

Les musiciens qui ont vécu cette époque étaient très souvent violoneux. Certains, septuagénaires ou octogénaires, sont encore parmi nous. Leur art, aboutissement d'une tradition qui, en certains lieux, remonte au début du XIXème siècle, témoigne d'une sensibilité qu'on aurait pu croire oubliée de nos jours. L'aspect modal, en particulier, qui caractérise de nombreuses pièces du répertoire, et la technique de doigtés qui y est indissociablement liée, nous ont souvent paru singulièrement attachants.

L'élément rythmique est cependant, pour un musicien dont la fonction est surtout de faire danser ou de faire marcher, le plus important de son jeu. La régularité d'un tempo souvent très rapide, les accentuations de l'archet aidant à garder le sentiment de la pulsation, l'emploi d'ornements variés, parfois d'une grande richesse, participent à "la cadence", ce caractère dansant de la musique qui différencie le bon violoneux du moins bon. Ils ne suffisent pas à l'expliquer et il est sans doute heureux qu'une qualité musicale aussi dépendante des sensibilités individuelles échappe en partie

à l'analyse rationnelle.

Il est évident que cette étude n'est pas terminée, que le sujet n'a pas été épuisé : il y a encore beaucoup de violoneux qui n'ont pas été "découverts" - certains, malheureusement, ne le seront sans doute jamais - et encore plus de personnes qui ont bien connu des violoneux et qui en ont peut-être gardé des enregistrements ou, au moins, des photographies.

Un corpus beaucoup plus vaste que celui dont nous avons disposé permettrait une meilleure connaissance de certains aspects du répertoire pour lesquels nous disposions de peu de pièces, relativement. A ce niveau, une analyse détaillée permettrait peut-être aussi la mise en évidence de différents styles, variables d'une région du Limousin à l'autre. Ce serait, en tout cas, une hypothèse passionnante à vérifier.

Page suivante :

Photographie N° 21 : Fête du violon à Montaignac-St-Hippolyte (le 5 IX 82).