

MONTBEL Eric, « La vielle du peuple et la vielle de Cour »,
extrait de

*Les musiques du Massif Central : héritage et création –
Comment furent réinventées les musiques traditionnelles.*

Editions Créer / AMTA, 2014, p. 246-259.

La vielle du peuple

...et la vielle de Cour

Eric Montbel

La vielle à roue : avec la cornemuse, voici les instruments les plus emblématiques des musiques du Massif Central, tellement identifiés au « pays » qu'on en oublie souvent leur étonnante mobilité sociale.

L'histoire des traditions musicales populaires de France doit être enrichie d'une réflexion sur un fait culturel complexe, particulièrement influant sur la destinée de ces musiques : les emprunts et interactions entre milieux populaires et aristocratiques aux XVII^e et XVIII^e siècles ; puis, après la Révolution, l'inventivité d'artisans développant des ateliers individuels prospères, mais aussi des manufactures, comme celles installées à Jenzat au XIX^e siècle, dans le Nord du Massif Central.

La pratique intense de la vielle à roue dans le milieu paysan est due, à n'en pas douter, à la disponibilité d'un instrument habilité à faire danser. On voit bien l'efficacité pratique de l'objet : la présence des bourdons, d'un chant mélodique agressif et d'un accompagnement rythmique – un petit orchestre en soi – permettaient à un musicien soliste d'animer une assemblée entière, à une époque où l'abondance démographique emplissait les fêtes de village de jeunes gens avides de danse et de musique.

On ne dira jamais assez combien le XIX^e siècle fut un âge d'or des pratiques instrumentales populaires. La vielle à roue, sous l'Ancien Régime, était à la fois un instrument de pauvre, d'aveugle et de mendiant, héritage de ces ménestriers misérables du XVII^e siècle peints par de La Tour et moqués par Couperin. Un siècle plus tard, dans les années 1730, et jusqu'à la Révolution française, la vielle fut jouée à Versailles, dans le contexte des musiques pastorales en vogue à la Cour de France. On la retrouve alors entre les mains de la noblesse, aux côtés des musettes aristocratiques ou des galoubets provençaux. Ces instruments – musettes, vielles, tambourins – sont pour l'aristocratie une représentation des musiques populaires, ou plus exactement des musiques « de bergers » : le peuple est idéalisé dans une conception antique, celle des bergers d'Arcadie¹.

On peut envisager sans peine qu'un glissement sémantique se soit opéré après la Révolution, et particulièrement lors de la Restauration. La vielle à roue, tout comme la cornemuse dans une moindre mesure, a fait retour dans son milieu idéal d'origine, le peuple, mais portant avec elle cette charge sémantique inscrite lors de son passage à la Cour : un instrument de gentilhomme, de marquise, délicat dans son apparence, son décor, aimable dans la relation qu'il permettait d'établir entre jeunes gens, dans l'univers de la danse et de la galanterie. Il n'est pas négligeable que les premiers Pajot, luthiers de Jenzat, aient été des Notaires Royaux, proches d'une famille d'aristocrates du village, les Jouannel². S'il fallait dater l'invention de la tradition de vielle à roue dans le Massif Central, les années 1830 peuvent être avancées, avec la diffusion des premières vielles de Gilbert Pajot (1794-1853), fondateur d'une dynastie de luthiers à Jenzat.

1 - Paul FUSTIER, La vielle à roue dans la musique baroque française, Instrument de musique, objet mythique, objet fantasmé ? L'Harmattan, Paris, 2007.

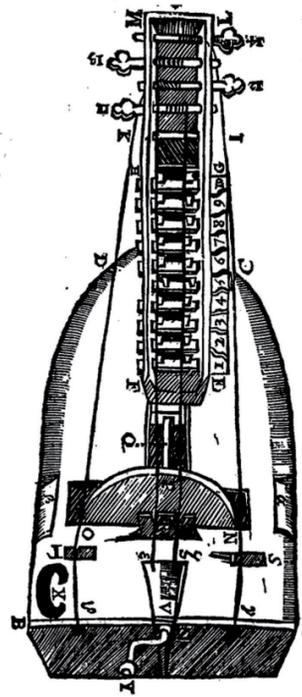
2 - Jean-François CHASSAING, La vielle et les luthiers de Jenzat, Aux Amoureux des Sciences, Combronde, 1987, pp. 13-14.

Une modélisation du « peuple »

Au XVII^e siècle, la vielle est un instrument méprisé, juste bon à être joué par les mendiants. Les aveugles s'en font la spécialité dans les rues des grandes villes. Instrument morne, monotone, joué par de piètres et misérables musiciens : voilà la triste image que l'on donne à la simphonie ou « chiffonie¹ ». Elle est représentée par de La Tour, par Jacques Callot : un instrument du bas de l'échelle sociale. Mais Marin Mersenne, dans son *Traité de L'Harmonie universelle* de 1636, annonce en ces termes le renouveau de la vielle :

« Si les hommes de condition touchaient ordinairement la Simphonie, que l'on nomme Vielle, elle ne serait pas si méprisée qu'elle est, mais parce qu'elle n'est touchée que par les pauvres, et particulièrement par les aveugles qui gagnent leur vie avec cet instrument, l'on en fait moins d'estime que des autres, quoi qu'ils ne donnent pas tant de plaisir. Ce qui n'empêche pas que je l'explique ici, puisque la science n'appartient pas davantage aux riches qu'aux pauvres, et qu'il n'y a rien de si bas ni de si vil dans la nature, ou dans les arts qui ne soit digne de considération ».

1 - Le mot « chiffon » lui-même est issu du métier de « chiffonnier », celui qui vit de mendicité dans la rue : le joueur de « chiffonie ».



D, & de son manche E F G H, qui est continué jusques à M L pour tenir les quatre chevilles, qui bandent ses quatre cordes, dont les deux qui sont aux deux costez, à sçavoir D & H K, & Y N C I seruent de deux Bourdons, que l'on peut mettre à l'vnisson, ou à l'O. ctave l'vn de l'autre.

Les deux autres cordes e & z sont estenduës tout au long du manche, & seruent d'vn perpetuel Monochorde, car elles font toutes sortes de tons comme l'Épinette, par le moyen des marches qui sont marquées par les nombres 1, 2, 3, 4, &c. jusques à 10, parce que cette figure a esté prise sur vne petite Vielle qui n'a que dix touches, car l'on en peut faire de 49 touches, ou de tant que l'on voudra.

L'on peut augmenter le nombre des cordes, que l'on met ordinairement à l'vnisson, ou à l'Octave, comme celles des doubles, ou triples Clavecins; mais si l'on met six bourdons qui fassent l'Octave, la Douzième, la Quinzième, la Dix-septième & la Dix-neufième, suivant les nombres 1, 2, 3,

La vielle ou « simphonie » de Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1636



Le petit vielleux aux marionettes, aquarelle vers 1850, Col. Musée du Vieux Granville



Gravure de l'album Auvergnat de Bouillet : scène de danse à Aigueperse vers 1830
Vielle, clarinette, tambour

À la fin du XVII^e siècle, deux musiciens virtuoses, La Roze et Janot, se distinguent en établissant à la Cour de France un début d'intérêt pour la vielle à roue. La Roze était un ménestrier populaire, mais il parvint à une certaine notoriété par son jeu subtil, et son habilité à accompagner son chant avec sa vielle. Il interprétait essentiellement des vaudevilles (chansons populaires) et des contredanses. « Toute la Cour voulut entendre La Roze, et je ne doute pas que la manière dont il jouait de la vielle n'ait contribué à former dès lors un grand nombre de partisans de cet instrument. Janot connut une considération beaucoup plus importante : non seulement il chantait lui aussi en s'accompagnant de la vielle, mais il interprétait des pièces virtuoses des opéras de Lully¹. » Les premières années du XVIII^e siècle apportent petit à petit quelques changements. La vielle reste un instrument populaire, certes, mais on la voit furtivement dans les tableaux des Fêtes Galantes, chez Watteau ou Lancret, jouée par quelque paysan, apparemment invité par les groupes de danseurs. C'est le début d'une ascension fulgurante.

1 - Antoine TERRASSON, Dissertation historique sur la vielle, Paris, 1741.

Comme le note Jean-Christophe Maillard², « les instruments de musique, depuis 1650 environ, n'avaient cessé d'évoluer en France. Les violons, instruments à danser au départ, avaient définitivement acquis leurs lettres de noblesse ; les flûtes, hautbois, trompettes et bassons étaient désormais intégrés dans un orchestre homogène par la justesse et la rondeur des tutti, mais aux sonorités diversifiées. La cornemuse elle-même, dans son élégante et sophistiquée variante de la musette à soufflet, commençait à connaître une période de gloire. Tous les instruments ou presque avaient fait l'objet de recherches auprès des facteurs, soucieux de transformer ces instruments, populaires au départ, en objets raffinés destinés aux musiques de l'élite. » La vielle à roue fut chronologiquement le dernier instrument populaire à intégrer cet univers très particulier des musiques pastorales françaises, à la Cour de France, bien après les hautbois, musettes et flûtes, plus faciles à identifier avec l'univers pastoral : instruments du souffle – de liberté et de « nature » contre instruments de cordes – objets de la rigueur logique. Henri Bâton, luthier versaillais, entreprit dans les années 1720 de donner à la vielle un nouvel aspect : celui d'un instrument luxueux, aristocratique. Vers 1716, il n'hésita pas à risquer de curieuses innovations, installant sur des corps de luth ou de guitare (les vielles dites « en bateau » ou « plates ») la lourde mécanique d'un clavier de vielle. Le résultat fut probant : sonorité adoucie, claviers d'une grande précision, moins bruyants, plus légers, bourdons discrets tout en gardant les possibilités rythmiques du coup de poignet. « La « vielle baroque » avait vu le jour. Charles Bâton, fils de ce luthier, devint lui-même virtuose de l'instrument, publiant divers recueils de difficultés variées, depuis le répertoire de débutant jusqu'à celui réservé aux virtuoses.

L'histoire de la vielle baroque s'étale sur quelques décennies, de 1720 à 1760 environ. On ne cessa jamais d'en jouer jusqu'à la fin du siècle, comme le prouve La Belle Vielleuse, méthode écrite en 1783 par Michel Corrette, et qui connut plusieurs éditions. Le répertoire de vielle rejoignit rapidement, par sa quantité, ceux destinés au violon, à la flûte, à la musette ou au clavecin, dépassant même par la quantité les répertoires de viole, de violoncelle ou de hautbois publiés en France à la même époque.

Et c'est une vielle Charotte de 1763 que le premier des Pajot à Jenzat dans l'Allier, prénommé Jean, démontra entièrement afin d'en réaliser une copie : c'était en 1795, et la dynastie des vielles de Jenzat s'ouvrait ici, inaugurant plus d'un siècle de facture instrumentale et de diffusion dans tout le Massif Central, et au-delà.

2 - J.-C. MAILLARD, « L'association vielle à roue et musette aux XVII^e et XVIII^e siècles », in Le Vieilleux, métamorphoses d'une figure d'artiste du XVII^e au XIX^e siècle, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse, juin 2008.



La vielleuse de boilly, vers 1820, © BNF



Jules Richomme (1818-1903), la petite vieillesse, 1879. Collection particulière. Photo D. R.

Faut-il en conclure que l'instrument fut peu joué sur ce territoire, dans les milieux populaires avant la Révolution ? N'oublions pas le statut des musiciens : toute activité professionnelle était soumise à un encadrement strict, et le métier de ménestrier, très dévalorisé dès la fin du XVII^e siècle, restait marginal. Il serait faux d'imaginer une France rurale sous l'ancien régime parcourue de musiciens itinérants ou sédentaires, jouant partout de leurs musettes, de leurs violons, de leurs vielles à roue... La rareté des représentations de musiciens populaires en France dans la peinture – alors que nous connaissons des dizaines de portraits aristocratiques de joueurs de vielle ou de musette – est révélatrice de cette pauvreté, même si le regard de classe privilégiait la noblesse ou la bourgeoisie. Certes les peintres se sont assez peu inspirés des milieux populaires avant le XIX^e siècle en France ; il est notable de remarquer combien la musique est absente des tableaux paysans des frères Le Nain : quelques pipeaux, un rare violon... Lorsque Georges de La Tour peint des joueurs de vielle à la fin du XVII^e siècle, ce sont des mendiants, des ménestriers de rue. Le peintre met en scène leurs travers physiques et moraux, dans un réalisme inspiré des leçons caravagistes. La musique populaire et sa représentation restent alors en France d'une extrême discrétion.

Il est donc indispensable, pour envisager la pratique populaire de vielle à roue dans le Massif Central aux XIX^e et XX^e siècles, de resituer cet instrument dans le contexte qui a précédé, celui de l'ancien régime. Les musiques du « peuple » furent modélisées, pensées par une classe sociale qui s'en tenait éloignée ; cette mise en forme du « peuple » s'est illustrée - depuis la Renaissance et l'Humanisme jusqu'à notre période contemporaine - par la difficulté des artistes et des intellectuels à tenir à distance un objet à la fois fascinant et méprisé, et à leurs multiples tentatives d'appropriation. Les instruments de musique symboliques que furent vielle et cornemuse furent sollicités successivement par toutes les

classes sociales pour leur évidente connotation. On peut admettre que cette modélisation fit retour parmi les artisans-luthiers du Massif Central au XIX^e siècle, qui à leur tour adoptèrent un instrument - symbole généralement admis de la « popularité ». On ne peut analyser les cultures populaires sans comprendre aussi les relations qu'elles ont entretenues avec d'autres formes culturelles et les influences qu'elles exercent sur d'autres catégories d'acteurs sociaux : ces phénomènes de mobilités sociale et symbolique expliquent ici l'étonnant parcours des vielles à roue, situées « aux deux extrémités de la chaîne du social¹ » selon la formule de Fustier.

Au XIX^e siècle, la diffusion stupéfiante des vielles de Jenzat dans le Massif Central à partir de 1830 s'explique bien par une demande, à la fois pratique - « faire danser » - et symbolique - « faire vivre un idéal pastoral réinvesti » - qui a placé les luthiers de l'Allier en situation de quasi monopole. Mais contrairement à l'exemple des cornemuses, on n'assiste pas, avec la vielle, à une diversité de modèles locaux, qui se seraient succédé dans le temps. Il semble que les vielles de Jenzat, inspirées des vielles versaillaises de Louvet, Charotte et Bâton, aient fixé un modèle et l'aient généralisé sur un vaste territoire.

Il en va tout autrement des répertoires qui furent interprétés sur ces instruments, des styles de jeu et des modes d'accordage. C'est là qu'est intervenu ce « génie populaire », si surprenant par la diversité des choix qui furent opérés par les musiciens. De la Haute-Loire au Périgord, en passant par les Combrailles, le Morvan ou la Montagne bourbonnaise, on joua de la vielle « montée en sol » ou « en ré », définissant ainsi des sonorités et des styles de jeu très divers.

1 - Paul FUSTIER, La vielle à roue dans la musique baroque française, op. cit.



Madame Robert, Anne-Gabrielle Soos, jouant de la vielle, Hubert Robert vers 1775. © BNF



Démouille à la vielle, Pierre Allais vers 1750, © BNF



Une dynastie de luthiers populaires

254

Les Pajot de Jenzat

L'histoire des vielles de Jenzat est liée à celle de la famille Pajot.

En 1743, Gilbert Pajot, procureur au baillage de Saint-Pourçain, épousa Marie Roux et devint en 1745, notaire de la seigneurie de Jenzat. La vielle connaît à cette époque les faveurs de la bonne société. Marie-Louise Taitbout, épouse de Guillaume Dujouhannel, seigneur de Jenzat, est née à Paris où sa famille pratique la guitare et la vielle à roue.

Le curé Pierre Roux, neveu de Marie Roux, est né en 1752 à Jenzat. Sans être le premier luthier, il fut probablement l'un des premiers joueurs de vielle de Jenzat. Il traversa les périodes agitées de la Révolution et de la Terreur et laissa à son décès deux vielles à ses héritiers.

D'après la tradition, c'est son instrument marqué « Charotte 1763 » qui servit de modèle au premier facteur de Jenzat. Le petit fils du notaire seigneurial, Jean Pajot, propriétaire, commença à faire des vielles dès 1795. Son fils Gilbert (1794-1853) fut le premier à déclarer la profession de « luthier » dans l'état-civil. L'activité de lutherie débuta donc au XVIII^e siècle.

Puis Jean-Baptiste Pajot, le plus célèbre, partit en apprentissage dans le village des luthiers de Mirecourt, dans les Vosges, sous le règne de Louis-Philippe.

La production prend son essor économique au Second Empire. Des centaines de vielles sortent des différents ateliers de Jenzat, avec près de douze marques différentes. Chaque instrument est fait par un seul luthier qui sculpte, décore et vernit. La renommée de cette lutherie devient internationale.

La famille Pajot ne donna pas moins de neuf facteurs de 1764 à nos jours. Ils formèrent des apprentis, qui fondèrent ensuite leurs propres ateliers : Pimpard Cousin et fils, Gilbert Nigout et Pierre Tixier. Des relations d'apprentissage existaient avec Paris, Lyon et Mirecourt où se rendirent Jean-Baptiste Pajot, Gilbert Nigout, Jean-Baptiste Cailhe, Claude Pimpard.

Ces luthiers présentèrent leur travail aux Expositions Universelles de Paris en 1855 pour Pajot-Fils, et en 1867 pour Pajot, Nigout, Cailhe et Decante.

Depuis deux siècles, vingt-cinq familles ont exercé cette activité instrumentale, qui connaît actuellement un renouveau. Les deux formes de vielles (en luth et en guitare) furent fabriquées par Pimpard, Cailhe-Decante et Nigout, tandis que les autres luthiers de Jenzat se consacrèrent uniquement aux vielles en luth.

Les luthiers s'inspirèrent de modèles anciens signés Louvet, Lambert ou Varquain à Paris, Charotte à Mirecourt. Ils reprirent le clavier à deux octaves chromatiques, l'idée des cordes sympathiques ainsi que les filets et pistagnes (petits losanges de nacre incrustés). Ils ajoutèrent leurs propres motifs de rosaces peintes et leurs marqueteries, ainsi que les images populaires, portraits décalqués depuis les journaux à la mode, et les fameuses têtes sculptées si caractéristiques.

L'analyse des ventes de vielles révèle que la fonction première de l'instrument fut destinée aux viellistes amateurs ou professionnels animateurs des fêtes, des noces et des bals populaires villageois. Le travail de ces luthiers ne s'inscrivait pas dans une perspective régionaliste. Pajot-Jeune, par exemple, expédia des vielles aussi bien en Tunisie qu'au Brésil ; il fut en relation commerciale avec Paris et Mirecourt, et même avec les fabricants de Markneukirchen en Saxe.

Depuis une centaine d'années, les musées et collections de musique du monde entier présentent ces instruments à leurs visiteurs.

Cette filiation exceptionnellement féconde a été étudiée par Jean-François Chassaing, notamment dans son ouvrage La vielle et les luthiers de Jenzat, dont nous tirons la plupart des informations publiées ici.

La vente par catalogue

Les vielles de Jenzat étaient vendues sur catalogue, et expédiées dans la France entière par train ou voiture à cheval. Cette modernité dans la diffusion des instruments explique sans doute l'extraordinaire succès de ces instruments populaires au XIX^e siècle, exportés en Bretagne, dans les Landes, en Savoie, bien au-delà de leur Massif Central d'origine. Les luthiers assuraient fidèlement le service après-vente, fournissant cordes, chevilles, colophane, méthodes et répertoire, réparant les vielles défectueuses et les expédiant par chemin de fer.

Jean-François Chassaing a eu accès à plusieurs cahiers de compte de certaines maisons de luthiers, qui lui ont permis d'avancer quelques analyses statistiques très pertinentes. Celui de la Maison Pajot-Jeune, notamment, est riche d'enseignements :

« Le cahier Pajot-Jeune nous montre la dynamique des ventes sur une période de vingt-trois ans, il traduit un véritable bouillonnement à la fois musical et économique.

On comptabilise, sur vingt-trois ans, un total de cinq cent dix-sept vielles neuves vendues dans toute la France. Les départements les plus demandeurs sont l'Allier, la Creuse, la Nièvre, le Puy-de-Dôme et la Saône-et-Loire. Le département du Puy-de-Dôme est le plus gros acheteur, avec cent trois vielles, suivi de près par la Nièvre et l'Allier. La Ville de Paris, marchands et particuliers compris, achète cinquante vielles.

Quelques départements figurent en bonne position, surtout la Loire, mais aussi la Corrèze, la Haute-Loire, le Rhône et le Cher. Enfin quelques ventes ponctuelles vont toucher jusqu'aux départements du Tarn, de la Vendée, la Loire Inférieure, la Manche, la Somme, le Pas-de-Calais, le Nord, la Meuse, la Meurthe-et-Moselle, la Haute-Marne, la Côte d'Or, le Jura, l'Ain et l'Isère. Des ventes sont réalisées jusqu'en Suisse et Belgique.¹ »

1- J. F. CHASSAING, La vielle et les luthiers de Jenzat, op. cit. p. 56.

255

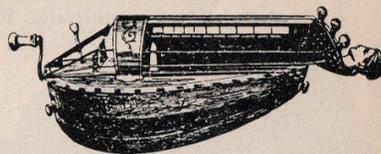
De gauche à droite :
Etiquette Pajot Jeune,
Tête de vielle Pajot,
vielle Pajot
Marque Pimpard Jenzat Allier
Catalogue Pajot Fils
Photos © Musée de Brou, et Col. E. Montbel

PAJOT FILS, SUCCESSEUR DE L'ANCIENNE MAISON PAJOT, A JENZAT (ALLIER) 3

INSTRUMENTS A CORDES

Spécialité de VIELLES

JUSTESSE, SONORITÉ, FABRICATION GARANTIE

N°	Description	Prix
1	Vielle, ronde à bateau, modèle ordinaire	43 »
2	— plus soignée, vernis avec dessins, esse nikelée	53 »
3	— très soignée, beau bois vernis, avec jolis dessins, bordure à losanges ivoire, couvercles garnis nacre et marqueterie, poignée façon ivoire, esse nikelée, roue en bois très sec, clavier ajusté avec précision, facile à jouer et d'une justesse parfaite	63 »
4	— la même, extra soignée, beau bois, bordure riche avec nouveaux dessins	73 »
5	— fabrication supérieure, belle bordure en nacre, très beau vernis avec belles peintures, couvercle garni nacre et marqueterie	83 »
6	— même modèle, fournitures de 1 ^{er} choix, riche bordure en nacre gravée, couvercles garnis nacre et marqueterie, très belle tête avec sculpture sur les côtés	92 »
7	— même modèle que la précédente, riches incrustations nacre, belles peintures, chevilles en os	100 »
8	— fabrication artistique, très beau bois, riches incrustations nacre, peintures, gravures et sculptures des meilleurs artistes depuis 120 jusqu'à	300 »
9	Vielle, fabrication spéciale, nouvelle création de la maison	82 »

Ces vielles se distinguent des autres par une plus grande ampleur de sons, une égalité parfaite de l'harmonie aux six cordes. Ces résultats sont obtenus par un nouveau barrage de la table d'harmonie et par les soins minutieux apportés aux collages et à la rectification des épaisseurs. Elles sont légères, solides et d'une forme élégante, le vernis est riche, les couvercles garnis de fines marqueteries nacre, toutes les pièces d'un modèle bien étudié, font de ces instruments l'idéal des meilleurs viellistes.

Garantie 5 ans contre tous vices de fabrication

Les vielles n° 7 et 8 sont aussi fabriquées d'après ce dernier modèle, elles ont les mêmes qualités de sons et même garantie

Conseils pratiques à Messieurs les joueurs de vielles pour la conservation et l'entretien de leurs instruments :

Employez toujours de bonnes cordes. Ne jamais les desserrer excepté la 1^{re} chanterelle. Entretienir le bon fonctionnement des chevilles avec un peu de savon sec et du blanc de Troyes. Ne jamais les tenir dans un appartement humide pas plus qu'au contact d'une trop grande chaleur. Pour le graissage de l'essieu employer de la bonne huile d'olive, en mettre très peu entre la roue et le clavier. Mettre le coton avec soin sans toucher le dessus de la roue pour ne pas la graisser avec les doigts. Se servir de colophane faite spécialement pour vielle. Pour obtenir une justesse parfaite du clavier il faut d'abord régler la 1^{re} chanterelle. Si les notes

Mille métiers, mille misères



Joueur de vielle, Georges de la Tour (1593-1652), Col. Musée des Beaux-Arts, Nantes. Photo DR.

Mendiants et vielleux ambulants

Le joueur de vielle aveugle et mendiant est une image souvent traitée par la peinture et le dessin depuis le XVII^e siècle.

Ces ménétriers, pour la plupart itinérants, étaient regroupés au sein de la Confrérie de Saint-Julien, corporation qui réunissait les musiciens du bas de l'échelle sociale : du moins en est-il ainsi lorsque François Couperin compose au clavecin sa pièce parodique Les Fastes de la Grande et Ancienne Mxnstrndxsx - comprenons Menestrandise. Il s'y moque des joueurs de vielle du Pont Neuf, qui avaient osé attaquer en justice les musiciens de la Cour. On entend dans la pièce humoristique de Couperin un jeu monodique sur bourdon, une mélodie mineure, une imitation du rythme de la vielle et de son « chien », des ornements nombreuses... autant d'éléments qui constituent, en négatif, un témoignage ethnographique sur les vielleux de ce temps, vers 1716.

Quant aux musiciens désignés, on les connaît surtout par les étonnants portaits de George de La Tour ou Le Nain : la vielle - la chiffonie - est au XVIII^e siècle un instrument de misère, associé au petit peuple de Paris et des campagnes, jongleurs, bâteleurs, ménétriers prêts à « se battre comme des chiffonniers ».

On a vu comment cet instrument s'imposa à la Cour avant la Révolution, et quel glissement social fut en oeuvre, du mendiant à la marquise. Mais la vielle n'en délaissa pas pour autant les rues de Paris. En 1803, la pièce à succès Fanchon la Vielleuse met en scène une musicienne charmante ; plus d'aveugle misérable cette fois, mais au contraire une belle jeune femme jouant de la vielle dans les rues de la ville - transposition sans doute d'un imaginaire associé aux vielleuses aristocratiques de la Régence. Fanchon - rôle créé par Mademoiselle Belmont - était originaire de Savoie.

Et c'est de cette province que provenaient les petits joueurs de vielle que les peintres du XIX^e siècle représentèrent souvent, accompagnés de leur marmotte dressée, ou de marionnettes animées avec le pied.

De vielleux mendiants venus du Massif Central, il n'est pas question en ce milieu du siècle romantique, bien que l'on connaisse des villages du Puy-de-Dôme où les activités de voleurs et d'escrocs ambulants étaient de tradition locale depuis le XVIII^e siècle : ainsi St-Jean-des-Ollières, Saint-Dier-d'Auvergne ou La Chapelle-Agnon¹. Existait-il des joueurs de vielle parmi ces « Piqueurs » comme on les appelait ? Sans doute.

1 - « Jean Babar » de Dore-l'Eglise (63) aiguisait les couteaux en entrant dans les villages au son de la vielle. Enquête de Olivier Durif, 1977.

Mais il semble que l'image folklorisée du joueur de vielle auvergnat soit assez récente, et attachée sans nul doute à l'expansion des manufactures de vielle de Jenzat.

Peu de témoignages de joueurs de vielle itinérants sont parvenus jusqu'à nous : la vielle dans le Massif Central a été, dès 1830, un instrument de musicien sédentaire - même si des noces pouvaient déplacer un bon vielleux à quarante kilomètres de chez lui. La vielle à roue ne prend sa place dans la représentation du monde provincial, celui de la campagne idéalisée, qu'à la fin du XIX^e siècle. Auparavant, ce rôle est entièrement dévolu aux instruments à vent (hautbois, flûtes, musettes, cornemuses surtout) rôles emblématiques des musiques pastorales. Quant au bal-musette parisien, il n'accueille qu'exceptionnellement les joueurs de vielle, tels Tarible, Jean-Marie Guyot ou Guéniffet, et encore s'agit-il de musiciens intégrés à l'orchestre pour leur connotation folkloriste.

Le vielleux (vielhaire, samfonaire) auvergnat, périgourdin, ou morvandiau - ne fut que rarement mendiant : plutôt un musicien amateur ou un néo-professionnel jouant tout type de répertoire, de la bourrée aux chansons à la mode. Les « viellistes » fameux des années 1900, tels Malochet ou Gaston Guillemain avaient l'ambition de rivaliser avec la musique bourgeoise, urbaine et tonale, et de valoriser ainsi leur statut professionnel. On les voit se produire dans les villes d'eaux, nombreuses dans le Massif Central : Vichy, La Bourboule, Nérès-Bains..., qui accueillent les premiers concours. Le tourisme balnéaire attire dans les Bains et Casinos un public bourgeois qui réclame un répertoire d'airs à la mode, et des curiosités pittoresques. En cela les vielleux bourbonnais ont prolongé une ancienne filiation de ménétriers des rues, en jouant aux terrasses des hôtels et des cafés touristiques.

Pourtant le musicien auvergnat anonyme, présenté ci-contre, fut lui aussi un lointain cousin des vielleux errants peints par de La Tour, peut-être un Piqueur de « Saint-Jean-des-Voleurs ».



Mendiant joueur de vielle, Cévennes, vers 1900. Carte postale, Col. E. Montbel.



Morvan, Haute-Loire, Creuse...

Les autres pays de vielle

La vielle à roue est donc sans doute, tout comme le violon, un instrument récent dans le Massif Central.

Par récent, nous entendons postérieur à la Révolution française. Ces musiques que nous nommons « traditionnelles » aujourd'hui, et que l'on croit porteuses d'une ancestralité immémoriale, ne se sont forgées que successivement, toujours mobiles, toujours changeantes, dans des mouvements économiques et sociaux liés à l'enrichissement relatif des campagnes, à la démographie rurale, à la soif de nouveauté qu'ont connus les populations du XIXe siècle.

Dans ce contexte, des instruments comme la vielle se sont imposés à la fois par leur faculté à jouer les répertoires chantés, les vieilles chansons de danse héritées des Anciens, mais aussi pour la facilité avec laquelle il était possible de jouer les airs à la mode, venus de la ville, de la fanfare, de la feuille volante : valse, scottiches, mazurkas, polkas... Le rôle impérial des manufactures de vielles de Jenzat explique sans doute la diffusion de ces instruments dans le pourtour géographique immédiat : l'Allier, la Basse-Auvergne.

Mais tout comme le violon en tant qu'objet ne saurait dicter une sonorité, un style de jeu, une couleur (songer à la différence de son obtenue par des violonistes classiques, baroques, tziganes, suédois ou corréziens), de même la vielle de Jenzat ne saurait imposer une sonorité unique, hégémonique. On joua cet instrument en Haute-Loire, en Creuse, en Limousin, en Morvan, en Périgord, en Bretagne et bien ailleurs, de manières fort diverses.

Les choix d'accordage que nous détaillons plus loin, en sol, en ré, en do, la plénitude ou au contraire l'économie des bourdons, l'emploi d'ornementations, de vibrato, les effets rythmiques du coup de poignet sont autant d'éléments qui, ajoutés aux répertoires propres à chaque vielliste, déterminent des styles individuels et collectifs. Le vocabulaire lui-même choisi par les musiciens pour désigner leur pratique indique leur projet social : un « vielleux » n'est pas un « vielliste », un « sanfonhaire » n'est pas un « vielleur ».

Aujourd'hui la vielle est un instrument emblématique du Morvan. Les musiques traditionnelles, populaires de cette région sont portées à la fois par un héritage, et par un renouveau qui semblent plus puissants, plus repérés qu'ailleurs : sans doute en raison d'un maillage social et culturel portés par des associations et des individus militants de longue date - Alain Vieillard, lai Pouèlée, Rémi Guillaumeau, la Maison du Patrimoine Oral, la Fête de la Vielle - succédant à des figures de la tradition qui ont marqué les jeunes revivalistes - Le Chécrot, Marc Chevrier, Henri Goguelat.

Laissons la parole à Rémi Guillaumeau, collecteur, conteur, joueur de vielle en Morvan, pour un aperçu de la pratique de cet instrument dans la région d'Autun.

Par ailleurs, les analyses toujours pertinentes de Pierre Imbert que nous donnons ici, reprises de ses articles antérieurs, permettent d'éclairer le panorama de la vielle dans le Massif Central dans toute sa diversité.

E. M.