

# Ménétriers d’hier, violoneux d’aujourd’hui : tels pères, tels fils ?

*Les violoneux gascons de ce siècle sont-ils parmi les « derniers »  
représentants d’une tradition ménétrière multiséculaire ?*

Par Luc CHARLES-DOMINIQUE

*Union des Groupes et Ménétriers Morvandiaux, Menestrès Gascons, Ministriles del Rosselló...* les musiciens traditionnels du revivalisme français empruntent décidément beaucoup au concept de *ménétrier*. S’ils le font, c’est qu’ils ont parfois entendu ce terme, avec celui de *routinier* (lui aussi repris dans la nomenclature d’un certain courant du revivalisme) dans la bouche même des musiciens qu’ils ont collectés. Il n’est pas rare en effet que des musiciens traditionnels se soient eux-mêmes désignés de la sorte, ou aient ainsi désigné des musiciens plus âgés ou totalement routiniers. Plusieurs entretiens de collecte l’attestent indéniablement. Ce faisant, ces musiciens ne font que perpétuer une tradition dix-neuviémiste, largement présente dans le discours des folkloristes. Ne serait-ce que dans certains de leurs écrits du domaine méridional gascon et languedocien, j’ai pu relever plusieurs mentions littéraires du mot *ménétrier*. Frédéric Rivarès (1812-1895), dans ses *Chansons et airs populaires du Béarn* (1868), précise que « lorsqu’un bal doit avoir lieu, les ménétriers parcourent les rues du village en jouant de leurs *utis* (...) “*Yougadous, u saut ! — Ménétriers, un saut !*” »<sup>1</sup> Jean-François Bladé (1827-1900), évoque lui aussi « nos anciens ménétriers (...) et leurs successeurs »<sup>2</sup>, tandis que Louis Lambert en fait état dans la préface de son ouvrage, en 1906<sup>3</sup>, que Félix Arnaudin fait usage du terme *ménétrier* dans la préface de ses *Chants populaires de la Grande Lande*, en 1911<sup>4</sup>. Et cette liste n’est certainement pas exhaustive. Il semble qu’une fois consommée la disparition des ménétriers urbains professionnels à la fin du XVIIIe siècle, le terme ait continué à être utilisé au XIXe siècle pour désigner une certaine catégorie de musiciens, tout au moins par les collecteurs et folkloristes, et même dans le courant de ce siècle par une partie des musiciens traditionnels qui sont devenus nos références dans les années 1970.

Toute la question est de savoir si cette identité terminologique, si pérenne, a pour corollaire une identité de fonction, sinon de statut. Autrement dit, dans quelle mesure les musiciens traditionnels que l’on a pu collecter dans le courant des années 1970, qui étaient nés pour la plupart au début du siècle et avaient exercé dans le courant des années 1920-1930, même s’ils se sont désignés eux-mêmes par *ménétriers*, dans quelle mesure donc étaient-ils redevables aux ménétriers historiques de l’Ancien Régime ? Peut-on parler de poursuite d’un phénomène multiséculaire, même sur le déclin, ou bien y a-t-il eu rupture à un moment donné ? Nos « informateurs » ont-ils été les *derniers ménétriers* ? Pour tenter d’apporter un début de réponse à cette délicate question, je souhaiterais examiner le cas des violoneux (*-nistes* ?) de Gascogne, tels que l’ethnomusicologie de ces trente dernières années nous les a révélés, aréologie qui n’interdira en rien quelques incursions dans des traditions proches de violon.

Tout d’abord, une certaine rigueur méthodologique m’incite à ne tenter de comparer que ce

---

<sup>1</sup> RIVARES François, *Chansons et airs populaires du Béarn. Traditions, mœurs et usages*, Pau, Veronese, 1868, p. 20.

<sup>2</sup> BLADÉ Jean-François, *Poésies populaires de la Gascogne, t. II, Chansons de danses*, Agen 1882, p. II.

<sup>3</sup> LAMBERT Louis, *Chants et chansons populaires du Languedoc*, Paris-Leipzig, Welter, 1906, t. 1., p. VI.

<sup>4</sup> ARNAUDIN Félix, *Chants populaires de la Grande-Lande, 1*, édition établie et présentée par Jacques Boisgontier et Lothaire Mabru, Parc Naturel Régional des Landes de Gascogne, 1995, p. XXIV.

qui est comparable. Qu'avons-nous ? D'un côté, des traces essentiellement rurales<sup>5</sup> de ce que l'on a tendance à pressentir comme les vestiges d'une tradition multiséculaire. De l'autre, une tradition ménétrière historique, sur laquelle je me suis déjà très largement exprimé<sup>6</sup>, qui présente la particularité d'être, certes rurale, mais aussi urbaine, alors ancrée dans tout un ensemble de rituels sociaux et politiques, au service d'une société citadine et d'un environnement urbain dans lequel la notion d'extériorité est essentielle, parfois territoriale<sup>7</sup>, avec une valorisation systématique de la « rue » comprise dans son acception large de l'espace public et anonyme (rues, places, fleuves, berges, parcs et jardins, etc.). Si nous voulons examiner en quoi les musiciens traditionnels actuels que nous avons connus ces dernières années sont ressemblants ou non à leurs supposés ancêtres de l'Ancien Régime, il faut alors se cantonner au même espace environnemental, culturel et socio-économique, qui est celui de la ruralité (encore que — mais cela dépasserait de très loin le cadre d'une telle étude — la ruralité du XXe siècle, qui a déjà tant évolué en quelques décennies, n'a plus grand-chose à voir avec celle d'une époque reculée de trois siècles environ). Le jeu délicat auquel je vais donc essayer de me livrer consiste à mettre en perspective un certain nombre de traits distinctifs concernant les musiciens de ces deux époques éloignées et de tenter de conclure, pour chacun de ces éléments, à une filiation ou non. Concernant les ménétriers historiques ruraux de l'Ancien Régime, je dirais que la liste de leurs traits distinctifs qui me semble pertinente est un semi-professionnalisme assez général, une relative mais réelle polyvalence instrumentale, une pratique musicale toujours collective même si elle ne fait intervenir parfois que de petits effectifs, un apprentissage suivi et généralement long, des terrains de jeu universels, malgré tout cela une relation ambiguë avec leurs auditoires et leurs employeurs occasionnels, fondée sur le respect et la crainte, une assez générale désapprobation de leur état de musiciens, désapprobation que les musiciens eux-mêmes ont peut-être alimentée par une attitude marginalisante et auto-exclusive.

Commençons donc par l'analyse économique de leur état de musiciens. Sous l'Ancien Régime, les ménétriers urbains étaient professionnels. C'était là une obligation pour pouvoir intégrer la confrérie professionnelle, la corporation, au sein de laquelle, seule, ils pouvaient exercer publiquement leur art. Mais en milieu semi-rural, dans les petites villes, les bourgades, ou en milieu rural et montagnard, tout était possible. Tous les statuts se côtoyaient, avec de très rares professionnels, de probables amateurs sur lesquels nous n'avons que peu de renseignements pour des époques si anciennes, et une majorité probable de semi-professionnels. Dans ces cas-là, les ménétriers déclarent leur état de musicien avec un autre état professionnel, qui peut être assez varié. Au début du XVIIIe siècle, dans l'aire occidentale du Bas-Languedoc (l'est de l'actuel département de l'Aude), une région déjà assez fortement urbanisée (Narbonne possédait alors une population équivalente à celle de Toulouse), 86% des musiciens (surtout des violons et hautbois) déclarent leur activité musicale comme étant leur seule source de revenus. On peut donc légitimement les considérer comme des professionnels. Les 14% restants se disent « hôtes » (3), « chaussatiers » (4), cordonnier (1), soldats (2), plâtrier (1), charpentiers (2)<sup>8</sup>. Cela dit, la polyvalence professionnelle

---

<sup>5</sup> Si l'essentiel des pratiques traditionnelles instrumentales révélées par l'ethnomusicologie ont pour cadre la ruralité, il ne faudrait cependant pas exclure, par exemple, les traditions bas-languedociennes de hautbois traditionnel (cette région étant très urbanisée), encore aujourd'hui à travers les joutes nautiques.

<sup>6</sup> CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994, 335 pages.

<sup>7</sup> Voir ma communication « La bataille pour le contrôle musical des rues dans les grandes villes de France de l'Ancien Régime : les ménétriers contre les musiciens du roi et des Académies » au colloque *Musiciens des rues, Musiques dans la rue*, organisées par la Société d'Ethnologie Française au Musée National des Arts et Traditions Populaires, les 12 et 13 mars 1998.

<sup>8</sup> BONNET Jean-Louis, *Bouznac, Moulinié et les musiciens en Pays d'Aude. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1988, pp. 53-54. Par ailleurs, jusqu'à la page 98, Jean-Louis Bonnet présente des ménétriers-commerçants et agriculteurs, puis dresse des notices biographiques très détaillées de tous les ménétriers de cette région dont il a pu trouver la trace.

n'entraîne pas forcément un partage de l'activité professionnelle : au XVII<sup>e</sup> siècle, le ménétrier quercynois Auger Gaillard, également charron, mercenaire, n'exerce à aucun moment deux activités différentes à la fois, si ce n'est qu'il cumule parfois son état de ménétrier joueur de violon avec celui de poète public à la cour de Navarre<sup>9</sup>. Plus le terrain de jeu se ruralise, plus le semi-professionnalisme s'accroît. Les musiciens qui possèdent officiellement deux métiers les déclarent ainsi dans les actes notariés et les registres d'imposition. A Bagnères-de-Bigorre, en 1626, Bertrand Puio se déclare « violon et tailleur » de Capvern et il s'engage d'ailleurs auprès de « Arnaud Lapeyce, apprenti » à lui « apprendre et enseigner autant que lui sera possible (...) tant au métier de tailleur que de violon »<sup>10</sup>. Dans cette région des Pyrénées centrales, très peu urbanisée, on ne trouve que des ménétriers-artisans dont l'activité concerne la fabrication des tissus (toile, drap, velours, soie) ou le travail du bois (menuisier, charpentier). Cette double pratique transparait généralement dans les contrats d'apprentissage, puisque l'apprenti s'initie globalement au savoir de son maître et tend à devenir lui-même « menuisier et joueur de violon » (auprès de Jean Castaide, à Hiis, Comminges, 1621), « violon, tambourin, flutte et tisserand » (auprès de Guiraud Ricaud, à Pinas, Bigorre, 1622)...<sup>11</sup>

Trois siècles plus tard, ce semi-professionnalisme est toujours de mise, par exemple dans la tradition gasconne de violon. Pour certains violoneux, l'activité agricole n'est pas négligeable. La plupart d'entre eux possèdent un lopin de terre et un peu de bétail. La taille de leur propriété est souvent minuscule : la femme du musicien peut l'entretenir seule lorsque ce dernier part jouer quelques jours. Il y a bien quelques différences de patrimoine entre les ménétriers. « Bertrand Touzet [violoneux commingeois, 1843-1925], son bien était tout petit... Ce n'est pas comme Antoine Lajous [décédé vers 1930, du village d'Estadens, près d'Aspet, Haute-Garonne, tout comme Touzet]... Lui, il avait des vaches... »<sup>12</sup> Mais certains violoneux sont aussi artisans. Joseph Roméo, dans la période 1920-1932 où son activité musicale est la plus forte, exerce le métier de coiffeur, après avoir travaillé comme domestique dans un château. Jean Tougne, dit « Pélet », de Saint-Lary (Vallée de la Bellongue, Ariège) est fruitier (fabricant de beurres et de fromages) et bouilleur de cru. Sa maison fait office aussi de débit de boissons et de cave. Son activité est à la fois sédentaire et itinérante : « Il se déplaçait beaucoup avec sa jument... jusqu'à Chein (de l'autre côté de la montagne) »<sup>13</sup>. Emile Ribet, fruitier lui aussi, est également épicier et marchand de tabacs. De plus, « il allait chercher le pain à Arbas (environ 5 kilomètres de montagne) pour tout le village, été comme hiver. Après cela, il faisait la tournée avec son cheval et sa voiture... jusqu'à Fougaron. »<sup>14</sup> L'absence de professionnalisme se lit dans le mode de rétribution des musiciens. Certains ne se font pas payer : « C'était pour le plaisir » disait « Pélet » (il convient de préciser qu'il faisait surtout danser dans les veillées et chez lui et n'animait pas beaucoup de bals publics). Antoine Lajous, peut-être à l'abri du besoin par une exploitation un peu plus florissante, ne

---

<sup>9</sup> Sur ce ménétrier atypique qui a laissé une œuvre poétique considérable, parfois autobiographique, lire NEGRE Ernest, *Auger Gaillard, œuvres complètes*, PUF, IEO, Paris, 620 pages ; CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Mercenaire, charron, ménétrier, poète : Auger Gaillard de Rabastens (1520-1595) », *Pastel*, n°1, 1989, pp. 10-13.

<sup>10</sup> ROBERT Jean, « Notes sur l'activité des musiciens de tradition populaire au XVII<sup>e</sup> siècle dans les Pyrénées occidentales et centrales », *Bulletin de la Société de Ramond*, 1974, p. 48.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 48-50.

<sup>12</sup> Collectage personnel auprès de M. et Mme Lassalle, Estadens, ces personnes étant apparentées aux deux violoneux en question.

<sup>13</sup> Collectage personnel, en compagnie de Michel Rouch, à Saint-Lary (09), auprès de MM. Lucien Couret, Adrien Couret, Jean-Pierre Teré, Junca.

<sup>14</sup> Collectage personnel auprès de M. et Mme Pichon, Aspet. Mme Pichon est la fille d'Emile Ribet, violoneux de Herran.

demandait « rien ou presque ». Par contre, Bertrand Touzet était rémunéré : « A l'entr'acte, quelqu'un du bal faisait une quête » qui lui était ensuite reversée. Joseph Roméo n'a visiblement jamais gagné très gros avec le violon : « Le plus que j'ai gagné, et sur la fin encore, c'était 15 francs, pour l'après-midi et pour la nuit. »<sup>15</sup> Mais certains violoneux tirent leur épingle du jeu : Fernand Tarit, musicien du Néracais, était payé à la même époque « 50 ou 60 francs. C'était un assez bon salaire. Ça représentait trois journées d'ouvrier. »<sup>16</sup>

Au chapitre des éléments relativement stables, d'une certaine manière transhistoriques, il faut mentionner l'universalité des terrains de jeu, au centre de laquelle le ménétrier (ici le violoneux) fait office de médiateur. Cependant, même dans une région très peu urbanisée, comme la Bigorre sous l'Ancien Régime, certaines traditions festives publiques sont liées au rituel consulaire, traditions qui ont disparu avec les changements politiques de la fin du XVIIIe siècle. Par exemple, en 1685, la Ville de Bagnères-de-Bigorre alloue la somme de 5 livres à « Jean Lansac et autres joueurs de violon et basse pour les gages que la ville leur donne pour jouer auxd. cérémonies publiques et à chaque mutation de messieurs les Consuls ». Ces mêmes ménétriers peuvent être également engagés par les Villes pour sonner officiellement dans des circonstances pourtant totalement apolitiques. Toujours à Bagnères-de-Bigorre et à la même époque, « La Ville alloue régulièrement une livre douze sols à un violon et un tambourin, lesquels à raison de ce paiement sont obligés et accoutumés à sonner le soir le jour des Roys et l'octave de la nuit de Noël »<sup>17</sup>. Si l'on excepte les fêtes des diverses communautés professionnelles (les « bals de frairies ») que l'on peut trouver dans des villes de moyenne importance comme Bayonne<sup>18</sup> (Bayonne possède néanmoins une corporation de ménétriers), et qui nous sortent du cadre strict de la ruralité que je me suis imposé pour me livrer à l'examen de ces deux traditions diachroniques, l'essentiel des occasions de jeu reposent sur les noces (« fiançailles et espousailles ») et sur l'animation du bal. Ces bals, les ménétriers peuvent les tenir chez eux, comme Jean et Jean de Peès, père et fils, de la Vallée d'Aspe (Béarn), joueurs de flûte et violon, à qui on interdit en 1727 de « tenir chez eux non plus que dehors le bal et la danse »<sup>19</sup>. C'est surtout au moment de carnaval, aux XVIIe et XVIIIe siècles, que les bals sont les plus nombreux. « A l'entrée de l'hiver, on voit chaque année descendre de la Bigorre, dans les provinces voisines, des bandes de ménétriers qu'on nomme les couples de Bagnères. Ils viennent ainsi périodiquement égayer nos bals et nos fêtes avec leurs tambourins ; le carnaval fini, ils retournent dans leur patrie. »<sup>20</sup> En Bigorre toujours, en 1774, une plainte est déposée contre « Baptiste et Jacques Castela, joueurs de tambourin et de violon de Tarbes, qui, en violation de l'accord conclu avec Mr de Pujo, le 23 janvier dernier, pour faire danser les nuits des lundis et jeudis pendant tout le carnaval, se louèrent du depuis à Vic pour faire danser pendant ledit temps. »<sup>21</sup>

---

<sup>15</sup> Collectage personnel, en compagnie de Pierre Corbefin, 1986.

<sup>16</sup> « *Violonaires en Gasconha* » (Violoneux de Gascogne), film de collecte réalisé par Philippe Vincent et Lothaire Mabru (Association Lo Pifre), Jacques Baudoin (Menestrers Gascons), Guy Bertrand. Production Conservatoire Occitan et Atelier d'Audio-visuel et de Cinéma de la Ville de Toulouse, août 1980, déposé à la médiathèque du Conservatoire Occitan.

<sup>17</sup> ROBERT Jean, « Notes sur l'activité des musiciens de tradition populaire au XVIIe siècle dans les Pyrénées occidentales et centrales », *op. cit.*, p. 48.

<sup>18</sup> A Bayonne, Dominique Silhouette, « maître violon », passe contrat en 1672 avec deux autres joueurs de violon, Jean du Bousqua et Antoine la Campagne, pour aller jouer « a aucuns debvoirs de fiançailles, espousailles, processions et bals de frairies ou autres occasions dans la présente ville. ». *Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques*, E 4080, 20 juil. 1672. Cité dans ROBERT Jean, *op. cit.*, p. 52.

<sup>19</sup> *Archives départementales des Pyrénées-Atlantiques*, B 4814.

<sup>20</sup> ROBERT Jean, *op. cit.*, p. 50.

<sup>21</sup> *Archives départementales des Hautes-Pyrénées*, Inventaire 313. Communiqué par M. Marcel Gastellu-Etchegorry.

Ces deux éléments omniprésents que sont l'animation de la noce et du bal se retrouvent intacts trois siècles plus tard dans les traditions ménétrières françaises en général, et de violon gascon en particulier. En Comminges, Emile Ribet jouait pour les baptêmes : là, il animait le repas et le bal. Tous les violoneux collectés animaient des noces : ils intervenaient pour le repas et le bal, mais ils ouvraient aussi le cortège nuptial : « Touzet, il ouvrait le cortège tout seul en jouant une marche... oh, les paroles !... Il disait qu'on emmenait une pucelle... » Dans le film *Violonaires en Gasconha*, plusieurs violoneux dont Fernand Tarit, relatent leur activité d'animateurs de noces et de cortèges nuptiaux, dans toutes les phases du rituel et le plus souvent avec des anecdotes savoureuses. Joseph Roméo, à ce propos, nous déclara : « Oui, on faisait la noce et on faisait les guirlandes. On décorait la salle de bal, la maison du marié, de la mariée, on faisait la jonchée. On faisait de la musique pour ça. Et puis on portait le *tourrin* [potage à l'ail et au fromage]. On était bien soignés. Les musiciens, ils étaient bien vus. Tout ce qu'il y avait de meilleur, c'était pour les musiciens. A La Romieu, à une noce, on nous a ouvert une bouteille d'eau de vie qui avait plus de cent ans ! C'était comme de la liqueur ! » Par ailleurs, le violon était présent dans bon nombre de veillées, comme les tueries du cochon, l'effeuillage du maïs. « Pélet [violoneux couserannais], il faisait les bals chez lui. Il avait une cave, alors tous les gens se retrouvaient là... et il faisait danser. » Le dimanche après-midi est généralement consacré à la danse. Là, c'est dans les arrières-salles des cafés et des auberges que les violoneux font danser, en tout cas en Comminges comme dans l'Agenais. Enfin, même si cette pratique eut tendance à décliner assez rapidement au-delà des années 1930, les fêtes de villages représentaient un nombre conséquent d'engagements pour les violoneux. Emile Ribet, nous a-t-on dit, « a joué dans tous les villages de la Vallée de la Bellongue », de même que Bertrand Touzet a écumé tout le canton d'Aspet. Joseph Roméo se souvient avoir rayonné tout autour de Lamontjoie (Lot-et-Garonne) dans un rayon de trente kilomètres et souvent plus. Les déplacements se font alors en bicyclette ou à cheval. Cette comparaison entre des traditions diachroniques mais aux terrains de jeux assez voisins n'est pas neutre : c'est peut-être par cette entrée que l'on a souvent qualifié les musiciens traditionnels contemporains de *ménétriers*, étymologiquement *au service de*. Car si, de toute évidence, ils ne sont plus *au service* d'un quelconque pouvoir depuis environ deux siècles, ils sont demeurés dans l'exercice même de leur activité *au service* d'une communauté tout entière, dans ses rituels et ses moments de fêtes. Ce n'est que lorsque ces rituels perdirent leur stabilité ou leur pérennité, ou bien qu'ils s'ouvrirent à d'autres formes de pratique musicale, que la fonctionnalité de ces musiciens subit une véritable régression au point de devenir obsolète.

La question de la technique violonistique ménétrière doit également être posée dans cet examen systématique. Bien entendu, on n'a aucun élément historique sur la technique des ménétriers joueurs de violon de Gascogne, mais on possède suffisamment de renseignements sur la technique violonistique ménétrière de ces époques et sur son évolution pour pouvoir établir des points de comparaison avec ce qui semble caractériser la technique actuelle des violoneux de Gascogne. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, il semble que les ménétriers joueurs de violon français aient développé un jeu de la main gauche beaucoup moins virtuose que leurs homologues allemands ou italiens : en effet, alors que l'on a de plus en plus recours à des registres aigus (jusqu'à la sixième position) en Italie et en Allemagne, les violonistes français se contentent à cette époque de la première et de la troisième position. Par contre, ils développent un jeu d'archet beaucoup plus élaboré que dans d'autres traditions européennes. Au total, même si tous n'ont pas le même niveau de jeu, on trouve assez fréquemment le vibrato, les trilles, les ornements et les diminutions utilisés chez les ménétriers français. Et l'on remarque que plus les ménétriers sont des musiciens d'élite, professionnels et urbains, au service des élites, plus leur jeu est policé, efficace, virtuose<sup>22</sup>. A

---

<sup>22</sup> Au sujet du répertoire et du style des ménétriers, notamment des joueurs de violon, voir CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Les "bandes ménétrières" ou l'institutionnalisation d'une pratique collective de la musique instrumentale en France sous l'Ancien Régime », *Entre l'oral et l'écrit. Rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles*, Actes du colloque de Gourdon (20 septembre 1997), Parthenay-Toulouse, FAMDT-éditions, Conservatoire Occitan-Isatis n°5, 1998, pp. 60-83. On pourra lire aussi, au sujet de la technique violonistique à l'âge baroque BUKOFZER

*contrario*, on peut supposer que les ménétriers ruraux, semi-professionnels dans le meilleur des cas, ont développé un jeu moins démonstratif, notamment au niveau de la main gauche. Cependant, l'examen ethnomusicologique, donc contemporain, de la tradition de violon en Gascogne apporte un démenti certain à cette affirmation. Car, comme nous allons le voir, dans le but d'acquérir de nouveaux répertoires beaucoup plus techniques, la plupart des violoneux de Gascogne se sont initiés à la technique « classique » du violon. Leur modèle était alors celui du « violoniste », avec sa position académique et sa technique éblouissante. Tout d'abord, partout, l'instrument est tenu « au cou » et non pas appuyé contre la poitrine. L'inclinaison du violon est correcte. Bertrand Touzet et Antoine Lajous, pourtant routiniers et autodidactes, lorsqu'ils apprendront le violon à M. Lassalle (le neveu de A. Lajous) lui conseilleront de tenir une miche de pain coincée entre le bras gauche et le thorax pour s'entraîner à acquérir dès le début une bonne position. La main gauche, bien « creuse », permet le démanché que les violoneux gascons maîtrisent très bien jusqu'à la troisième position (Joseph Roméo jouait fréquemment jusqu'à la cinquième position). La tenue de l'archet est, elle aussi, tout à fait académique : la main droite se situe au niveau du talon. Fernand Tarit, violoneux de Nérac, décrit à un moment du film *Violonaires en Gasconha*, le jeu d'un violoneux de routine qui tenait l'archet vers le milieu de la baguette. Après avoir doctement expliqué le peu d'orthodoxie de cette tenue, Fernand Tarit confie que ce musicien « était un *ménétrier complet* » (c'est moi qui souligne) ; « Si j'avais suivi son exemple, je me serais trouvé complètement ridicule ! » rajoute-t-il. On verra plus loin que la position académique de l'instrument était nécessaire au jeu de répertoires nouveaux et parfois virtuoses, qui ont assuré à certains violoneux un véritable statut semi-professionnel.

C'est surtout la question de l'imitation sonore, elle aussi transhistorique, qui semble placer la pratique traditionnelle actuelle du violon gascon dans le droit fil de son ancêtre ménétrière. Si l'on ne sait rien des procédés d'imitation en Gascogne pour le violon ménétrier des XVIIe et XVIIIe siècles, on a cependant un certain nombre d'indications qui montrent qu'à l'époque baroque, époque de fusion entre les sphères musicales savante et populaire, l'imitation était un artifice fréquent dans le jeu du violon savant, fortement inspiré de celui du violon ménétrier. La musique savante de divertissement se mit à utiliser au XVIIe siècle l'imitation comme procédé compositionnel. Là, on essaya plutôt de décrire musicalement en tentant de reproduire au mieux les climats sonores que l'on voulait rendre soit par le son des instruments de musique, soit par la dynamique des mouvements mélodiques. Le virtuose italien Poglietti composa des pièces fondées sur des cris d'oiseaux et autres sons d'animaux. Ailleurs, il a dépeint l'histoire de la rébellion hongroise de 1672 : le jugement, la décapitation des rebelles ainsi que le *requiem* final, dans lequel il imite adroitement le son des cloches<sup>23</sup>. Au-delà de ces outils compositionnels, les musiciens de l'époque baroque s'appuyaient sur le son et les possibilités de certains instruments de musique. Or, là, on constate que les instruments à cordes frottées, notamment le violon ou ses dérivés graves, sont souvent requis. La tempête et l'orage, à la charnière des XVIIe et XVIIIe siècles, furent évoqués par l'utilisation des basses de violons. Dans la tragédie lyrique *Armide* de Lully (1686, acte II, scène 3), le célèbre air de Renaud a pour cadre le jardin magique de la sorcière. Pour le dépeindre musicalement, Lully utilise les figures ondulantes des cordes en sourdine qui évoquent alors les murmures du ruisseau<sup>24</sup>. Biber (1644-1704), dans sa célèbre *Sonata Representativa*, va

---

Manfred F., *La musique baroque. 1600-1750, de Monteverdi à Bach*, New York, Norton & Company, 1947, Rééd. Paris, Lattès, 1982, pp. 147-166, et surtout l'excellente synthèse proposée par CIZERON Janine, « La technique violonistique d'après les traités baroques », *Défense et illustration de la virtuosité*, textes réunis et présentés par Anne Penesco, Cahiers du Centre de Recherches Musicologiques, Université Lumière-Lyon II, Presses Universitaires de Lyon, 1997, pp. 63-81.

<sup>23</sup> BUKOFZER Manfred F., *La musique baroque. 1600-1750, de Monteverdi à Bach*, New York, Norton & Company, 1947, Rééd. Paris, Lattès, 1982, p. 121.

<sup>24</sup> BUKOFZER Manfred F., *op. cit.*, p. 173.

faire imiter au violon seul le rossignol, le coucou, la grenouille, le coq, le chat. Le compositeur italien Farina, dans son *Capriccio stravagante*, nous livre des imitations de guitare, de fifre, de tambour, de cris d'animaux (le chien, le chat, le coq et les poules). Johann-Jacob Walther, dans *Hortulus chelicus* (1688), fait reproduire au violon seul sans basse les sons d'une vingtaine d'instruments, dont le fifre, le clairon, « *l'organo tremolante, chitarrino, piva* [cornemuse], *due trombe e timpani, lira, tedesca e harpa smorzata* », auxquels il faut rajouter les inévitables cris d'animaux, le coq, la poule, le rossignol, le coucou<sup>25</sup>. A la même époque, La Laurencie signale de nombreuses imitations de la trompette par le violon. Au XVIIIe siècle, pour dépeindre la chasse, on demandera au violon d'imiter autant le timbre des cuivres que le bruit et le rythme d'une chevauchée. Et au siècle suivant, un grand maître français du violon, Baillot, propose un procédé pour imiter le ronflement de l'orgue : il suggère de faire glisser une clé sur la table de violon ou de desserrer l'archet et de le renverser, en sorte que la baguette passe sous le dos de l'instrument et que la mèche frotte quatre cordes à la fois. A défaut d'une clé, une tabatière posée sur le violon permettait, selon un contemporain de Mozart, Jacob Scheller, d'imiter le chant de vieilles religieuses<sup>26</sup> !

Le procédé d'imitation est également populaire. Bien entendu, pour des périodes éloignées, nous n'en savons pas grand-chose. Mais l'ethnomusicologie a permis de mettre en évidence ce phénomène très répandu de l'imitation, tant vocale qu'instrumentale. Ainsi, les violoneux disposaient de tout un ensemble de procédés pour contrefaire le son de certains animaux et instruments de musique. Dans un certain nombre de traditions occitanes, ils savaient imiter l'âne (alternance très rapide d'une note aiguë ascendante sur la corde de *mi* et d'une note grave — par exemple le *la* — sur la corde grave de *sol*, en frottant l'archet de façon à provoquer une saturation sonore), le coucou, le rossignol, l'alouette. Mais aussi la cornemuse : pour cela ils posaient un verre partiellement rempli d'eau à côté du chevalet, à droite, sur l'âme du violon. Pour imiter la vielle à roue, plusieurs procédés étaient utilisés : le plus fréquent consistait à poser un petit trousseau de clés sur le violon, juste à gauche du chevalet ; la vibration des clés sur la table d'harmonie rendait le son du « chien » de la vielle à roue. Mais on pouvait aussi replier un couteau sur le chevalet ou placer une petite cuiller debout dans le violon, à travers l'ouïe de gauche. « Antoine Lajous venait se faire raser le soir à la maison, raconte M. Lassalle. Il portait son violon et là, il mettait une petite cuiller à café sur l'ouïe gauche du violon [celle qui est à l'opposé de l'âme]. Il sortait du violon une résonance sourde et grave. Je ne me souviens pas pourquoi il faisait ça, mais il ne le faisait jamais pour faire danser. » Fernand Tarit utilisait un autre procédé plus subtil. Il jouait une mélodie en tonalité de *sol* sur la corde de *ré*. Pour cela, il était obligé de démancher et de jouer en troisième position. Alors, il frottait en même temps la corde de *sol* grave pour en faire un bourdon, comme à la vielle à roue, et adoptait un jeu d'archet lié à la mesure, en accentuant fortement les débuts de mesure, comme le poignet pourrait le faire sur la manivelle de la vielle : l'impression était saisissante, l'imitation absolument parfaite, plus encore qu'avec les procédés mécaniques évoqués ci-dessus.

Parmi les éléments qui placeraient les traditions récentes de violon gascon dans un certain prolongement historique, le regard extérieur porté sur le ménétrier a toute sa place, tant il a peu évolué depuis l'âge d'or de la Ménestrandise jusqu'à l'époque de nos collectes. Si l'on remontait jusqu'au Moyen Age, on pourrait voir comment à travers leur habillement<sup>27</sup>, leur gestuelle<sup>28</sup>, les

---

<sup>25</sup> SCHAEFFNER André, « Instruments de musique et musique d'instruments », *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, pp. 57 sq. Ce texte demeure l'un des plus magistraux sur la question de l'imitation musicale.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 52 et p. 58.

<sup>27</sup> PASTOUREAU Michel, *Figures et couleurs. Etudes sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986. ; *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or ; *L'Etoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Le Seuil, La Librairie du XXe siècle, 1991.

jongleurs (prédécesseurs immédiats des ménétriers) étaient déconsidérés. Alors qu'à la charnière des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, on estime que les ménétriers sont envahissants (« Il est comme les ménétriers, il ne trouve point de pire maison que la sienne ! »), goinfres (on va alors faire de bons mots sur les ménétriers « ménestrophages » c'est-à-dire mangeurs de « ménestre », soupe), coureurs et amateurs des plaisirs de la chair (« Je cognoy des ménestrieux qui sont plus paillars que marmos. » ; « Ménestrieux, musiciens, joueurs de farces, yl aymnt les petites garces... »), le ménétrier reste, au début du XX<sup>e</sup> siècle, un personnage que l'on aime volontiers taquiner, attitude ambiguë qui consiste autant à rechercher avec lui une relation (parfois amoureuse) qu'à le rejeter, stigmatiser celui qui « n'est pas des nôtres ». Ulysse Salesses, violoneux de Lomagne, confie qu'il se déplaçait souvent à cheval pour aller jouer : « Une fois, les filles m'avaient caché le harnachement du cheval. Parce qu'elles voulaient danser. Elles m'ont dit : "Tu t'en vas pas sans manger maintenant." Après, j'ai mis la selle, le harnais, mais quand j'ai cherché la bride, il n'y avait pas de bride ! Je pouvais pas m'en aller sans bride ! Je suis rentré à la cuisine. Elles se sont foutues à rire. "Qu'est-ce qu'il faut faire ?", j'ai demandé. "Il faut que tu nous fasses danser." Il a fallu que je les fasse danser pour repartir... Mes deux collègues musiciens, ils avaient passé la nuit dehors à m'attendre, dans un fossé. Oh ! Ils n'ont pas été surpris : ils savent que je suis toujours en discussion avec les filles. »

Dans cette marginalisation, l'attitude des ménétriers est souvent déterminante. Les témoignages historiques sont assez peu nombreux à cet égard. Cependant, dès la Renaissance, avec une nette confirmation à l'époque baroque, les ménétriers vont délaisser le large *instrumentarium* des jongleurs pour celui, bien plus réduit et spécialement utilisé pour la musique de danse, des instruments sonores et monodiques. Partant de cette constatation, alors que tous les canons de la musique occidentale de divertissement de cette époque allaient s'élaborer autour d'un autre *instrumentarium* et autour de valeurs musicales différentes, on ne peut que s'étonner du choix des ménétriers dont on peut légitimement se demander jusqu'à quel point il est inconscient<sup>29</sup>. Car, comme de nombreux ethnomusicologues l'ont remarqué, dont André Schaeffner<sup>30</sup>, dans la plupart des sociétés traditionnelles, le musicien a tendance à se différencier par tous les moyens, parfois à se marginaliser, voire à s'exclure. Ulysse Salesses nous a parlé d'un violoneux de Castelsarrasin (Tarn-et-Garonne), un dénommé Cayou, qui « jouait sur le vélo, n'importe où » et qui faisait parfois ses entrées dans les fêtes de la sorte. Et que dire de ceux qui, à l'instar de Fernand Tarit, par une consommation d'alcool excessive, se mettent (temporairement seulement, c'est là toute la démonstration de leur maîtrise) hors situation de jeu et donc en situation d'exclusion vis-à-vis de leurs employeurs et de leur auditoire : « Nous avons travaillé dans la semaine assez dur ; avec ma femme et un autre, nous nous étions même dépêchés, nous avons accéléré, nous avons mis les bouchées doubles parce qu'on avait une noce à laquelle nous allions le samedi, le dimanche nous étions près d'un village à côté pour faire le bal du dimanche, le lundi la noce recommençait chez le marié, et le mardi c'était le lendemain de la noce, quoi ! il fallait manger les restes... Mais le samedi, la noce était chez la mariée et c'était une propriété où il y avait des vignobles. Il y avait du vin à se mettre à genoux. Il était légèrement doux et avec ça il y avait de l'alcool, un vin qui faisait 11°, quelque chose comme ça. Avec la fatigue, peut-être je n'ai pas mangé assez, mais j'ai bu... Et alors, quand j'ai dû prendre le violon, c'est comme si je ne touchais plus terre. Je m'endormais.

---

<sup>28</sup> SCHMITT Jean-Claude, *La Raison des Gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1990, 432 pages. GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Age*, Vol. II, *La grammaire des gestes*, Paris, Le léopard d'Or, 1982.

<sup>29</sup> C'est l'un des questionnements de ma thèse en anthropologie sociale et historique de l'Europe (EHESS), sur le thème « *Musiques de Dieu, Musiques du Diable. Anthropologie de l'esthétique musicale française, du Moyen Age à l'âge baroque* ».

<sup>30</sup> SCHAEFFNER André, « Instruments de musique et musique d'instruments », *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, 370 pages, pp. 47-71.



Alors, je n'ai pas pu les faire danser. On me l'a pardonné quand même. J'ai pris du café froid et je n'ai pas mangé le soir, mais après je leur ai vidé... le répertoire ! Après, ils ont dansé ! »

Qu'en est-il, par contre, en Gascogne, de la légendaire poly-instrumentalité ménétrière ? Historiquement, les ménétriers étaient très systématiquement poly-instrumentistes, surtout lorsqu'ils étaient urbains et professionnels. Ils cumulaient alors la pratique d'un instrument déclaré « bas » (relativement peu sonore), comme le violon par exemple, et d'un instrument déclaré « haut » (sonore), comme le hautbois, les chalemies, les cornets et sacqueboutes. Ou, si l'on veut, d'un instrument plutôt d'intérieur et d'un autre plutôt d'extérieur, l'un étant plus spécifiquement destiné à l'animation de la danse, l'autre des processions et cortèges politiques<sup>31</sup>. Pour la région qui nous intéresse ici, une telle polyvalence instrumentale fut générale dans les grandes villes périphériques, Bordeaux, Toulouse, Bayonne, qui, toutes trois, possédaient des corporations de ménétriers. Mais, si à Toulouse par exemple, l'instrument « haut » est toujours le hautbois, à Bayonne, ce sera la flûte et le tambourin, ce couple instrumental joué par le même musicien. Dans la ruralité gasconne de l'Ancien Régime, les documents attestant cette polyvalence instrumentale ne sont pas très nombreux. On en trouve pourtant dans les contrats d'apprentissage, comme à Sarrancolin, en 1622, où Guiraud Ricaud s'engage à montrer « son art de tisserand et violon pendant trois ans et le dernier an de tambourin et flutte » à Jehan Lathour<sup>32</sup>. Mais, sans doute, dans cette terre où le semi-professionnalisme ménétrier est assez général à cette époque, la polyvalence instrumentale fut-elle moins marquée que dans les grandes villes. Cependant, alors qu'au XXe siècle, le déclin, général, des pratiques musicales traditionnelles est très perceptible, et donc, à ce titre, aurait dû entraîner la perte de cette poly-instrumentalité résiduelle, on constate au contraire que certains violoneux cumulent également le jeu de la clarinette pour, avec ce dernier instrument, se fondre dans un ensemble plus important de quatre ou cinq musiciens, au répertoire plus récent de danses de couples ou de quadrettes. Ainsi Séraphin Rousset (violoneux du village de Héran, près d'Aspet) jouait de la clarinette dans un orchestre formé par ailleurs de deux pistons, un trombone, un baryton, une basse, un saxophone. Léopold Caubert, piston dans cet orchestre, de La Baderque (environ 80 ans en 1989) m'a dit, en parlant de Séraphin Rousset, qu'il s'agissait d'un bon musicien, d'un bon violoneux, qui avait appris de routine le violon alors qu'il jouait la clarinette « en musique ». Il avait « la cadence ». Généralement, il n'emportait pas le violon lorsqu'il partait avec ses amis musiciens de cet ensemble de cuivres et de bois, sauf, parfois, lorsqu'ils allaient jouer à Portet-d'Aspet. Là, Séraphin Rousset emportait son violon qu'il jouait seul, les autres musiciens descendant pour « danser et s'amuser avec les filles... ».

Cette polyvalence instrumentale trouve sa justification dans une pratique musicale collective, même si elle demeure d'effectif réduit. Joseph Roméo, lui aussi, avait constitué un petit orchestre qu'il n'hésitait pas à faire engager dès que les conditions le permettaient : « On était deux ou trois... la clarinette sous le bras, *ambe los esclòps* (avec les sabots). L'autre qui jouait avec moi jouait de la flûte, l'autre la basse, en cuivre. Le clarinettiste était Fernand Roques, fils de Roques dit "Lo Miqueu" qui faisait des bals tout seul à la clarinette. Le père jouait de routine. Il portait la clarinette sous le bras, sans étui ! Son fils jouait de la clarinette aussi. Il faisait partie de mon orchestre. Nous jouions ensemble, faisons les noces, les fêtes ensemble... » Ces deux exemples situent le cadre de cette polyvalence instrumentale et de cette pratique collective. Au moyen d'un instrument plus « moderne » (la clarinette), ou bien grâce à l'adjonction d'instruments de ce type, on va pouvoir avoir accès à des répertoires d'origine urbaine et savante, autrement gratifiants que

---

<sup>31</sup> Voir CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Les "bandes ménétrières" ou l'institutionnalisation d'une pratique collective de la musique instrumentale en France sous l'Ancien Régime », *op. cit.*

<sup>32</sup> Archives Départementales des Hautes-Pyrénées, minutier Sarrancolin, notaire Dominique Figué (document communiqué par M. Marcel Gastellu-Etchegorry). Cité dans CHARLES-DOMINIQUE Luc, « L'apprentissage chez les ménétriers gascons et languedociens au XVIIe siècle », *Pastel*, n°42, p. 21 (une erreur de la rédaction de la revue a attribué à cet article le titre de mon premier paragraphe : *Le contexte de la musique ménétrière gasconne et languedocienne de l'Ancien Régime*).

ces airs joués de routine. Oubliés ces rondeaux lancinants et peu démonstratifs, ces danses montagnardes, certes vives mais répétitives. Voici les polkas énergiques et démanchées, les valse de Vienne (Fernand Tarit, excellent violoneux au répertoire traditionnel très fourni, en jouait durant l'entre-deux guerres avec un petit groupe de musiciens qu'il dirigeait), les quadrilles virtuoses, les mazurkas en trio... Bref, des répertoires très techniques pour musiciens aguerris et adulés, pratiquant souvent en véritables semi-professionnels. De rares témoignages font état d'un jeu à deux violons : Antoine Lajous et Bertrand Touzet, aux dires de M. et Mme Lassalle, jouaient parfois ensemble. Ils « s'excitaient » mutuellement, c'est-à-dire qu'ils rivalisaient de technique et de prouesses et qu'ils se jetaient constamment des défis. Toujours dans le canton d'Aspet, à Fougaron, deux violoneux du nom de Ferran (Auguste, le père et Henri le fils), routiniers tous les deux, jouaient ensemble le dimanche soir pour faire danser les jeunes filles. Dans le village de Saint-Lary (Couserans), « Pelet », violoneux qui possédait deux violons, « un qu'il avait chez lui, un autre au village qu'il jouait quand il avait trop bu et qu'il était incapable de remonter chercher l'autre chez lui », jouait parfois avec un violoneux de Chein. Quant à la pratique duale violon et flûte à une main-tambourin à cordes, que l'on découvre dès le XVII<sup>e</sup> siècle dans de nombreux documents d'archives (contrats d'apprentissage, d'associations, relations et chroniques diverses), elle ne semble pas avoir subsisté dans l'aire gasconne de piémont ou de plaine ; si elle est attestée en Gascogne de montagne (Béarn) dans le courant de ce siècle, elle ne semble pas s'y être maintenue jusqu'à nous.

L'apprentissage constitue sans nul doute l'une des principales pierres d'achoppement à une théorie de la filiation directe entre ménétriers historiques et les ménétriers violoneux du XX<sup>e</sup> siècle ainsi que la grande majorité des musiciens traditionnels du domaine français qui ont été les références du revivalisme.

Quelle est son organisation et quels sont ses principes sous l'Ancien Régime ? Deux cas de figure se posent selon que l'on a affaire à des ménétriers urbains ou ruraux. Dans le premier cas, et dans la mesure où la plupart des grandes villes sont assujetties au corporatisme, les apprentis ménétriers sont placés chez un maître pour une durée moyenne de quatre ans (variable selon les cas et l'âge des apprentis), dont ils partagent non seulement le savoir mais aussi la vie quotidienne avec ses tâches les plus diverses. Ce n'est qu'au terme de cette durée (qui a été précisée au préalable et mentionnée dans un acte notarié) que l'apprenti peut prétendre à la maîtrise ménétrière, c'est-à-dire au jeu public et sans contraintes de son art musical. Mais il lui aura fallu, pour cela, affronter le jugement d'un certain nombre de maîtres ménétriers à travers l'épreuve du chef-d'œuvre. Enfin, dans l'immense majorité des cas, cet apprentissage interdit toute prestation publique : l'apprenti ménétrier est musicalement silencieux. Sauf exception, il ne joue pas en public, même sous le contrôle de son maître. En milieu rural, le cadre corporatiste n'existe pas mais l'apprentissage reste très codifié. Toutes ses modalités font, en effet, l'objet d'un contrat d'apprentissage dont les archives regorgent encore, même si la plus grande partie de cette documentation est encore vierge de toute investigation. On y apprend que les conditions de l'apprentissage sont les mêmes qu'en milieu urbain : maître et disciple sont étroitement associés dans une relation permanente et quotidienne, condition véritable de la transmission très initiatique du savoir. Si l'apprenti est dispensé du chef-d'œuvre au terme de sa période d'apprentissage, il n'échappe pas de toute façon au regard critique de la communauté ménétrière en exercice. Dans certains cas, des apprentis ménétriers n'ont pas été reconnus pour « suffisants » et il leur a été demandé de prolonger leur apprentissage. Cependant, dans tous les cas, on constate qu'un certain nombre de principes sont intangibles. Le premier, c'est qu'il ne semble pas y avoir eu de ménétriers autodidactes. Tous passent par la phase incontournable de l'apprentissage. Le second, c'est que cet apprentissage dure plusieurs années, tout comme dans le carcan corporatiste urbain. Dans plusieurs contrats d'apprentissage, j'ai trouvé une durée de cinq ans à Hiis (Comminges) en 1681, trois ans à Sarrancolin en 1622, cinq ans également à Sarrancolin en 1633, deux ans à Sarran (arrondissement de Lectoure, Gers) en 1601, cinq ans à Vic (Bigorre, Hautes-Pyrénées) en 1681<sup>33</sup>. Le chiffre moyen

---

<sup>33</sup> Merci à Marcel Gastellu-Etchegorry de m'avoir communiqué certains de ces documents.

de quatre ans est à peu près confirmé par les documents publiés par Madeleine Jurgens. Entre 1603 et 1648, elle a recensé 117 contrats d'apprentissage de Paris et sa région proche, représentant un total de 6137 mois, soit une moyenne de quatre ans et quatre mois par apprentissage<sup>34</sup>. Le troisième principe, probable celui-là car non vérifié dans la ruralité gasconne de l'Ancien Régime, c'est l'interdit musical public qui pèse sur l'apprenti. Si les documents d'archives font défaut sur ce point, il n'en est pas de même des grandes villes gasconnes de périphérie qui possédaient des corporations, notamment Bordeaux et Toulouse, et qui avaient institué à ce sujet, à l'instar des statuts parisiens de 1658, une réglementation très coercitive.

Or, l'ethnomusicologie a révélé que l'apprentissage musical chez les violoneux gascons du XXe siècle fonctionnait sur des bases exactement inverses, du moins dans le rapport à une certaine musicalité « traditionnelle ». En effet, plusieurs violoneux collectés déclarent être complètement autodidactes. Bertrand Touzet (1843-1925) et Antoine Lajous († c. 1930), violoneux commingeois, sont routiniers et autodidactes. Séraphin Rousset (1883-1978), également violoneux commingeois, a également appris seul et « de routine ». Fernand Tarit confie, lui aussi, dans le film *Violonaires en Gasconha*, son autodidaxie. D'autres, comme Joseph Roméo (1902-1988), déclarent avoir pris quelques cours, au début, mais s'être affranchis très rapidement de toute tutelle pédagogique : « J'ai appris la musique, si on peut dire que je l'ai apprise. J'ai appris un peu le solfège, un peu le doigté du violon, et puis je me suis débrouillé tout seul après. — Vous alliez chez un professeur ? — Ah oui ! Mais j'y suis allé très peu... trois ou quatre mois. — Où ça ? — A Astaffort, chez Monestès. — Votre professeur de violon ? — Oui, mais on peut pas dire... Professeur, juste pour enseigner un peu les notes et voilà. » Joseph Roméo, qui débute totalement et est encore loin de maîtriser l'instrument, est alors l'objet d'une proposition surprenante : cela fait à peine trois ou quatre mois qu'il a découvert le violon sous les auspices de son professeur, que ce dernier lui dit : « Je t'ai trouvé un bal à faire à Gimbrède, près d'Astaffort. Alors, je lui ai dit : "Mais, je ne sais pas..." "Ça ne fait rien. Je vais te composer des valse faciles, des polkas faciles." Et je suis allé commencer là... » Ce phénomène n'est pas isolé. Au contraire. Dans d'autres traditions occitanes de violon, il est fréquent de le retrouver. En Limousin, certains violoneux débutent de très bonne heure leur carrière de ménétrier, à l'âge adolescent, après un apprentissage de quelques mois seulement, tout comme en Dauphiné, Augustin Istier (né en 1903), fait ses premiers bals à l'âge de dix-sept ans, après un apprentissage-éclair. Ce phénomène, qui semble avoir concerné surtout les violoneux de la génération de celle de Joseph Roméo (c'est-à-dire ceux qui sont nés à peu près au début du siècle ou dans la décennie qui a suivi), est totalement inconcevable sous l'Ancien Régime. D'une part, parce que personne n'aurait alors imaginé danser au son de la musique d'un enfant ou d'un jeune adolescent. D'autre part, parce qu'aucun ménétrier reconnu n'aurait pris le risque de « lâcher » son jeune apprenti sur des terrains publics de jeu, sans que ce dernier soit en mesure, par l'aisance de son jeu, de démontrer le savoir de son maître. Et pourtant, au début du XXe siècle, ces préoccupations ne semblent plus d'actualité. Ce n'est que lorsque les violoneux gascons voudront accéder à des répertoires plus complexes et plus techniques, qui plus est des répertoires écrits et édités, qu'ils mesureront alors les limites techniques de leur autodidaxie ou de leur apprentissage-éclair et se décideront à retourner voir des « professeurs », qui, d'ailleurs, ne sont plus les mêmes qu'au début de leur carrière de ménétriers. Ces nouveaux maîtres se montrent sévères et condamnent, comme chez Fernand Tarit, leur autodidaxie : « Le professeur, je lui ai dit que j'avais commencé tout seul, sans leçons, et ça ne lui a pas plu ! » Là, grâce à un apprentissage plus technique et aussi plus long, ces violoneux se familiarisent avec le démanché, la technique d'archet, les doubles cordes, etc., ce qui leur ouvre la porte des répertoires virtuoses de polkas, quadrilles et autres valse. Cependant, si l'on excepte ce particularisme très gascon dans les pratiques traditionnelles françaises de violon, qui consiste à posséder une double technique (ménétrière et classique) et à interpréter un répertoire double (régional, oral, routinier d'une part ; exogène, écrit et

---

<sup>34</sup> JURGENS Madeleine, *Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique. 1600-1650*, Paris, Sevpen, 1967-1974, 2 volumes, Vol. II, p. 55.

édité d'autre part), si l'on tient compte aussi du fait que tous les violoneux gascons n'ont pas été formés à cette double école, il n'en demeure pas moins que nous sommes face à une rupture dans la longue chaîne de l'apprentissage. On a pris le risque, à partir des années 1920, de se former tout seul, de débiter très jeune, immature. Autrement dit, de braver les interdits édictés par plusieurs siècles de Ménestrandise.

Un tout dernier élément me semble déterminant dans l'établissement de notre problématique. Tenter de montrer en quoi les violoneux gascons de notre siècle sont les descendants ou non des ménétriers historiques suppose, au-delà d'une certaine homologie environnementale — la ruralité — que je me suis imposé pour établir ces diverses comparaisons, que la tradition de violon ait été ininterrompue dans ces divers terroirs, depuis les temps reculés de l'Ancien Régime jusqu'à nos jours. Or, ce point, évidemment essentiel, est loin d'être systématiquement acquis. Certes, nous avons vu que plusieurs documents d'archives attestaient une pratique rurale et montagnarde du violon, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, par exemple en Comminges et en Bigorre. Mais d'autres terroirs ruraux gascons n'ont, semble-t-il, guère connu de tradition de violon à des époques si reculées. De même que Nicolas Béronie signale, en 1820, dans son *Dictionnaire sur le patois du Bas-Limousin*, que le violon vient de faire son apparition en Corrèze, Félix Arnaud cite des témoignages qui semblent accréditer la thèse d'une introduction tardive (vers la mi-XIX<sup>e</sup> siècle) du violon dans certains terroirs des Landes de Gascogne. Si Antoine Dupuch (né en 1807 à Lüe) déclare avoir toujours vu des violons, tout comme la Veuve Dulas, du même endroit, un Pierre Mansiet, né à Commensacq en 1810 est déjà plus dubitatif : « Le premier violon que j'ai vu, c'était celui de Jean-Gras, vers 1820. Je ne sais s'il en existait avant. » Quant à Barsac, de Trensacq, il est catégorique : « Autrefois, il n'y avait pas de violons. Les premiers joueurs du pays ont été Romain, de Liposthey, Lailheugue, de Moustey, et un meunier de Sabres. » Ce que confirme Julien Dula, de Sabres. Pour lui, le violon était très rare autrefois, à peine connu <sup>35</sup>.

Il est grand temps de résumer tout cela. On l'aura compris — et la dimension de ce texte est là pour nous le rappeler —, la réponse à la question de la continuité ou non d'un processus historique, certes sur le déclin, mais dont nous connaissons les tenants et les aboutissants, est loin d'être tranchée et surtout de façon abrupte et définitive, soit par l'affirmative soit par la négative. Nous sommes, en effet, avec la tradition ménétrière de violon gascon, dans le cas d'une tradition double, dont les processus sont parfois contradictoires. Comme les ménétriers ruraux de l'Ancien Régime, les violoneux de Gascogne sont semi-professionnels, assez fréquemment lorsque leur pratique est routinière et leurs répertoires de tradition orale, très systématiquement lorsqu'ils abordent des répertoires écrits et beaucoup plus techniques. Là, la continuité est avérée, à plus forte raison dans l'adéquation d'un attrait certain vers le professionnalisme et de l'exécution de répertoires nouveaux, techniques, éblouissants et attrayants, et qui leur ouvrent de nouvelles perspectives. L'aspect collectif de la musique que les ménétriers gascons de l'Ancien Régime pratiquent, même s'il reste relatif, n'est pas démenti au XX<sup>e</sup> siècle : plusieurs témoignages font état d'un jeu à deux violons (dont on peut supposer qu'il aurait peut-être été plus collectif dans le cadre d'une autre sociologie et d'une autre topographie musicales). Là aussi, c'est à la faveur d'un passage à des pratiques nouvelles, sur des répertoires nouveaux, que les violoneux adoptent un jeu beaucoup plus collectif (quatre à six musiciens, selon les témoignages), mais dans lequel les instruments traditionnels ont cédé la place à un *instrumentarium* plus moderne (bois et cuivres du mouvement orphéonique). Cela induit la polyvalence instrumentale, l'une des caractéristiques de la musique ménétrière d'Ancien Régime, poly-instrumentalité que l'on retrouve, comme on l'a vu, chez plusieurs ménétriers violoneux et clarinettes (sous l'Ancien Régime, ils étaient violoneux et hautboïstes ou violoneux et flûtistes). L'apprentissage, on l'a vu, n'est pas envisagé uniformément selon que l'on se destine seulement à être l'interprète de répertoires populaires de tradition orale, ou au contraire récemment composés, édités. Dans le premier cas, on va remarquer une rupture assez

---

<sup>35</sup> Enquête sur les instruments de musique, annexes de la réédition des *Chants populaires de la Grande-Lande*, I, (1912), établie et présentée par Jacques Boisgontier et Lothaire Mabru, et publiée en 1995 par les éditions Confluences et le Parc Naturel Régional des Landes de Gascogne, p. 421.

générale avec la façon dont on envisageait l'apprentissage sous l'Ancien Régime ; dans l'autre cas, on va assister au contraire à un apprentissage assez « traditionnel », en regard de ce qui s'est pratiqué dans les siècles antérieurs, même si cet apprentissage intègre celui du solfège et du déchiffrage (ce qui n'est pas totalement incompatible avec la formation musicale ménétrière, certains contrats nous apprenant que le maître ménétrier, en plus d'enseigner à l'apprenti le jeu instrumental, devait lui apprendre à « lire à livre ouvert »). La technique violonistique, dans cette région, s'en est trouvée modifiée. Car il est évident que l'on n'interprète plus les musiques de rondeaux et autres danses gasconnes de la même manière lorsque l'on s'est frotté aux rudiments de la technique « classique » que lorsque l'on est resté totalement autodidacte. Le jeu franc et large de l'archet, les attaques en doubles cordes, le démanché assez fréquent (troisième, parfois cinquième position), même pour des mélodies traditionnelles, nous situeraient plus dans le champ de la technique violonistique des ménétriers de l'Ancien Régime au service des élites, c'est-à-dire en milieu urbain, savant et aristocratique, que dans le champ rural, voire montagnard. Par contre, si certains terrains de jeu traditionnels sous l'Ancien Régime ont évolué du fait de changements sociologiques ou politiques, la plupart des grandes occasions de jeu ont été conservées par les violoneux gascons de ce siècle : mariages, fêtes familiales, fêtes votives, animation des bals...

Le bilan est donc mitigé. J'aurais tendance à dire que d'une façon générale, si l'on prend un peu de hauteur et que l'on considère une aire rurale plus large que la seule Gascogne, nous sommes plus dans un schéma de déclin progressif, donc d'une certaine continuité, que d'une rupture totale et de la reconstruction d'une nouvelle tradition musicale. Car, même si des éléments nouveaux sont apparus (naissance très tardive de la tradition de violon dans certains terroirs gascons, circulation de nouveaux répertoires sur la base de l'écriture), c'est à la fois la faculté de s'immerger en profondeur et de se forger une personnalité distinctive, d'être au cœur de la société pour laquelle on joue mais en même temps à sa marge, d'être totalement engagé dans son état de musicien et de pratiquer parallèlement une activité complémentaire qui ramène dans le champ de la « normalité » rurale du productivisme manuel (artisanal et agricole — alors que le musicien, lui, ne produit rien), d'être en permanence dans un état de relation fusionnelle avec l'instrument mais en même temps dans un rapport distancié, perceptible dans de nombreuses formes de travestissement du son, c'est tout cela, et bien d'autres choses encore, qui font que la relation des violoneux du XXe siècle avec leurs lointains prédécesseurs est plus intense qu'on ne pourrait l'imaginer.

Et c'est sans aucun doute sur nombre de ces points, et même probablement sur d'autres qui n'ont pas été abordés ici faute de place, que l'interrogation sur la notion de *derniers ménétriers* prend tout son sens. Car, se demander si les violoneux gascons de ce siècle, par exemple, sont les continuateurs ou non d'une tradition historique beaucoup plus ancienne, à mon sens, ne doit pas être seulement ramené à une étude comparative diachronique entre deux traditions à la fois voisines et déjà différentes. Par le concept de *derniers*, nous posons certes la question de la légitimité ou non d'un héritage historique multiséculaire, mais, surtout, nous marquons la *fin* de ce processus. Autrement dit, s'interroger sur le concept de *derniers ménétriers* revient à poser le postulat que la génération des musiciens que nous sommes est radicalement différente de la précédente. Peut-être alors aurais-je dû tenter de marquer ce qui, au-delà de l'entreprise folklorique-type dont l'un des procédés consiste à déclarer « ultime » la plupart des phénomènes observés pour mieux tenter de les sauver, consacre, semble-t-il définitivement, une certaine rupture entre les musiciens traditionnels qui ont été, dès les années 1970, les sources du revivalisme, et les acteurs qui ont créé et alimenté ce mouvement. Ce qui reviendrait alors à nous interroger moins sur ces supposés *derniers ménétriers* et leurs relations avec leurs lointains prédécesseurs que sur nous-mêmes, nous qui ne savons pas toujours, à travers notre projet, notre origine et notre formation, nos influences, etc., dans quelle mesure nous pouvons encore revendiquer le titre de « *néo-ménétrier* ».

Plus qu'un questionnement de type historique, sociologique et même anthropologique, cette interrogation n'est-elle pas, en fait, celle de notre propre identité ?