

Cahiers  
d'ethnomusicologie

## Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

15 | 2002

Histoires de vies

---

### « Pour les amateurs de beau-jeu »

Deux solitaires au pays des cornemuses

Eric Montbel

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/598>

ISSN : 2235-7688

#### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2002

Pagination : 3-16

ISSN : 1662-372X

#### Référence électronique

Eric Montbel, « « Pour les amateurs de beau-jeu » », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 15 | 2002, mis en ligne le 11 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/598>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

## « Pour les amateurs de beau-jeu »

Deux solitaires au pays des cornemuses

Eric Montbel

---

- 1 Voici une histoire de solitaires. Les deux musiciens dont il est question ici, deux joueurs de cornemuse, ne se sont jamais croisés, ne vivaient pas dans la même région. Le premier jouait de la cabrette, cornemuse d'Auvergne à soufflet, c'était un musicien urbain, élevé dans les rues de Paris et dans son foisonnement cosmopolite. Le second, un *chabretaire*, jouait de l'antique cornemuse du Limousin insufflée à la bouche. C'était un paysan de la Haute-Vienne, qui habitait dans une ferme des environs de Château-Chervix. J'ai partagé quelques moments de leur vie à la fin des années 1970. Malgré leur apparente convivialité (au moins pour le second), leur musique avait plongé ces hommes dans des rêves de sons, de mémoire et de perfection qui, souvent, les coupaient du monde. Au-delà des répertoires et de mille chose qu'ils ont pu nous transmettre, c'est surtout ce sentiment de solitude éclairée qui demeure lorsque j'évoque leur souvenir : une fin de tradition certes, mais qui généra des pratiques musicales nouvelles.

### Jean Bergheaud, le perfectionniste

- 2 J'ai entendu Jean Bergheaud pour la première fois sur une de ces petites cassettes au son saturé que nous utilisions dans ces années-là ; c'était en plein mois d'août 1975, au fond du garage de Gilbert Quintard, le vétérinaire-cabretaire d'Espalion. Il avait capturé cet enregistrement dans un mariage en Aveyron. « Tu vois, le type qui joue, c'est le seul élève du grand Bouscatel, c'est Bergheaud. C'est un vieil original, personne ne peut aller le voir, il a un caractère terrible. Mais quel jeu ! Et quel son... C'est du son sauvage, de la cabrette ancienne, pas de la flûte à bec comme on en entend trop aujourd'hui... » Le son : tout l'esprit de la cornemuse, de la musette ou « cabrette » d'Auvergne ; l'évocation d'un chant, d'une voix, quelque chose de plaintif et de fracassant, plein de pathos et d'humanité. Je restais incrédule, incapable de discerner ce qui, de la mauvaise qualité de l'enregistrement ou du jeu du musicien, produisait réellement ce torrent d'énergie presque électrique, cette saturation pathogène proche du blues et des guitaristes pop que nous écoutions tous par ailleurs.

- 3 Joseph Ruols, le rêveur de Mur-de-Barrez, grand cabretaire et facteur de cabrette lui-même, m'avait lui aussi fait entendre Bergheaud, quelques semaines plus tard : un disque cette fois, un petit 33 tours Ariola à la pochette désuète, mais avec des passages en solo éblouissants, accompagnés par une espèce de contrebasse rythmiquement et harmoniquement décalée. Mais le gros son, bien net cette fois, épais, pâteux, surchargé d'effets, de legato, de staccato, et une hargne qui faisait japper la cornemuse comme un jeune chien... « Tu sais le plus bizarre c'est qu'il lui manque deux doigts. Oui, Bergheaud joue avec deux doigts en moins à la main droite, il s'arrange. Il joue à l'envers, et il s'est fait son doigté à lui, si tu veux. D'ailleurs il bouche le dernier trou avec le genou ». Tous les éléments de la légende semblaient s'amplifier. A partir de ce moment-là, moi l'apprenti cabretaire, moi le saxophoniste à l'écoute des jazziers soft ou délirants, j'ai voulu rencontrer cette ombre esquissée, cet homme poétique et littéraire. Écouter la cassette, écouter le disque, cent fois, et essayer de comprendre le son, de rejouer les notes.
- 4 Je me suis donc renseigné : j'ai su que Jean Bergheaud vivait seul à Nemours, lointaine banlieue sud à une cinquantaine de kilomètres de Paris. Quelques courriers, une réponse laconique d'une écriture bancale : c'est bon, vous pouvez venir. J'ai débarqué chez lui avec cabrette et magnétophone ; suivirent plusieurs visites en quelques mois. Des airs enregistrés, d'une virtuosité assourdissante, des entretiens, où il me parlait de son isolement, de son enfance à Paris et en Auvergne, des joueurs de musette de l'avant-guerre, des anches de roseau, des vieux fabricants de musette, et de son maître Antoine Bouscatel. Bouscatel : le mythe absolu de la cabrette, de la musette et de la cornemuse à Paris : une autre histoire à raconter. Mais pour Jean Bergheaud c'était l'histoire essentielle, celle du père affectif. J'ai compris peu à peu ce rapport de dualité installé entre Bergheaud et Bouscatel<sup>1</sup>, cette identification psychologique, cette filiation fière et complexe.
- 5 Les faits tels que Bergheaud les rapportait : fin des années 1920, Jean a 14 ans. Il vit à Paris avec sa grand-mère. Un jour il entend Bouscatel, parmi d'autres cabretaires de Paris. Ébloui, il s'approche du maître : « vous êtes le plus grand joueur que j'aie entendu sur la place de Paris, j'aimerais apprendre cet instrument moi aussi, si vous vouliez... » Bouscatel regarde la main du gamin : deux doigts coupés, accident classique de l'apprenti boucher. « Et tu aimerais jouer de la cabrette avec ça ? » « Au moins faire ce que je peux ». « Tu viendras me voir ».

Fig. 1a-b : Antoine Bouscatel



Archives André Ricros

Fig. 1a-b : Antoine Bouscatel



Archives André Ricros

- 6 Voici maintenant l'histoire de la jeunesse de Bouscatel telle qu'il la racontait, et que sa fille l'a écrite<sup>2</sup>. Antoine a 20 ans, il vient d'arriver à Paris vers 1890 et il possède une petite réputation de joueur de musette acquise dans son Cantal natal. Le maître de l'époque s'appelle Ranvier, très jaloux par la communauté, mais c'est incontestablement le meilleur. Bouscatel le rencontre dans une joute de cabretaires, dans les faubourgs de Paris, une de ces réunions d'amateurs de beau jeu, où l'instrument passe de main en main. Lorsque Ranvier prend l'instrument, c'est l'éblouissement. « J'en ai entendu des joueurs de musette, mais des comme vous, jamais ». Ranvier : « tu viendras me voir ».
- 7 Dualité, filiation : Bouscatel souffre lui aussi d'un handicap, il boite depuis l'enfance. Briller, charmer, conjurer le sort, dépasser l'apparence. L'élégance du vêtement cache la claudication. Apprivoiser le tour de force, asservir la virtuosité, montrer la main mutilée qui expose la beauté et les langages complexes.
- 8 Le jeu de cabrette est essentiellement soliste. C'est un jeu de cornemuse sans bourdon, monophonique, mais auquel une illusion polyphonique est ajoutée par un rappel permanent sur la fondamentale du hautbois, suggérant un effet « bourdon » remarquable. La véritable polyphonie est donnée par le jeu de pieds du cabretaire, car chaque air est rythmé par un battement plus ou moins complexe, ternaire ou binaire. Le cabretaire joue le plus souvent assis, rappelant sa fonction prioritairement dévolue à la danse. Bergheaud portait des chaussures spéciales, à semelles de bois, pour jouer ses bourrées : encore plus de bruit, plus de son, plus de brillance. Le cabretaire en homme-orchestre splendide, capable d'un vacarme à décoiffer les chauves.

## Nommer les morts

- 9 Ses répertoires ? Essentiellement des bourrées anciennes, des marches de noces, des sorties de messe, des « regrets », airs lents et tristes, et tout le carnet de danses du bal musette parisien des années 1900 : valse, polkas, scottishs, mazurkas... La plupart de ses airs provenaient d'Antoine Bouscatel, mais il donnait à chaque mélodie sa filiation : la bourrée de Ranvier, la marche de Bonnal, la mazurka de Chanal, etc. Jouer tel ou tel air, avec ses variations, ses coups de doigts bien placés, ses « tours de main », c'était s'inscrire dans une lignée, dans la dynastie des cabretaires morts, celle des maîtres ; et par le pouvoir du langage, par le nom donné, par la mélodie nommée et attribuée, « la valse à Bonnal, la bourrée à Ranvier, la mazurka à Chanal, la marche de Costeroste, le regret d'Amadiou, de Soulier, de Combabessou, de Alias, de Pezet... » devenir une part de ce mythe, de cette filiation. Il aurait été insensé de prétendre jouer « la Rapide », par exemple, la bourrée-signature de Bouscatel, sans en connaître impeccablement les coups de doigts essentiels et parfaitement codés, et sans nommer auparavant le vieux maître. Tous ces airs étaient enrichis de mille notes et tours de main, coups de doigts, fourches, vibratos épais ou subtils. Des airs pour initiés, une musique pour connaisseurs, pour ceux qui savent apprécier le beau jeu, cet art que ne comprennent sans doute que les autres cabretaires. Cette musique pour musiciens s'est développée comme un métalangage, un langage sonore et musical qui permet de suggérer d'autres langages, où les codes gestuels et techniques sont une écriture, et se succèdent au service non seulement de l'esthétique, mais aussi du sens : souvenir et inscription de cette mémoire dans une lignée. Qui peut comprendre tout à fait ce que signifie cette succession de roulements, de « *cops de martel* » (« coups de marteaux ») et de picotages, toujours placés dans un ordre rigoureux, presque sacralisés par l'usage, mais dépouillés de toute fonctionnalité directe ? Des mélodies

comme « *la Tricotada* », « *Flour de ginesto* », « *la Rapide* » n'ont plus aucun sens dans la danse, n'ont plus d'autre usage que de devenir des « airs pour cabretaires », des tours de force archivés qui, non seulement, disent le statut du musicien mais qui fondent aussi une filiation lointaine, une généalogie qui passe par Bouscatel et Bergheaud, par Ranvier et Pezet avant eux, et Amadiou auparavant encore, et qui suggère la nuit du temps... pour peu que l'on désire s'y plonger.

- 10 En cela leur musique devient traditionnelle mais sans doute pas universelle. Elle est le marqueur d'une communauté d'hommes-musiciens, poètes certes, mais attachés à un monde antique où le respect se donnait sur quelques mesures bien tournées, dans une cave parisienne où l'on jouait à l'Auvergne, à l'Age d'or et au Pays perdu, autour d'une caisse de Bordeaux et d'un instrument insupportable, malgracieux pour tout non-cabretaire. C'est ainsi que se construit un monde véritable, authentique, mais qui n'exporte plus rien, qui ne se renouvelle pas, parce qu'il n'en a pas le besoin. On se contente de le figer et de le considérer comme abouti car il possède un sens symbolique contemporain plus fort que sa fonctionnalité d'origine, qui fut celle de la danse, du rituel ou de la fête. Inscrits dans cette transmission, quelques-uns se partagent aujourd'hui ces oripeaux, font vivre cette généalogie mythique. Mais l'art de la cabrette apparaît d'une singulière stérilité, comme si la plus belle des musiques traditionnelles françaises, la plus aboutie et la plus complexe, n'avait pas (encore) su trouver les clefs de sa pérennité hors de la citation et de la pétrification.

Fig. 2 : Jean Bergheaud.

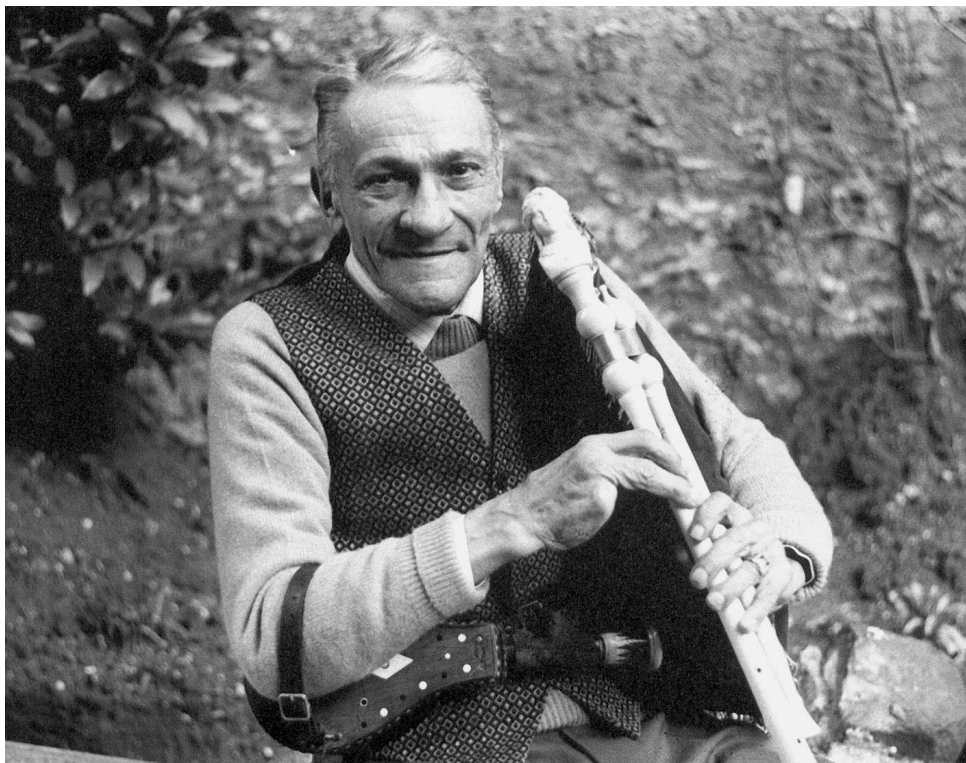


Photo : Eric Montbel

## Les doigts coupés

- 11 La transmission s'est faite ailleurs, de manière divergente. Lorsqu'à vingt ans on rencontre une figure comme Jean Bergheaud, on apprend d'autres choses, qui vont au-delà de la seule musique. C'était un vieil homme seul, que j'ai souvent comparé à Céline à cause de ses phrases terribles, de son accent parisien, de sa misanthropie amoureuse, de ses musicalités de langage, que ce soient les mots du raconteur ou les notes du musicien. Ce qui m'apparaissait comme unique, et moderne, c'était la radicalité de tout ce qu'il exprimait, son verbe, sa situation sociale, sa musique. La force de l'expression artistique ne s'embarrasse plus alors de catégories : musique traditionnelle peut-être, mais surtout musique individuelle, individualisée, singularisée. L'instrument de musique et tout son environnement légendaire lui permettaient d'accepter un entourage difficile, dont la vulgarité l'excédait, et d'accéder à un univers onirique totalement construit.
- 12 Sa musique était à l'opposé de la trivialité, c'était une musique d'initié, qui se méritait et s'écoutait, et dont il était devenu très économe. Un jour il avait vendu tous ses instruments, par déception : sa réponse à une trahison, à un geste qu'il considérait comme une offense au souvenir des vieux maîtres, « un truc pas à la hauteur ». Sa musique lui tenait lieu de spiritualité : si elle allait rarement jusqu'au pardon, c'était surtout une alternative radicale à l'amertume et aux défis d'une vie. Ce que nous nommons « musique traditionnelle » est souvent un prolongement de soi-même, et en cela elle rejoint toute musique : elle ressemble à celui qui l'exprime. La musique de Jean Bergheaud était violente, énergique et brutale, solitaire, âpre, agressive, pas claire, assez éloignée finalement de celle de son maître, qui se développait en amabilités charmantes. Celle de Bouscatel reste lyrique, délicate et chantante, pleine de grâce et d'élégances inattendues : musique de soliste inspiré qui ne dédaigne pas de se mélanger aux accordéons italiens, au banjo manouche, aux rythmiques du fox-trot. Deux hommes, une amitié splendide, une trace.
- 13 Finalement, rencontrer Jean Bergheaud c'était aussi une façon de se reconnaître soi-même et d'accepter une part de soi qui pousse à la radicalité, à l'individualité dans un style musical qui se fonde sur l'unanimité et l'anonymat du groupe. J'ai toujours ri de la boutade qui dit que « le vrai gentleman, c'est celui qui sait jouer de la cornemuse, mais qui n'en joue pas... » Jean Bergheaud fut ce gentleman, fermier de rêve perdu en banlieue sud, la banlieue bien moche, bien sécuritaire, bien pavillonnée. Une sorte de Facteur Cheval du coup de doigt, celui qui sait jouer de la cornemuse, de la cornemuse d'Auvergne, mais qui n'en joue pas. Celui à qui il manque des doigts, qui va le faire « quand même », à force de doigtés tordus, de genoux salvateurs et de volonté agressive.
- 14 Le maître, la filiation : rien ne nous avait préparé vraiment à ces rencontres avec des hommes de bien. Ce n'est pas ce que nous recherchions alors. Il s'agissait d'abord de recueillir des mélodies, du répertoire. On appelait cela du « collectage », comme s'il s'agissait d'une cueillette de champignons : ramasser des beaux airs, les sauver de l'oubli... En fait, sans le savoir, ce fut une tout autre aventure, à laquelle je n'avais pas forcément demandé d'adhérer : s'inscrire dans une filiation, dans une tradition malgré soi, sans aucune inscription identitaire ni localiste. Moi, ce qui m'intéressa très vite, c'était plutôt la posture sauvage du bonhomme, son côté « vieux bluesman gitan », copain de Django (il jouait d'ailleurs comme lui de la guitare jazz, et avec deux doigts en moins...) qu'il avait connu sur les bancs de l'école Bouscatel, lorsque « Jango Renard »



accompagnait le maître au banjo dans les bals musette de la rue de Lappe. Bref, la belle mixité des musiques urbaines, celle qui croisait le son et le répertoire d'Auvergne, les rythmiques américaines et les harmonies « chanson française » dans les rues de Paris, dès les années 1920... En cela les musiques d'Auvergne à Paris possèdent des caractères d'analogie avec bien des musiques urbaines transculturelles, comme le rebetiko, le blues ou le tango.

- 15 C'est de cela que parlait Bergheaud aussi, au-delà des lieux communs sur l'Auvergne éternelle et la race arverne, tels que décrits par la presse régionaliste de l'entre-deux guerres ; ou par les intellectuels comme le compositeur Joseph Canteloube dont les (magnifiques) « Chants d'Auvergne », malgré l'intérêt sincère qu'il porta aux mélodies chantées, restent à des années-lumière de cette musique de cabrette et semblent d'un autre monde.

## Un conte cruel

- 16 A la fin de sa vie, Jean Bergheaud conservait jalousement une cabrette d'ivoire, celle que Bouscatel porte sur quelques photos et qu'il l'appelait « *la novia* », « la mariée » parce qu'elle était d'une blancheur intacte. Cette cabrette légendaire, fabriquée par Franc et Amadiou, possédait une anche particulière, faite par Bouscatel et marquée de son nom. Le vieux maître l'avait offerte à Bergheaud sur son lit de mort, avec ces quelques phrases : « pour mettre l'anche dans la cabrette, dis ces mots en patois « ... » ; et pour la jouer la première fois, prononce ces autres paroles : « ... ». Si tu te fais voler *la novia*, elle ne pourra jouer pour personne d'autre, à ses risques et périls ». Lorsque Bergheaud sentit venir sa fin, il appela un de mes très bons amis à son chevet, et lui promit « *la novia* » en cadeau ; il lui donna aussi les deux formules secrètes. Mais l'instrument et son anche furent distribués à un autre cabretaire : malentendu d'héritage, coquetterie de vieil homme qui promet par échange d'affection... Depuis ce jour, l'instrument n'a jamais rejoué. S'il manquait un peu de magie dans cet univers de secrets et de mots chuchotés, la voici : magie de l'oralité et de la signature par le geste, la phrase, le trait de style, le nom donné. Car cela aussi donne à la vie des airs de conte de fée, et l'on peut admettre que ces hommes aient eu besoin tout comme nous d'imaginer un monde ordonné par le surnaturel et l'inconscient, pour mieux admettre l'idée insupportable des jours qui passent et de leur rationalité<sup>3</sup>.

## Le son

- 17 Quant au fameux « son » de Bergheaud, je crois aujourd'hui encore que c'était l'essentiel de son art, la part la plus importante de ce qu'il nous a transmis, au-delà des paroles, des légendes et des mythes, des répertoires et des techniques si complexes. Car la « sonorité », c'était une façon de dire « sa » musique, faite avec des doigts en moins, des vibratos douloureux sur le bord des trous, des arrangements et des bricolages, un son trash qui fut l'héritage tordu du maître Bouscatel, le roi du son clair. Chaque musicien inscrit dans une tradition peut trouver là un bel exemple de cette dialectique jamais épuisée, entre fidélité et transgression. Mais l'un comme l'autre, le dandy impeccable comme l'introverti perfectionniste, avaient le souci majeur de la maîtrise du son, de cette grande convivialité qui corrige la puissance débridée de la cornemuse d'Auvergne pour la porter vers un langage humain, humaniste. Quelque chose qui exprime l'émotion et ne se



contente pas de dire des notes. Une grande leçon de musique traditionnelle, de musique, et pour eux une ligne de vie.

- 18 Après tout, cette cornemuse ignorée de tous les non-Auvergnats n'a guère dépassé le cadre carré de son milieu d'origine : pas de *revival* récent, pas de création, pas d'évolution, mais au contraire une régression du style, de la puissance et de la virtuosité : les grands cabretaires se comptent aujourd'hui sur les doigts de la main droite de Jean Bergheaud. Ce qui fut l'instrument populaire le plus abouti en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas connu de véritable transcendance contemporaine, en tant que tel. Par contre c'est grâce à la cabrette et aux cabretaires morts ou vivants en 1975 que s'est renouvelé le style des autres cornemuses du Centre France : musettes 14, 16, 20 ou 23 pouces, Béchonnet, chabrette limousine, toutes ces cornemuses ont connu une nouvelle jeunesse depuis 1975, directement inspirée des techniques et des styles des cabretaires auvergnats de Paris. Le renouveau de ces cornemuses doit beaucoup aux cabretaires Joseph Ruols, Pierre Ladonne et Jean Bergheaud.

## Camillou Gavinet, au cœur du désert

- 19 C'est dans cet environnement revivaliste que j'ai rencontré un autre joueur de cornemuse, qui, lui aussi, fut pour moi un maître, d'une certaine façon. Ce qu'il m'a donné tient en quelques mélodies, beaucoup d'idées et d'anecdotes, mais surtout une grande liberté de jeu. La rencontre de Camillou Gavinet a profondément modifié l'orientation de mon approche des cornemuses du Massif Central. Par la place qu'il accordait à la musique dans sa vie, non seulement à la musique mais à ses objets, instruments et accessoires, et à tout ce qui évolue en périphérie de l'acte musical, il a attiré mon attention sur l'importance de cette périphérie symbolique sur la musique elle-même. Et sur le fait qu'à tout moment une tradition musicale doit être transgressée pour reprendre vie.

Fig. 3 : Camillou Gavinet.



Photo : Eric Montbel

Fig. 3 : Camillou Gavinet.



Photo : Eric Montbel

- 20 J'effectuais depuis plusieurs années des recherches sur les cornemuses du Limousin, les « *chabretas* » à miroirs. Les plus anciens modèles sont des objets fascinants : décorées de petites glaces serties et de signes chrétiens archaïques, elles portent des chaînes, des bagues de corne, d'os, de bois fruitiers... Ce sont des œuvres d'art populaire et chacune est unique. J'avais retrouvé de très nombreux exemplaires de cet instrument, depuis le début de mes recherches en 1975, peut-être une cinquantaine déjà, conservées dans des musées, des collections privées, mais surtout dans des familles de musiciens pratiquant pour la plupart au XIX<sup>e</sup> siècle en Haute-Vienne. Je n'avais aucune illusion sur les chances de retrouver un chabretaire vivant, pouvant transmettre un son, un style, une mélodie... Toutes mes collectes avaient porté sur des souvenirs de chanteuses, d'accordéonistes ou de « violonaires », qui avaient connu des chabretaires. Les joueurs de cornemuse les plus proches de nous étaient morts vers 1939, sans qu'aucune mission ethnomusicologique (MNATP par exemple) ne s'y soit intéressée. Beaucoup de photos recueillies, beaucoup de souvenirs, de témoignages et d'indications esthétiques, encouragés par mon application à faire sonner l'instrument : fort de ma jeune expérience de chabretaire, et pratiquant par ailleurs les cornemuses bourbonnaises, je jouais une *chabreta* ancienne, abandonnée à Lyon par un de ces maçons de la Creuse, migrants de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.
- 21 Sur la piste d'une nouvelle chabrette, dans les environs de Saint-Yrieix-la-Perche, on m'indiqua un soir l'adresse d'un métayer qui « non seulement possède des chabrettes, mais en joue aussi ». J'étais ce jour-là en compagnie de Pierre Imbert, avec qui j'effectuais la plupart de mes recherches dans ces années passées sur les routes.
- 22 Nous nous rendons dans la ferme à la nuit tombée, au cœur d'un épais bocage. La maison fait partie des dépendances d'un château, comme dans un décor étrangement daté. L'homme n'est pas chez lui, mais il doit rentrer des champs très vite, nous dit son épouse Jeanne, qui nous accueille chaleureusement. Elle va chercher dans la chambre à coucher la cornemuse de son mari et la pose sur la table de la cuisine, une jolie petite *chabreta* habillée de velours. Je dépose la mienne à ses côtés, et déjà l'incroyable s'esquisse : nous sommes entrés dans un lieu où le temps semble se réduire, où les liens peuvent se renouer. Camillou Gavinet arrive enfin, bleu de travail, cuissardes de caoutchouc, casquette. Un bonjour esquissé, une surprise réciproque, il saisit mon instrument, se met aussitôt à jouer, et ne quitte cette cornemuse que de longues heures plus tard. Drôle de musique, clownesque parfois, criarde, faite pour la danse et pour la fête. La soirée se passe à parler, questionner, comparer les jeux, les anches, les styles, les hautbois qu'il puise un à un dans une caisse aux trésors pleine d'ébauches, d'essais de tournage du grand-père, de vieilles pièces usées et recueillies, tels ces boîtiers couverts de miroirs qui semblent surgis d'un temps plus ancien, pleins d'interrogations et de rêves. J'apprends plusieurs choses ce soir-là : d'abord que les gens peuvent cultiver chez eux, au cœur du XX<sup>e</sup> siècle, des pratiques culturelles et artistiques parfaitement originales, uniques, sans que personne ne le soupçonne en dehors d'un cercle restreint d'amis ou de familiers ; ensuite qu'une tradition « morte » peut soudain ressurgir, par bribes certes, mais mobile, contradictoire et parfois à contre-pied de ce que l'on en supposait auparavant. Rien ne peut remplacer ce type de témoignage sonore, visuel, humain, qui d'un coup ressoude les morceaux du puzzle et suggère d'autres interrogations.
- 23 Nous avons compris avec cet homme que la tradition musicale est multiforme, que chaque individu peut y imprimer sa marque profondément : ainsi Camillou Gavinet tenait de son grand-père une manière étrange de modifier le son du hautbois en posant le pavillon sur le genou, technique analogue à l'effet « trompette bouchée », dont il se

servait pour accentuer le rythme, et que j'ai largement utilisé plus tard. Par contre, le grand-père jouait sans vibrato, avec un son droit et des anches très dures à la façon des *pipers* écossais.

- 24 Camillou introduisit dans son propre jeu le vibrato, le « *fai planher* » et le « *fai dardar*<sup>4</sup> » du chabretaire Lo Jai de Château-Chervix, qu'il voyait jouer dans son enfance. Cette façon de modifier les notes avec un vibrato latéral, obtenu sur le côté du trou, est très caractéristique du jeu de cabrette auvergnat-parisien ; le fameux Pradeau, surnommé « Lo Jai », avait vécu longtemps à Paris et fréquenté les bals musettes des amicales limousines et auvergnates. Rien d'étonnant à ce que des individus promènent leurs instruments, leurs styles et leurs envies de musique au-delà du cercle restreint de leur origine : cette leçon-là, si elle semble évidente aujourd'hui, pouvait encore tenir lieu de débat dans un Limousin marqué à la fois par le courant folkloriste et par la pensée occitane dans ces années 1970 finissantes.
- 25 Mais, plus que le style, le son ou le répertoire, c'est la vitalité puissante qui émanait de ce musicien lorsqu'il jouait qui me frappa très vite : une énergie vraiment sexuelle, où la cornemuse était embrassée, dévorée, portée comme un objet de plaisir et de fête. L'appétit de musique de cet homme se communiquait dans son excès. Son application à cracher dans ses mains avant de jouer, à enduire le hautbois de salive, à se lécher les doigts, comme le font de nombreux joueurs de cornemuse, relève du même sens symbolique de la puissance. Ce jeu de la mise en scène sexuelle se manifestait de bien des manières encore : ainsi mettait-il un point d'honneur à jouer toute une longue phrase musicale sans insuffler l'instrument ; « la réserve d'air est infinie » semblait-il dire alors, et, jouant de l'anthropomorphisme fondamental de la cornemuse, il suggérait sa propre puissance, celle de son souffle, de son corps. Le souci de voir fonctionner les trois anches de la cornemuse, hautbois et bourdons, souci marqué par ses rappels ostentatoires, relevait aussi de la même suggestion symbolique, celle d'un pouvoir « polyglossique » (comme celui des joueurs de *launeddas* sardes par exemple).

## Mythes d'origine

- 26 Tout joueur de cornemuse connaît ce moment particulier où l'instrument est adoré, caressé, et apparaît comme un objet vital qui impose son besoin de jeu, de pratique : revenir à la cornemuse, la jouer et la rejouer encore, c'est un domaine du plaisir de musique que peu d'études ont abordé, mais dont tous mes amis musiciens parlent facilement. L'instrument est un prolongement du corps, un outil de puissance et de séduction plein d'ambiguïté dont l'humour populaire s'est saisi depuis longtemps, mais dont l'image évidemment sexuée ne saurait résumer la totalité. A bien y réfléchir, il serait question aussi de plaisir, de mains, de corps et de bouche, et du souffle projeté dans un sac de peau presque vivant, d'une forme chaude et mobile que l'on serre contre soi et à quoi (à qui) l'on donne vie, et bien sûr de cette sensation vite hypnotique d'un environnement onirique, à la fois plat et profond, qui est celui des bourdons. Cet espace du rêve ouvert par la masse sonore des bourdons semble intemporel et universel. Lorsque Camillou Gavinet jouait, c'était peut-être dans un rêve secoué par les pulsions d'une libido infantine et joyeuse.
- 27 Chez lui, la cornemuse était toujours « rangée » : c'était un objet qui avait droit à certains privilèges. Elle était entreposée dans la chambre, comme un enfant que l'on veille la nuit et qui partage l'intimité du couple. La cornemuse considérée comme une poupée, à la fois

enfant et jeu d'enfant, c'était aussi l'âme de l'ancêtre, du grand-père Charles Gavinet, qui la fabriqua et qui en joua : elle fondait la généalogie du chabretaire. Comme pour Jean Bergheaud, l'instrument, les techniques de jeu et le répertoire étaient des références permanentes au Passé, à la mémoire. « L'objet ancien n'est pas afunctionnel ni simplement décoratif, il a une fonction bien spécifique dans le cadre du système : il signifie le temps », note Jean Baudrillard (1969). L'objet ancien, la cornemuse, « se donne comme mythe d'origine : c'est ce qui a lieu dans le présent comme ayant eu lieu jadis. Cet objet fait partie lui aussi de la modernité, et prend là son double sens »<sup>5</sup>. L'instrument de musique est toujours investi de projections anthropomorphiques complexes. Son instrument était pour lui un objet à respecter, c'était un héritage qui permettait d'entendre la voix de l'ancêtre, contenue tout entière dans le souffle, dans la musicalité soufflée de la cornemuse.

## Cornemuse, enfance, rêve

- 28 Voici ce que racontait Camillou Gavinet : Enfant, il vivait dans une famille de musiciens et de chanteuses. Au cœur du pays limousin, dans ce sud de la Haute-Vienne qui touche à la Corrèze, mais où les collines sont douces, bocagées de haies anciennes, la vie est dure entre propriétaires terriens issus de familles aristocratiques de l'Ancien Régime, et métayers au service d'un patron omnipotent. Ici la Révolution ne s'est pas vraiment arrêtée : pourtant on y rencontre des communistes ruraux, des ouvriers agricoles qui ne possèdent rien, des châtelains tout puissants. La langue limousine est parlée chez les paysans comme une langue quotidienne.
- 29 Camillou Gavinet vivait avec son grand-père, dans une toute petite maison ; ils dormaient tous les deux dans la même chambre ; parfois le grand-père se levait la nuit pour jouer de la cornemuse ; Camillou (il avait une dizaine d'années alors) l'accompagnait au petit saxophone soprano, qu'on appelle « la carotte », très en vogue dans les bals populaires des années 1930, et les parties de musique se prolongeaient au cœur de la nuit. Lorsqu'il fut adolescent, le grand-père Charles lui fabriqua une *chabreta*, car il avait ce talent-là, aussi. Dès lors le jeune Camillou anima les bals du coin au son du saxophone et de la chabrette, et bien sûr les noces, carnivals, toutes occasions de rire et de danser : car le chabretaire était surtout l'amuseur de la jeunesse. A la mort du grand-père Charles, Camillou conserva l'instrument, transgressant la coutume qui voulait « qu'on lui donne dans son cercueil », qu'on dépose la cornemuse en terre avec son propriétaire. Dans les années 1960, la folklorisation intensive du Limousin mit au goût du jour, paradoxalement, les instruments emblématiques de l'Auvergne, dont la cabrette, considérée comme une cornemuse plus moderne, plus facile à acheter aussi. Les groupes folkloriques locaux apparurent un peu partout, empruntant leur imaginaire de carte postale aux troupes provençales, auvergnates ou berrichonne : musique approximative, trop sage, scolarisée. La cornemuse de Camillou Gavinet apparut d'un coup incongrue, décalée, étrangère peut-être. Il cessa totalement de jouer pendant quinze ans, jusqu'à notre rencontre de 1975. Mais en quelques semaines il retrouva tout son répertoire, sa fougue et son anticonformisme. Étonnante leçon d'individualité, là encore, qui fonde le musicien non seulement comme l'élément d'une lignée, mais comme un interprète créatif au caractère unique.

## Tenir le son

- 30 Bouscatel et Bergheaud vivaient au cœur d'une économie musicale active. Leur monde fut celui des rivalités dynamiques, de l'émulation partagée par des dizaines de musiciens professionnels. Gavinet évoluait en plein désert, avec le souvenir des chabretaires de sa jeunesse, dont il portait la mémoire et accomplissait la transgression. Mais, pour ces trois joueurs de cornemuse, la direction et la maîtrise du son semblaient essentielles, tout comme la conscience de faire partie d'une suite. Ils ont porté seuls ces exigences de hauteur, qui faisaient d'eux, littéralement, des hommes *extra-ordinaires*. C'était leur jardin secret, leur lieu de rêve, et j'en suis sûr aujourd'hui, leur raison de vivre.
- 31 On peut entendre Jean Bergheaud et Antoine Bouscatel sur le disque *Cabrette, l'âge d'or de la cornemuse d'Auvergne. Enregistrements historiques 1895-1976*. Mémoire-Silex Y225104. 1993 ; et Antoine Bouscatel sur le 33t : *Bouscatel, roi des cabretaires : l'origine du bal-musette*. Lyon : Fédération des Musiciens Routiniers. 1983.

## BIBLIOGRAPHIE

### Références discographiques

1964, *Musique d'Auvergne, Bergheaud, cabrette, Aigueperse, accordéon*. Réalisation Ariane Ségal. 33t. Ariola F35S 3026.

1975, *Musique et phénomènes para-musicaux*, 45t. in Claudie Marcel-Dubois et Maguy Andral : *L'Aubrac, Musique & phénomènes paramusicaux*, tome V, Ethnologie contemporaine, III, Paris : Editions du CNRS.

1979, *Jean Bergheaud, cabrette. Musique d'Auvergne*. Réalisation Eric Montbel et André Ricros. 33t. Les Musiciens Routiniers-Discovale.

1983, *Bouscatel, roi des cabretaires. Les origines du bal-musette*. Réalisation Eric Montbel et André Ricros. 33t. Les Musiciens Routiniers MR4004.

1993, *Cabrette, l'âge d'or de la cornemuse d'Auvergne*. Enregistrements historiques 1895-1976. Réalisation Eric Montbel. CD Silex-Auvidis Y225104.

2001, *Les musiciens aveyronnais à Paris*. Compact-disc. Réalisation Michel Esbelin. CD Musicadis-Conservatoire Occitan.

### Références bibliographiques

BAUDIMANT Mic, 1982, « Jean Chassagne, le plus grand, célèbre et artiste joueur de musette de l'Univers ». *Modal 2*. Lyon : Les Musiciens Routiniers.

BECKER H.S., 1985, *Outsiders*. Paris : Flammarion.

GETREAU Florence et Eric MONTBEL, dir., 1999, *Souffler c'est jouer. Chabretaires et cornemuses à miroirs du Limousin*. Catalogue de l'exposition. Parthenay : Famdt.

LORTAT-JACOB Bernard, 1982, « Théorie et bricolage, le tempérament d'Attilio Cannargiu ». Modal 3. Lyon : Les Musiciens Routiniers.

## NOTES

1. Bouscatel pourrait personnaliser à lui tout seul le mythe positif de la cabrette. Sa vie est un roman. Né en 1867, c'est un «enfant naturel»: son père est un aristocrate des environs de Lacelle (Cantal). A 10 ans, il joue déjà de la musette et fréquente tous les cabretaires de la Jordanne et de la Cère. A 23 ans, il est à Paris, chaudronnier, cabretaire. Le célèbre Ranvier, son aîné de huit ans, fait de lui son élève exclusif. A la mort de Ranvier en 1905, Bouscatel, déjà «prince des joueurs de musette», devient «roi des cabretaires», un titre qui désormais accompagnera tous ses enregistrements sur disque 78t. Il cultive la noblesse des attitudes et du maintien, l'élégance du vêtement, et la hauteur du son. Fier de ses origines aristocratiques, il règne jusqu'à sa mort en 1945 sur le monde de la cabrette à Paris et en Auvergne. «Avec mon doigté, il y a rien que je puisse pas faire». Le commerce n'est hélas pas sa spécialité. Jusqu'en 1910, il possède le bal de la rue de Lappe «Chez Bouscat», qui fait courir tout Paris. Ce sera sa seule vraie réussite dans ce domaine, car il finira sa vie ruiné et misérable.
2. «Le père Bouscatel raconté par sa fille», in: *Paris-Auvergne*, 4 mai 1996.
3. Merci à André Ricros, écrivain, chanteur, cabretaire, pour cette anecdote.
4. «Fais plaindre» et «fais briller».
5. «La morale des objets», in *Communications* n° 13, Jean Baudrillard, 1969.

---

## RÉSUMÉS

C'est l'histoire d'une rencontre avec deux joueurs de cornemuse, l'un à Paris, l'autre en Limousin. Le premier, Jean Bergheaud, était un misanthrope. Il vivait dans un monde mythique, peuplé des fantômes des cabretaires morts qui avaient déterminé sa jeunesse et son destin. Son art musical était immense, mais n'intéressait personne, car cette tradition expirait. Il reproduisait sans s'en douter l'histoire de son maître Bouscatel, le roi des cabretaires de Paris, et ses jours se consumaient dans l'amertume, sans admirateur ni élève capable de comprendre son jeu. Le second, Camillou Gavinet, vivait en Limousin ; il jouait la chabreta à miroirs, c'était un ouvrier agricole farceur et joyeux, plein de souvenirs et d'héritage musical ; mais lui non plus n'avait guère l'occasion de révéler son art, car la mode de la cornemuse était passée. Ces deux musiciens vivaient dans un univers de sonorités exigeantes qui les gardait souvent éveillés une partie de la nuit. Pour eux la musique de cornemuse tenait lieu de filiation, de poésie, et leur permettait de reconnaître les vrais amateurs de son et de beau-jeu.

## AUTEUR

### ERIC MONTBEL

Eric MONTBEL est musicien, joueur de cornemuse. Chercheur, collecteur, diplômé en ethnomusicologie de l'EHESS de Paris, il a publié des rééditions de 78t des vieux maîtres de la



cabrette. En tant que directeur artistique, il a dirigé et le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes de Lyon avant de travailler comme conseiller artistique auprès de l'Arcade-Paca à Aix-en-Provence.