



HAL
open science

Entre l'oral et l'écrit. Pratique, transmission et théorie du métier de facteur d'instruments de musique

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Entre l'oral et l'écrit. Pratique, transmission et théorie du métier de facteur d'instruments de musique. *Ethnologie française*, 1996, XXVI (1996/3), pp.504-519. halshs-00140671

HAL Id: halshs-00140671

<https://shs.hal.science/halshs-00140671>

Submitted on 22 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

1996/3
Septembre

M é l a n g e s




ARMAND COLIN

Entre l'oral et l'écrit

Pratique, transmission et théorie du métier
de facteur d'instruments de musique

Florence Gétreau
CNRS, Equipe d'organologie
et d'iconographie musicale,
Musée national des Arts
et traditions Populaires, Paris

■ RÉSUMÉ

A la fin de la Renaissance, le métier de facteur d'instruments de musique se distingue progressivement de celui de joueur grâce à l'établissement de corporations distinctes. Alors que la transmission du métier reste purement orale, les traités théoriques traitant de l'instrument s'intéressent rarement au savoir-faire des artisans. Il faut attendre la fin du XVIII^e siècle pour voir émerger, dans le supplément de l'Encyclopédie mais aussi dans des traités de facture instrumentale, une conception descriptive des techniques de fabrication. Le témoignage de l'artisan en atelier et celui de l'objet, doivent contribuer à la formation au métier et à l'éducation du plus grand nombre. Les premières collections d'instruments à but pédagogique voient le jour durant ces décennies qui connaissent aussi l'abolition des corporations. Le XIX^e siècle, grâce à la liberté d'exercice, voit d'un côté l'innovation encouragée par le dépôt de brevets (le piano et les vents en bénéficient largement), tandis qu'une production progressivement industrielle et le développement du négoce de l'ancien entraînent une standardisation et un appauvrissement de la tradition dans le domaine de la lutherie. Aujourd'hui ces tendances demeurent, tandis que des facteurs autodidactes mais disposant d'une large culture historique et technique recréent des modèles aussi bien pour les musiques anciennes que traditionnelles.

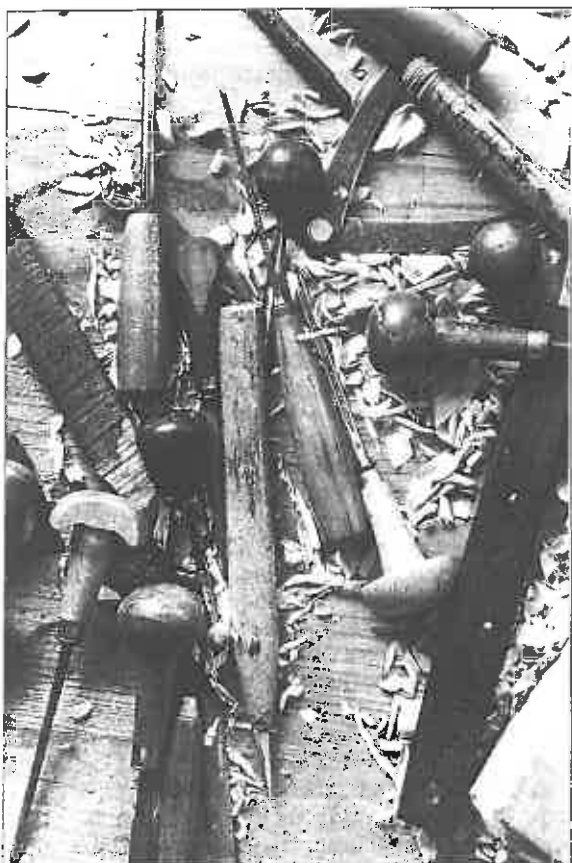
Mots-clés : Facture instrumentale, apprentissage, transmission, innovation, théorie.

Florence Gétreau
Conservateur au
Musée national des Arts et Traditions populaires
6, avenue du Mahatma-Gandhi, 75116 Paris
Tél 33 1 44 17 60 96, fax 33 1 44 60 60
E mail : Getreau @atp.culture.fr

Entre les deux pôles de l'oral et de l'écrit, j'aimerais tenter ici une réflexion sur l'un des métiers de la musique : celui qui permet de donner un outil matériel au musicien. Autant dire envisager le métier de facteur d'instruments dans ses caractéristiques sociales d'exercice, d'apprentissage et de transmission d'une tradition, sans oublier sa transgression et son ouverture vers l'innovation. Voir comment les règles sociales d'exercice, les usages non écrits, la culture des hommes qui en sont les acteurs a influencé l'évolution de ce métier ; en chercher le reflet lointain ou volontairement fidèle dans les écrits théoriques ou pratiques ; en mesurer les premières traces patrimoniales dans les cabinets de curiosités puis les musées savants ou industriels ; enfin en apercevoir les distorsions comme les formes de renaissance aujourd'hui.

Un seul ouvrage a tenté jusqu'à présent de renouer, en un rapide développement chronologique, ces grandes périodes de la science et de la

pratique de la facture instrumentale (Heyde, 1986). Couvrant la période qui s'étend de la Renaissance à la fin du XIX^e siècle, cette étude propose une large fresque de ce métier, reposant sur l'analyse des mensurations, de la structure interne des instruments ; son auteur en montre les constantes, les variations, puis, au XIX^e siècle, la standardisation, de même que ses rapports avec les styles au sens large des arts appliqués. Mais surtout ce sont ses deux chapitres introductifs qui apportent des éléments comparatifs pour notre réflexion. Il présente en effet tout d'abord l'instrument de musique dans le contexte de la pensée et de l'observation tel que chaque grande période historique l'a considéré. Il oppose ensuite l'instrument de musique purement populaire et l'émergence d'un corps de métier particulier, celui du facteur d'instrument. Il replace alors ce dernier dans son milieu social et son environnement intellectuel, tout en montrant les disparités de son parcours éducatif.



1. Outils du facteur d'instruments. Cliché Ingo Muthesius.

Il s'appuie essentiellement sur des exemples germaniques, venant compléter souvent terme à terme l'étude qui va suivre, réalisée à partir d'exemples français.

Le faiseur d'instruments de musique et le joueur : naissance de deux professions distinctes

Le vieil normand ou lorrain agit comme le violoneux ancestral ou le joueur de zansa africaine. Ils construisent eux-mêmes leur instrument puis le jouent. Pourtant, lorsque son façonnage devient complexe, exige une maîtrise technique plus importante, c'est en corps de métier différents qu'ils vont progressivement se constituer. Au XIII^e siècle, déjà, les faiseurs de trompes supplient les prévôts de

Paris d'être rattachés au métier de forceterie, c'est-à-dire les chaudronniers (Pierre, 1894, p. 8)¹.

À Strasbourg, en 1482, on note l'existence d'une corporation unique pour les menuisiers et les facteurs d'instruments de musique ; à Liège, le règlement de 1568 des 32 métiers comprend une corporation de « *charpentiers, violons, épinettes et orgues* », et à Toulouse, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, le très habile facteur de clavecins Vincent Tibaut est maître menuisier (Géreau, 1996/b). Dans d'autres villes, les facteurs resteront attachés à leurs origines, en étant part de la communauté des joueurs d'instruments, comme à Rouen², tandis qu'à Lyon, ville franche, ils exercent librement (Pussiau, 1996). C'est en grande partie le nombre grandissant d'artisans non polyvalents (musiciens d'un côté et faiseurs de l'autre) et leur désir de se protéger des autodidactes, qui générera à la fin du XVI^e siècle la naissance de plusieurs communautés en Europe. Celle de Füssen, au sud de l'Allemagne, en 1562, regroupant de nombreux facteurs de luths et de violons, puis celle de Paris, en 1599 ; celle des facteurs de trompettes et trombones à Nuremberg en 1625 ; celle de Mirecourt en 1732 seulement et celle de Markneukirchen en 1792.

Les statuts de la corporation parisienne des « faiseurs d'instruments » sont bien connus. Ils ont été publiés à plusieurs reprises (Pontécoulant, 1861 ; Pierre, 1893 ; Loubet de Sceaux, 1949) et nous nous contenterons d'en résumer les prescriptions, très proches d'ailleurs de celles en usage dans d'autres capitales européennes : apprentissage de six ans chez un maître avec interdiction pour lui d'avoir plus d'un apprenti à la fois ; présentation d'un chef-d'œuvre ; réception par les maîtres, paiement d'un droit de réception, interdiction d'occuper plusieurs boutiques, de travailler en chambre, de colporter ; visite des marchandises par les jurés ; interdiction d'acheter en gros des marchandises étrangères sans passer par la communauté. François Lesure (1954/1976, p. 70) a bien montré que ces statuts interviennent sans aucun doute pour normaliser des usages déjà depuis longtemps établis ; qu'ils devaient apporter des avantages fiscaux et une protection contre des métiers approchants, notamment ceux travaillant avec les mêmes matériaux. Pendant les deux siècles où ils vont régir la production des instruments parisiens, reconnaissons qu'ils seront aussi souvent un moyen remarquablement efficace pour se protéger des transgressions, de l'esprit d'invention, voire de la trop parfaite maîtrise de jeunes compagnons³, des influences étrangères aussi, en un mot de la concurrence.

Marcelle Benoit, en partant des nombreux contrats d'apprentissage publiés par exemple par François Lesure (1954/1976) pour le XVI^e siècle, Madeleine Jurgens (1974) et Catherine Massip (1976) pour le XVII^e siècle, Colombe Samoyault-Verlet (1966), Frank Hubbard (1981) et Sylvette Milliot (1970) pour le XVIII^e siècle (clavecins et lutherie), en a souligné la monotonie des termes. Prenons celui de Jacques Le Breton, mis en apprentissage en 1603 chez Médéric Lorillart, organiste puis facteur d'épinettes du roi : « *Il promet monstrer et enseigner son état et mestier de faiseur d'instruments de musique, [l'art et industrie d'icelui]⁴ et tout ce dont il se mesle et entremet. Icelluy luy querir, fournir et livrer ses alimens corporels et le traicter humainement... Led. apprentils ce faisant, promet servir sondit maître bien et fidèlement, et obeyr a luy et à ses commandements, faire son prouffict..., sans senfuir, absenter ni ailleurs aller servir durant led. temps » (Lesure, 1976, p. 46). Sur la centaine d'actes du XVII^e siècle et la quarantaine du XVIII^e siècle concernant Paris que Marcelle Benoit a étudiés, elle remarque aussi une origine sociale prépondérante : celle de la terre ou de l'artisanat ; une origine géographique relativement proche de l'Île de France ; une alphabétisation assez peu fréquente au XVII^e siècle. Elle résume par ailleurs les valeurs d'Ancien Régime qui transparaissent dans ces contrats : autorité parentale, obéissance au maître, conscience professionnelle, sens communautaire, transmission d'un savoir pratique et traditionnel. Il restera de ce fait aux esprits trop modernistes ou trop novateurs, comme aux autodidactes de génie, à se faire admettre professionnellement par un brevet royal. Le cas de Sébastien Erard, fils d'un ébéniste installé à Strasbourg, mécanicien avant tout, est caractéristique. Pour commencer à fabriquer à Paris des pianoforte et son extraordinaire clavecin expressif et mécanique sans tracasseries corporatistes, il demande et obtient un brevet de Louis XVI en 1785, accordé « *afin de fixer les talents du Sieur Erard et lui donner des témoignages de la protection dont [il] honore ceux qui, comme lui, ont contribué aux arts utiles et agréables* » (Gétreau, 1985 ; Roudier, 1993).*

D'autres pourront aussi être reconnus socialement par le dépôt d'un brevet, à partir de 1678, devant les membres de l'Académie des sciences appelée à juger des « *machines utiles à tous les arts et métiers dont on se sert à présent en France et dans toute l'Europe* »⁵. Sur les 48 inventions déposées en un peu plus d'un siècle en matière d'instruments, 29 émanent ainsi de non professionnels : amateurs, mais aussi musiciens, profes-

seurs, ingénieurs, ou mécaniciens. Mais nous sommes déjà ici en train de passer de la pratique à l'expression théorique (Cohen, 1981).

D'Arnaut de Zwolle aux Lumières : les Traités d'instruments de musique

« *Les musiciens nous ont trouvé les faits : c'est à nous à tâcher de les expliquer* ». Cette remarque du philosophe et mathématicien Maupertuis, en 1724, dans son mémoire *Sur la forme des instruments de musique*, s'inscrit parfaitement dans ce pendant mal apparié du savoir technique que composent les descriptions théoriques et les réalisations concrètes du facteur d'instruments.

Vers 1430, Henri Arnaut de Zwolle, maître médecin et astronome de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, est le premier à rédiger un manuscrit essentiel pour les organologues d'aujourd'hui, composé de descriptions et de dessins techniques d'instruments (Lecerf, 1932). Son travail atteste d'une très bonne connaissance de la facture d'orgue (gravure des sommiers, tracés des tuyaux), mais aussi de celle du luth (gabarits pour les moules permettant de monter la caisse) et des clavésimbala (barrages et quatre systèmes différents de sautereaux pincés et frappés). Arnaut de Zwolle construisait lui-même non des instruments, mais des horloges et des instruments astronomiques. Erudit en organologie contemporaine, il transcrit ici des modèles qu'il emprunte à Jean de Murie (astronome, recteur de l'université de Paris et théoricien de la musique), Jean de Linières (astrologue, auteur de traités théoriques) et Jean Fusoris (médecin, astronome et horloger) professeur de médecine d'Arnaut, auteur de l'horloge astronomique de la cathédrale de Bourges.

Le manuscrit d'Arnaut est un document incomparable puisque si peu d'instruments réels de cette époque nous sont parvenus⁶ et qu'il est l'un des très rares témoignages concrets sur la technologie du métier de facteur jusqu'aux traités musicaux de Virdung (1511), Agricola (1528) ou Praetorius (1619). Mais, plus qu'à ces œuvres théoriques écrites par des musiciens, l'on est surtout tenté de rapprocher son travail de celui de Marin Mersenne. Religieux de l'ordre des Minimes, professeur de philosophie et de théologie, celui-ci est en effet l'un des plus grands théoriciens des sciences au XVII^e siècle. Dans son explication du monde, on peut dire qu'il donne le pas à la science sur la scolastique, introduisant définitivement l'instrument de musique dans l'univers mécaniste. Il n'était lui-même ni musicien, ni compositeur. Il est cependant le premier à

décrire les principes vibratoires des cordes, à donner une théorie de l'accord et du tempérament, tout en apportant des explications pratiques sur la construction des instruments de musique. Ses relations épistolaires avec tout ce que l'Europe comptait d'hommes de science et de philosophes montrent qu'ici encore, des contacts directs avec les acteurs du métier, les facteurs, sont assez peu probables. Dans la Préface générale de son Harmonie Universelle, il précise pourtant qu'il « n'a pas voulu décrire plusieurs Instrumens nouveaux afin que les facteurs qui y ont contribué de leur invention reçoivent quelque fruit de leurs labeurs » (Mersenne, 1636/1986, p. A III).

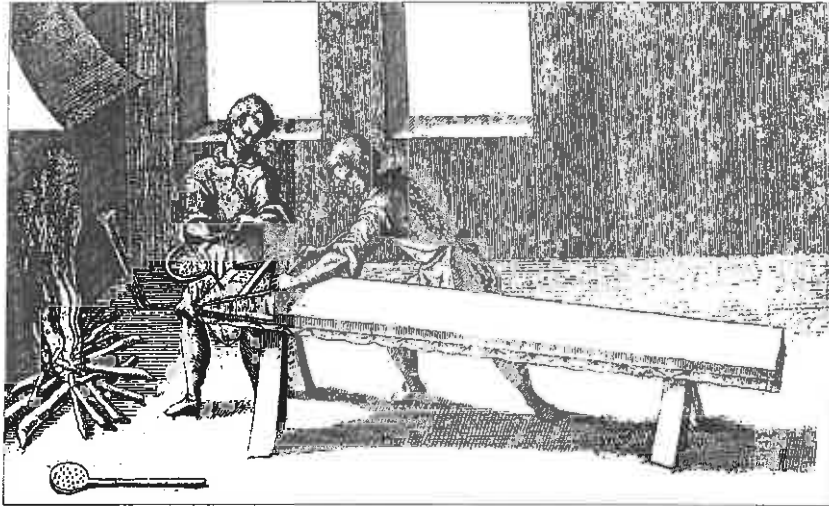
Il ne s'agit pas, pour Mersenne, de déflorer des innovations dont leurs auteurs devraient s'assurer le profit, mais plutôt d'offrir aux facteurs des outils méthodiques pour plus de rapidité et de rigueur dans la mise au point de leurs instruments. Il donne ainsi la manière de diviser le manche du luth et de la viole pour y mettre les demi tons égaux « afin que les facteurs puissent accomoder les touches de plusieurs luths en fort peu de temps, & avec une grande facilité, sans chercher à tastons » (Préface, p. A III ; *Traité des instruments*, Livre second, p. 54). S'est-il cependant appuyé sur les explications données par des facteurs ? La précision avec laquelle il explique la construction du luth selon des méthodes éprouvées jusque par des artisans d'aujourd'hui semble le confirmer. Et s'il fait référence aux gens de métier assez régulièrement, il cite cependant fort peu de noms tout le long de son ouvrage : à propos de l'importance du barrage dans les épinettes, il donne néanmoins en exemple « l'excellente barrure pratiquée en perfection par Anthoine Potin, Emery ou Mederic, que l'on reconnoit avoir esté les meilleurs Facteurs de France, auxquels les meilleurs Facteurs de maintenant, à sçavoir Jean Jacquet, Le Breton et Jean Denys ont succédé » (Livre troisième, p. 159). Plus loin il indique à propos du flageolet, qu'il doit la figure de l'étendue et de la tablature à « Le Vacher qui est le plus excellent Facteur de Flageollets que nous ayons » (Livre cinquième, p. 232).

En règle générale pourtant, c'est toujours par personne interposée qu'il semble avoir formé son jugement. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, grand savant de Carpentras et collectionneur de curiosités en tous genres, lui envoie par exemple la figure et l'explication du tambourin de Provence et des cymbalètes (Livre septième, p. 52-53) ; de Rome, il a reçu la description de la harpe triple de Luc Anthoine Eustache Gentil, chambrier du Pape (Livre quatrième, p. 216) ; par Monsieur Hardy, Conseiller,

il a obtenu des précisions sur un instrument arrivé de la Chine en Angleterre. De la même façon, Jean-Baptiste Doni l'a renseigné sur un luth à manche long provenant de Turquie conservé dans le cabinet du père Mesnétrier (Livre quatrième, p. 227). Une étude précise reste à faire, on le voit, sur les méthodes de collecte de Mersenne pour préparer son *Traité des instruments*. Car ce n'est que timidement qu'il prend en compte le témoignage direct des facteurs, ou qu'il est conscient de leur apporter un outil théorique pour rationaliser leur travail. Ses objectifs comme ses méthodes restent profondément ancrés dans cette appréhension du cosmos que l'on retrouve dans les cabinets de curiosités.

Contemporain de Mesnétrier ou de Peiresc, il convient de s'attarder aussi sur Pierre Trichet, magistrat bordelais, bibliophile mais surtout grand rassembleur de curiosités de toutes sortes, qui laissa aussi un *Traité des instruments de musique* resté à l'état de manuscrit à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Si l'on doit à François Lesure de l'avoir publié (Trichet, c. 1640/1978) et, tout en nous donnant le détail de ses vingt-cinq instruments⁷, d'avoir précisé en introduction la distance qui sépare cet amateur provincial de Mersenne, Antoine Schnapper (1988, p. 111-112 ; 226-228) a su de son côté montrer comment il est sans doute le curieux facteur d'instruments le plus remarquable en ce siècle, tout en possédant un cabinet de curiosités du type le plus habituel. Ses instruments de musique sont rangés parmi les « *Instruments mechaniques* » et figurent à la suite des « *Animaux, des Coquilles & limaçons, des pièces précieuses & autres, des Minéraux & Fossiles, des Fruits & Graines, et même des Bois, fleurs, gommés, résines & sucs* ». La panoplie recueillie par Trichet constitue une sorte de raccourci de l'instrumentarium de son temps, avec un jeu de quatre luths, un cistre, une harpe, un psaltérion, une viole et une vielle à roue ; un clavecin et une petite épinette ; un flageolet et une flûte de Pan (« *flageolet à plusieurs tuiaux* »), deux basses de cornets à bouquin, une trompe des Alpes, un jeu de quatre bassons, un « *basson raccourci* » (courtaud ou cervelas ?), un « *cleron pastoral* » (hautbois à huit trous), une musette à soufflet, un « *petit Cornet de fer blanc pour desguiser la voix en chantant* » et un orgue à deux jeux. Une comparaison avec la liste des instruments décrits dans son traité montre que sa collection n'a pas pour but d'être exhaustive.

Dans plusieurs cas, cependant, elle a sans doute grandement aidé Trichet à nous donner les caractéristiques très concrètes d'instruments relativement modernes en France, telle la musette à soufflet⁸ ou



2. « La manière comme il faut jetter le plomb & l'estain pour la fabrique des Orgues », planche extraite de Salomon de Caus, *Les raisons des forces mouvantes [...]*, Livre III *Traictant de la Fabrique des Orgues*, Francfort, 1615, p. 2. Cliché Hervé Jézéquel.

le clavecin. Il fait en tout cas preuve d'une grande ouverture d'esprit en s'attachant autant aux instruments les plus complexes et savants, qu'à ceux des bergers ou des mendiants. Il a mis beaucoup d'énergie à recenser des textes antiques et des figurations anciennes d'instruments, à rechercher l'étymologie des noms d'instruments et c'est bien souvent là qu'il reste le moins convaincant pour nous. Mais, comme le note justement A. Schnapper, « manifestant un goût typique de l'amateur de curiosités, Trichet rêve d'un automate qui jouerait du luth : il a lu dans Torreblanca qu'il existe une machine de ce genre à Madrid et il a entendu parler d'une statue couplée à un orgue hydraulique, qui roule des yeux et dont les mains sont mobiles sur le clavier, exhibée à Bordeaux en 1525 ». En tout cas, chez lui comme chez Mersenne, le regard sur les facteurs, leur savoir et leur apprentissage, est considérablement éloigné de ses préoccupations et d'une approche descriptive du métier. Pas de doute qu'il se pratique et se transmet alors totalement par l'oralité.

Ce n'est pas un hasard par contre si les premiers documents écrits prenant en compte le savoir du musicien et la complexe expérience du facteur, sont ceux qui concernent le métier de facteur d'orgues. Le *Spiegel der Orgelmacher und organisten* (Schlick, 1511/1980), s'il reste encore très général et ne donne d'ailleurs aucun dessin technique appuyant ses descriptions, ouvre la voie au Livre [...] traitant de la fabrique des Orgues de Salomon de Caus (Caus, 1615) et au monumental ouvrage du bénédictin Dom Bédos de Celles, *L'Art du facteur d'orgues*. Publié en 1766, la préface comme le contenu de cet imposant traité de

construction, nous place assez subitement dans un environnement tout à fait différent, celui des Lumières. En effet, comme Dom Bédos l'indique, « *Tout cet ouvrage est divisé en quatre parties. Dans la première, on fait connoître l'Orgue à fond. Dans la seconde, on enseigne à le construire. Dans la troisième, on instruit les organistes de tout ce qui peut être de leur compétence... La première partie contient six chapitres. Le premier n'est qu'un petit Traité de Mécanique, tel qu'on l'a cru convenir à de simples ouvriers apprentifs, qu'on a toujours eu en vue, les maîtres n'en ont pas besoin... On trouvera dans le Chapitre second, quelques notions de la Menuiserie ; on en indique fort succinctement les principaux assemblages, & on donne la construction de plusieurs figures de Géométrie-Pratique* ».

Dom Bédos indique d'ailleurs que l'Académie royale des sciences se propose de donner un traité sur l'Art du Menuisier et que le facteur d'orgues doit se procurer cet ouvrage pour acquérir une connaissance suffisante de la menuiserie⁹. Il décrit ensuite les outils nécessaires, les jeux de l'orgue, les dimensions de tous les tuyaux, la description de toutes les pièces entrant dans la composition de l'instrument. La seconde partie de l'ouvrage est consacrée à « *enseigner tous les procédés nécessaires pour la fabrication de toutes les parties de l'Orgue* ». Il n'est pas indifférent de rappeler que François Bédos de Celles était membre de l'Académie des Sciences de Bordeaux et correspondant de celle de Paris. Il avait construit plusieurs orgues, ce qui donne tout le prix à son ouvrage, étayé aussi d'exemples pris au célèbre facteur Cliquot ou au père Engramelle (1775/1971), spécialiste de la notation des cylindres

d'orgues mécaniques. L'importance de cet ouvrage fut considérable du fait de l'extrême précision avec laquelle il présente les procédés et les règles appliquées à ce que l'on a coutume d'appeler l'orgue classique. Sa substance sera reprise aussi bien dans le travail des encyclopédistes que dans les manuels de facture d'orgue du siècle suivant. Il marque en tout cas l'entrée du métier de facteur d'instruments dans une autre réalité. Celle qui était vécue et pratiquée par les facteurs, celle de l'instruction et de la transmission qui évolue beaucoup en cette fin du XVIII^e siècle.

L'*Encyclopédie* et la valorisation de l'artisan : réconcilier le modèle théorique et l'objet modèle

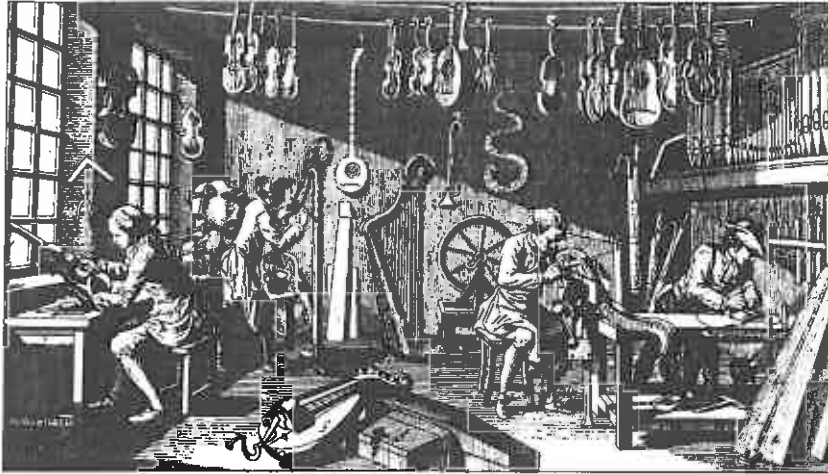
En effet, si l'on se tourne à nouveau vers les facteurs de la fin de l'Ancien Régime, on constate que le nombre de procès entre corps de métiers voisins augmente, que la corporation a de plus en plus de difficultés à imposer son cadre rigide, que des catégories de facteurs assez contrastées apparaissent : face à ceux qui restent des petites mains, on trouve des facteurs négociants/éditeurs, qui s'élèvent dans l'échelle sociale, qui forment de véritables dynasties, qui élargissent le cercle étroit des artisans à celui des artistes musiciens grâce aux alliances familiales. Les inventaires après décès sont éloquentes quant à cette ascension financière et sociale, apportant aussi les indices d'une plus grande éducation.

L'Édit de Turgot, en 1776, montre aussi combien le besoin était patent d'une réforme des corporations. Il les remplaçait en effet par 44 communautés de métiers, autorisées à exercer non seulement à Paris mais dans tout le royaume. Certaines anciennes corporations étaient par ailleurs regroupées pour éviter ces trop nombreuses et continues querelles d'un métier à l'autre lorsque des techniques similaires étaient nécessaires à l'exercice de chacun des métiers : les luthiers furent ainsi rangés avec les tabletiers et les éventailistes, tous utilisateurs de matériaux précieux, de marqueteries, filets et autres ouvrages décoratifs, et furent même autorisés à employer la peinture et le vernis en concurrence avec les peintres-sculpteurs. Plus libéral, moins prégnant quant aux droits de réception, cet édit annonçait en fait la prochaine suppression des corporations et donc du cadre juridique d'exercice des métiers.

Dans le même temps, les arts mécaniques allaient acquérir un statut encore inégalé dans la hiérarchie des activités et des connaissances humaines. Le monde de l'écrit allait faire une place encore incon-

nue à la description des savoir-faire intuitifs transmis par la seule expérience d'atelier. Le Discours préliminaire de l'*Encyclopédie* écrit par d'Alembert (1751) est ainsi très explicite. Il range tout d'abord les instruments de musique parmi les *Arts mécaniques*, au même titre que la dorure, la gravure, la fonderie, la bijouterie. Mais dans le même temps, la musique est toujours classée parmi les *Arts libéraux*, comme depuis des siècles. Voici alors comment d'Alembert nous persuade de leur égale importance : « *La partie des Arts mécaniques ne demandoit ni moins de détails, ni moins de soin. Jamais peut-être il ne s'est trouvé tant de difficultés rassemblées, & si peu de secours pour les vaincre... les opérations des Artistes & la description de leurs machines, cette matière capable de fournir seule des Ouvrages considérables* » devant donc occuper une partie au moins égale. L'article « Art » de l'*Encyclopédie* confirme cette nouvelle dignité du métier manuel : « *Rendons enfin aux Artistes la justice qui leur est due. Les Arts libéraux se sont assez chantés eux-même : ils pourraient maintenant employer ce qu'ils ont de voix à célébrer les Arts mécaniques... Les artisans se sont crus méprisables, parce qu'on les a méprisés ; apprenons leur à mieux penser d'eux-même ; c'est le seul moyen d'en obtenir des productions plus parfaites* » (D'Alembert, 1751, vol. I, p. 717).

Dans le sillage de Dom Bédos, l'équipe de l'*Encyclopédie* a utilisé une méthode qui se voulait la plus rigoureuse possible, la plus proche aussi des exigences techniques du métier, tout en lui apportant l'expérience intellectuelle de ceux qui réduisent en axiomes les observations concrètes. Le discours préliminaire est là encore d'une grande clarté sur ces objectifs et sur les moyens mis en œuvre : « *On a envoyé des Dessinateurs dans les ateliers. On a pris l'esquisse des machines & des outils... Dans le cas où une machine mérite des détails par l'importance de son usage & par la multitude de ses parties, on a passé du simple au composé... Nous offrirons au lecteur studieux ce qu'il eût appris d'un artiste en le voyant opérer... & à l'artiste, ce qu'il seroit à souhaiter qu'il apprit du Philosophe pour s'avancer à la perfection* ». Chaque article de l'*Encyclopédie* est d'ailleurs composé en général d'une partie historique et littéraire et d'une section technique, celle qui nous concerne ici, puisqu'elle est le fruit d'une véritable enquête de terrain : « *Tout nous déterminoit donc à recourir aux ouvriers. On s'est adressé aux plus habiles de Paris & du Royaume ; on s'est donné la peine de les interroger, d'écrire sous leur dictée, de développer leurs pensées, d'en tirer les termes propres à leurs professions [...] de rectifier*



3. « Luthier, Ouvrages et Outils. La vignette représente l'atelier d'un luthier, où sont plusieurs compagnons occupés à différents objets de luthiers », planche extraite de Diderot et d'Alembert, *Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie*. Extrait de *l'Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques*, Paris, 1785, pl. 1. Cliché anonyme.

[...] avec les uns, ce que d'autres avoient imparfaitement, obscurément, & quelquefois infidèlement expliqué [...]. La plupart de ceux qui exercent les Arts Mécaniques, ne les ont embrassés que par nécessité, & n'opèrent que par instinct. A peine entre mille en trouve-t-on une douzaine en état de s'exprimer avec quelque clarté sur les instruments qu'ils employent & sur les ouvrages qu'ils fabriquent » (D'Alembert, 1751, vol. I, p. XL et XXXIX).

La contribution des facteurs est en tout cas patente dans tous les articles sur les instruments, ainsi que dans le supplément qui les réunit en un volume particulier en 1785 sous le titre d'*Art du faiseur d'instruments de musique et de lutherie* (Diderot, 1785). Les auteurs citent nombre d'entre eux : les Blanchet pour les clavecins, Pascal Taskin pour ses innovations dans le domaine du jeu de buffle et des pianoforte ; Cousineau dans celui de la harpe à pédales et simple mouvement. Mais d'autres indices permettent de confirmer cette collaboration étroite avec des facteurs : à l'article « violoncelle », on peut trouver « les propositions du violoncelle prises sur un modèle de Stradivarius » ; de même beaucoup de modèles d'instruments à vent répondent parfaitement aux caractéristiques morphologiques des instruments de cette époque qui ont pu être conservés. Il y a plus : la planche 9, par exemple, reproduit fidèlement une flûte traversière basse, d'un modèle tout à fait inhabituel et qui ne peut renvoyer qu'au travail du facteur parisien Delusse, dont le musée de la Musique de Paris conserve un unique exemplaire (Bran-Ricci, 1987). Même si cet effort descriptif est parfois défailant (on peut constater par exemple que le barrage intérieur du clavecin reproduit planche 11 est des plus

fantaisiste), on ne peut que louer l'utilisation de sources sûres (reprise des descriptions et planches d'ouvrages spécialisés, comme ceux de Dom Bédos ou d'Engramelle, Mémoires lus devant l'Académie des sciences comme celui de Cousineau sur la harpe organisée à pédales, voire celui de Cusenier sur l'orphéon ou petite vielle à roue et à clavier).

Plus généralement, on est en quelque sorte passé du cabinet de savant, avec quelques objets curieux et des descriptions écrites, à l'atelier de l'artisan, expliquant et montrant son objet. Condorcet, à quelques années de là, prônera d'ailleurs d'encourager une « instruction » prise sur les objets mêmes (Condorcet, 1791/1989, p. 42-47), ouvrant ainsi une autre perspective éducative : celle où les musées d'art et de science seront les « ateliers de l'esprit humain », dans la décennie où un Cabinet d'instruments sera réuni pour l'instruction publique à la bibliothèque du tout nouveau Conservatoire de musique de Paris. Nous avons montré ailleurs comment cette première tentative de musée instrumental fut anéantie par les musiciens eux-mêmes au bout de sept ans d'existence (Gétreau, 1996a, p. 50-56). Mais ce projet s'inscrit dans une réflexion globale de l'éducation par l'objet où les collections des musées et des bibliothèques sont au cœur du débat.

Les bibliothèques et les musées comme « ateliers de l'esprit humain »

En effet, pour les penseurs de l'époque révolutionnaire comme pour l'Abbé Grégoire : « *Les hommes libres aiment et conservent les monuments des arts* » (Pommier, 1986, p. 468)¹⁰. Circonscrire

cet héritage grâce à une parfaite méthodologie d'inventaire, puis le diffuser pour concourir à l'instruction de tous, telles sont les préoccupations sous-jacentes des acteurs et correspondants du Comité d'instruction publique. Selon les termes convergents de Condorcet, « *l'instruction publique est [...] nécessaire pour préparer les nations aux changements [...]* ». Remarquons d'ailleurs que les mêmes mobiles habitent les savants du Jardin des Plantes¹¹ et ceux de la nouvelle Bibliothèque nationale (Balayé, 1988, p. 41). Pour Condorcet comme pour eux, « *Il faut [...] qu'une instruction prise sur les objets mêmes ait précédé celle que les livres peuvent donner* », car ces témoins matériels peuvent dorénavant prétendre à la même pérennité que l'écrit ; ils acquièrent une nouvelle dignité, face à la prééminence du savoir écrit : « *En général, les livres rendent rigoureusement toutes les idées abstraites, mais ils ne présentent les objets réels que d'une manière incomplète et pénible [...]. La description d'une machine ou d'une plante, le récit d'une expérience chimique ne suppléent à la vue ni de la machine, ni de la plante, ni de l'expérience que pour ceux qui ont déjà des connaissances réelles dans la mécanique, dans l'histoire naturelle, dans la chimie [...]. Il faut, dans ces différents genres, qu'une instruction prise sur les objets même ait précédé celle que les livres peuvent donner* » (Condorcet, 1791, p. 168).

La complémentarité entre l'objet et le livre génère la symbiose institutionnelle entre bibliothèques et musées, ce qu'exprime l'abbé Grégoire dans son *Rapport sur la bibliographie* du 12 avril 1794 : « *Des bibliothèques et des musées, formés avec choix, sont en quelque sorte les ateliers de l'esprit humain. Que de gens qui étaient tourmentés par l'inquiétude indécise du génie ont connu leur vocation à la lecture d'un bon livre, à l'aspect d'un ouvrage bien exécuté ! Vous avez émancipé l'esprit humain, il faut actuellement révolutionner les arts, rassembler tous leurs matériaux, tous leurs moyens, et transmettre cet héritage aux générations futures. Tous les genres de connaissances sont liés ; ouvrons-en toutes les sources, afin que toutes les vertus éclipsent toutes les erreurs, afin que la raison publique s'avance à pas de géant, et que tout concoure à la gloire et à la prospérité de la république* » (Bowman, 1988, p. 158-159).

Progressivement émerge l'idée que bibliothèques et musées sont également partie intégrante des enseignements spécialisés. Que dans les lieux de conservation, on doit enseigner et dans les lieux d'enseignement, il convient de réunir et conserver des collections d'étude. A la Bibliothèque natio-

nale, Grégoire suggère de créer des cours publics d'archéologie, de bibliographie, d'histoire littéraire et de paléographie, germes de la future Ecole des chartes effectivement créée là en 1821, tandis que les instructions de P.L. Ginguené, directeur de l'Instruction publique, montreront en 1796 la nécessité d'organiser des musées et des bibliothèques près des Ecoles centrales, et de spécialiser clairement chacun de ces muséums dans le domaine couvert par l'établissement (Balayé, 1988, p. 42-43).

Presque tous les textes fondateurs de ces années évoquent un programme encyclopédique patriotique très vaste. Cette universalité n'est pas sans rappeler les cabinets de curiosités de l'Ancien Régime. Mais il convient surtout de percevoir l'insistance avec laquelle une mise à égalité des « *arts d'agrément et des arts mécaniques* », héritage de l'*Encyclopédie*, est rendue nécessaire par le nouveau contexte social d'exercice des métiers. Les instructions d'inventaire de Félix Vicq d'Azyr, publiées pour être distribuées aux membres de la Commission temporaire des arts chargée de réunir pour la nation les objets d'art et de science, sont explicites sur ce point aussi : « *Les arts d'agrément avoient des écoles, des académies, des musées ; les arts mécaniques étoient demeurés sans protection et sans asyle. La Convention nationale réparera cet oubli* » (Deloche, 1989, p. 209). L'universalité et l'égalité des arts contribuent ainsi à rassembler des objets pour le progrès des arts et des sciences, ou ailleurs pour celui de l'agriculture, du commerce et des arts (au Muséum d'histoire naturelle), ou encore pour celui des arts et de l'industrie nationale (au Conservatoire des arts et métiers)¹².

Pour illustrer cette marche vers la perfection, le choix de ce qui doit être conservé doit se porter sur les objets excellents, rares, sur les chefs-d'œuvre considérés comme modèles à reproduire. La vocation pédagogique du modèle, si vivace dans l'éducation artistique des peintres et sculpteurs, s'amplifie soudain dans le domaine des arts mécaniques. Vicq d'Azyr et Grégoire, en raison de leur foi dans le progrès des techniques, restent soucieux d'apporter le témoignage irréfutable de l'invention réelle, grâce à la conservation de l'objet, et non plus seulement grâce aux mémoires rédigés, tels que l'Académie des sciences les enregistrait jusqu'ici. Tous deux utilisent d'ailleurs la même formulation : « *A l'aide des lumières que de telles collections ne manqueront pas de répandre, on ne verra plus la nation trompée, acheter plusieurs fois le même procédé ; ni le charlatan et le copiste s'emparer des récompenses auxquelles l'inventeur seul a des droits* » (Deloche, 1989, p. 208).

Le XIX^e siècle : métier libre, développement du travail posté et standardisation

1791 marque donc la formation de ces collections éducatives et de référence, mais aussi la suppression des corporations. Chacun est dorénavant libre de faire tel commerce ou métier qui lui convient. Il doit simplement acquitter une patente lorsqu'il emploie un certain nombre d'ouvriers et s'interdire de former une association corporative avec ses homologues. De là naîtront les chambres syndicales patronales et ouvrières de facteurs d'instruments. Reste que l'instruction n'est dorénavant régie par aucun cadre. La France avait d'ailleurs donné le coup d'envoi à un mouvement plus large : la Prusse en 1810 et 1845, le Wurtemberg puis la Saxe en 1862, l'Autriche en 1862, suppriment également leurs corporations. Une étude reste cependant à entreprendre pour saisir si ce changement de contexte professionnel modifia l'accès des nouveaux venus au métier. Les sources sont plus difficiles à cerner, en raison de la raréfaction des contrats d'apprentissage passés devant notaires. C'est plutôt en reconstituant les biographies de facteurs installés à leur compte, en analysant leur style et donc les influences reçues, qu'on pourra reconstituer le cheminement des plus créateurs. En effet, l'endogamie professionnelle des plus chevronnés reste de tradition. Tous les créateurs de marques de pianos et la plupart des luthiers-experts-marchands de Paris ont à la fois été plusieurs années dans divers ateliers, souvent étrangers, et en fin de parcours chez leur père. Remarquons aussi qu'au XIX^e siècle, quatre anciens élèves de l'École polytechnique deviendront patrons de maisons réputées : François Chanot, luthier ; Blanchet fils, facteur de pianos ; Gustave-Franz Lyon, directeur de la firme Pleyel ; Carpentier, inventeur du mélographe, machine à enregistrer électriquement les pianistes dès 1889.

Mais pour les simples ouvriers, c'est plutôt par les archives économiques que des indications peuvent être trouvées. Malou Haine (1985, p. 352, 371) a par exemple exhumé deux enquêtes sur les conditions d'apprentissage. L'une date de 1847, l'autre de 1860. Dans la première, elle observe qu'on y dénombre, toutes branches de la facture confondues (pianos et harpes, lutherie, vents, orgues, accordéons), 91 apprentis déclarés, dont 4 fils ou filles de patrons, parmi lesquels 24 ont un contrat écrit et 67 un contrat oral. Leur grande majorité doit effectuer un contrat de 3 à 5 ans (5 ans pour 11 d'entre eux ; 4 ans pour 35 ; 3 ans pour 23 ; 2 ans

pour 18). Or la population active dans cette branche de l'économie est composée la même année de 4 585 personnes (4 042 hommes, 58 femmes, 116 enfants) répartis en 373 entreprises (90 d'entre elles comprenant plus de 10 ouvriers, 173 de 2 à 10 ouvriers).

Pour les patrons, il est clair que la concurrence effrénée les entraîne à économiser toujours plus sur les salaires. Ils préfèrent donc l'ouvrier qui produit beaucoup à celui qui produit avec exigences. Les mauvaises conditions d'apprentissage sont alors souvent désapprouvées dans les rapports des facteurs. Dans l'un de ces documents conservé aux Archives nationales (Haine, 1985, p. 261)¹³, ils écrivent même : « *de nos jours, le contrat d'apprentissage est une plaisanterie, une dérision* ». Les ouvriers souhaitent l'apprentissage complet de toutes les phases de la fabrication, ainsi qu'un enseignement musical et l'ouverture d'écoles professionnelles avec d'anciens ouvriers comme enseignants. Une manufacture au moins réagira à ces demandes, la maison Pleyel, Wolff & Cie. En 1873, elle occupe une trentaine d'apprentis de 13 à 16 ans, en majorité fils d'ouvriers. Pendant trois ans ils vont changer régulièrement d'atelier. Vers 1890, sur 500 ouvriers, 165 sont apprentis. En sus de leur formation technique, ils suivent une heure par jour à midi un cours d'enseignement général (français, arithmétique, histoire, géographie, géométrie, dessin linéaire). Ils ont par ailleurs une bibliothèque de 3 000 volumes à leur disposition (Haine, 1985, p. 249).

Mais au XIX^e siècle, Paris n'a pas le monopole de la production instrumentale. A Mirecourt, petite ville des Vosges dont une forte proportion de la population se consacre à la lutherie du quatuor depuis le milieu du XVIII^e siècle (Gouillart, 1983), la situation n'est pas beaucoup plus brillante. La récente étude du sociologue Francis Charasse¹⁴ (1995, p. 79-87) montre combien la formation ancestrale par tradition familiale ou de maître à élève s'appauvrit en partie au XIX^e siècle, alors que le cadre contraignant des corporations n'existe plus et que naît l'industrie luthière. En effet, de nouvelles techniques de fabrication sont introduites par exemple par la société Thibouville (1860-1968) qui fabrique aussi bien des cuivres, des bois (à La Couture-Boussey dans l'Eure), que des cordes harmoniques. Il en est de même pour les maisons Laberte (1780-1969) ou Couesnon (1919-1967). Alors que les instruments étaient faits jusqu'ici entièrement à la main et le plus souvent par un même artisan, ces sociétés utilisent dorénavant, au lieu de tables voutées par dégrossissage au rabot, le moulage des tables d'harmonie à la vapeur et d'autre part le façonnage

en série des manches. Des instruments de second rang, « modèles » Stradivarius, Amati ou Stainer, sont ainsi produits en immenses quantités grâce à une division du travail. Fileteurs, ratisseurs, monteuses, reçoivent alors une formation de trois mois qui leur permet d'être immédiatement productifs dans une conception morcelée du travail. Cependant, même si l'usine produit le violon en blanc, parce qu'il sera verni par un artisan mirecurtien spécialisé, ou par des ouvriers travaillant à domicile, beaucoup d'ouvriers de l'usine travaillent aussi « à façon » sur leurs heures perdues. Par ailleurs, la hiérarchie des usines (techniciens, chefs de fabrication, chefs d'ateliers) est issue des dynasties d'artisans luthiers remontant au siècle précédent. Sans compter, comme le montre bien David Charasse, que les usines elles-mêmes se targuent d'avoir leurs « *ateliers d'artistes* » fabriquant « *en entier* » les violons destinés au marché parisien. Ils sont sans manche et « *en blanc* », puisqu'ils seront vernis, montés puis signés par les luthiers-marchands de Paris.

Parallèlement au développement de ces procédés de série, même s'il y a distinction claire de deux types de production, il y a de toute façon appauvrissement du pouvoir créatif et du style individuel des luthiers. Ceux de Mirecourt sont, malgré quelques exceptions aux extrémités de la hiérarchie, des ouvriers-artisans. Ceux de Paris, de plus en plus souvent éloignés des réalités du métier, sont d'abord des commerçants, vivant du négoce et de la modernisation de la lutherie italienne ancienne mais aussi de la finition du neuf venu de Mirecourt. Même s'ils sont eux aussi issus des dynasties de Mirecourt autant que du Vieux Paris, ils consacrent leurs années de formation à s'éduquer l'œil pour négocier et expertiser au mieux ces instruments construits depuis un ou deux siècles, à réparer et mettre aux normes modernes ces instruments anciens. Alors que le domaine du pianoforte est en pleine période d'innovation entre 1780 et 1830, suivi par celui des vents, la lutherie au XIX^e siècle va s'engager dans une évolution irréversible qui consiste à inculquer aux nouveaux luthiers le culte des anciens, à choisir quelques modèles italiens du siècle passé considérés comme parfaits et à les ériger en exemples à suivre à la lettre, au mépris de toute innovation ou création personnelle.

En 1823, l'abbé Sibire livre au public un petit ouvrage, *La chélonomie ou le parfait luthier*, transcription mêlée de digressions littéraires des théoriciens et des pratiques du célèbre luthier du Conservatoire, Nicolas Lupot. Pour la première fois, cet ouvrage encourage explicitement le luthier à être avant tout un modeste et fidèle copiste. Pour cela,

il faut « *des renseignements, et on ne les trouve pas toujours dans son cabinet [ni] dans l'immense forêt de l'Encyclopédie. [Car] il est un livre élémentaire, classique, ouvert à tous les yeux, et intelligible à tous les Luthiers... Ce livre, ce sont les beaux modèles des grands maîtres. Voilà la seule véritable encyclopédie où tout est renfermé* » (Sibire, 1823/1984, p. 20, 22, 25).

A cette transmission par l'examen puis la copie, il faut ajouter dès 1825 le rôle significatif joué par l'édition des Manuels Roret, sorte de bible populaire des arts et métiers, outil conservatoire de la nouvelle tradition. En 1834, paraît celui du luthier (Maugin, 1834/1977). Traité pratique et raisonné, il est un miroir fidèle des procédés du moment, des proportions admises par les luthiers les plus en vue. Notre première impression reste celle d'un appauvrissement de la matière, même si la description des étapes de fabrication est d'une précision encore jamais atteinte dans les ouvrages précédemment cités. S'adressant « spécialement aux luthiers de profession »¹⁵ il conforte le lecteur dans l'idée d'un progrès dans la technique du métier, et insiste sur la prééminence de quelques modèles crémonais. En un mot une standardisation qui accompagne une division de plus en plus importante du travail. L'objet fini n'est alors que la somme d'opérations normalisées à l'extrême, et non le produit d'une expression personnelle.

Maintenir la tradition ou susciter l'innovation : le brevet d'invention, le musée instrumental et industriel

Pourtant, parallèlement à cette standardisation des modèles, pour ceux qui veulent vraiment faire connaître leurs essais, leurs expérimentations, il y a désormais un outil forgé aussi en 1791 : celui qui consiste à déposer un brevet d'invention à l'Institut national de la propriété industrielle. Malou Haine a également consacré une partie de son livre à l'analyse périodisée de ces phénomènes contemporains les uns des autres¹⁶ (Haine, 1985, p. 396). Ils ne peuvent d'ailleurs être séparés de la mécanisation toujours plus industrielle, et de la complexité grandissante des instruments. L'écrit, cette fois, normalise le savoir technique, le coupe de plus en plus d'une réflexion philosophique voire musicale plus large qu'on trouvera par contre dans les premiers traités d'instrumentation et d'orchestration (celui de Kastner en 1836 puis celui de Berlioz en 1844). Par contre, les grands innovateurs, les Erard, Sax (Haine, 1980) ou Boehm, produisent des chefs-d'œuvre lit-

téraires lorsqu'ils exposent par de longs développements rédigés et par des schémas techniques d'une grande qualité graphique, les caractéristiques de leurs inventions. Le langage propre de ces documents resterait à étudier systématiquement pour saisir ce qui les sépare des ébauches souvent maladroites présentées à l'Académie des Sciences un siècle auparavant (Cohen, 1981) puis des dossiers plus littéraires et artistiques dont on a gardé trace pour le XIX^e siècle (Fauquet, 1994). Venant compléter le nouvel espace à combler entre l'écrit et l'oral, il faut alors compter avec le début des études acoustiques et organologiques où se mêlent connaissances scientifiques et historiques. En 1863, Helmholtz publie sa *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, tandis que Pontécoulant vient de poser les fondements de son *Organographie*, recueil historique des multiples innovations de la facture instrumentale depuis plusieurs siècles (Pontécoulant, 1861).

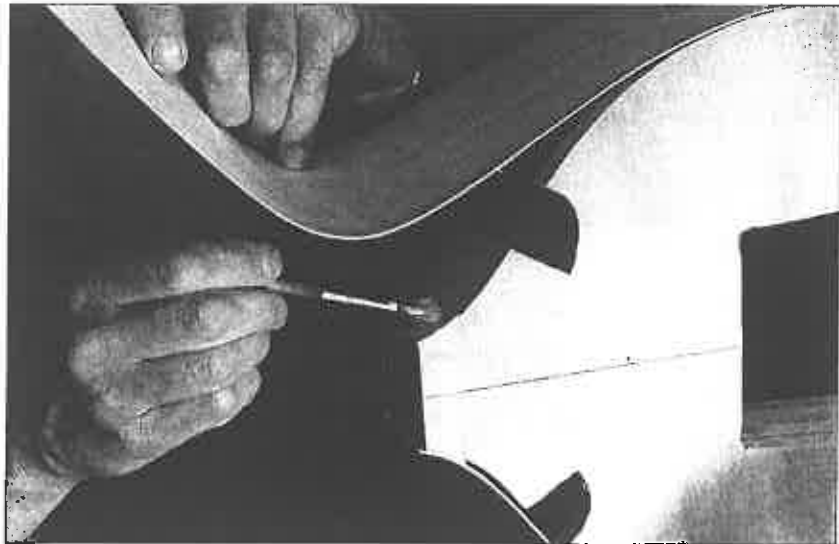
Parallèlement aussi, dès 1861 au Conservatoire de musique de Paris et en 1872 à celui de Bruxelles, peu après en Allemagne, des collections publiques d'instruments, véritables musées du développement de la facture instrumentale, se forment de manière très significative un peu partout en Europe et constituent une autre source de connaissance qui complète ces écrits historiques (Gétreau, 1996a). Une génération plus tard, à La Couture-Boussey, petit bourg de l'Eure où l'on est faiseur de flûtes et hautbois depuis le XVII^e siècle, un projet patrimonial très original voit d'ailleurs le jour. Alors que les artistes et vrais créateurs d'instruments ont quitté le bourg et fait fortune à Versailles et Paris sous le règne de Louis XIV comme artisans, virtuoses et compositeurs



4. Ouvriers facteurs d'instruments à vent, usines Laubé, La Couture-Boussey (Eure), première moitié du XX^e siècle. Cliché F. Gétreau, d'après une carte postale du musée industriel de La Couture-Boussey.

(tout particulièrement les Hotteterre dont se targue encore le village aujourd'hui ou les Lot) (Mauger, 1912 ; Benoit, Soubeyran, Gétreau, Gohin, 1985 pour les premiers et Giannini, 1994, pour les seconds), ce lieu est toujours resté un centre de production au service de la capitale. Il est alors intéressant de voir comment cette société modeste de tourneurs d'instruments en bois réagit en 1885 à une diminution brutale des prix qui lui est imposée par le contexte économique général : les ouvriers finisseurs en instruments de musique se constituent en syndicat professionnel le 12 octobre 1887. Le 29 janvier suivant, lors de leur première assemblée générale, il décide de la création d'un « Musée professionnel d'enseignement ». Il a pour objet de « conserver tous les instruments à vent en bois, les pièces détachées, les matières premières et les outils employés dans la fabrication de ces instruments, pour servir, concurremment avec une bibliothèque d'ouvrages spéciaux, à rétablir l'histoire de la facture instrumentale, tant à La Couture que dans les autres centres de production, et à faciliter, aux ouvriers et aux patrons, l'étude de toutes les notions théoriques et pratiques de l'enseignement professionnel » (Abondance-Gétreau, 1981).

Ce musée devait donc recueillir et conserver les instruments, originaux ou copies, des modèles des XVII^e et XVIII^e siècles pour établir la base historique et servir spécialement à l'histoire de la fabrication à La Couture ; les instruments du XIX^e siècle, contemporains, devaient servir à constater les progrès accomplis, pour « provoquer la solution des difficultés inhérentes aux instruments modernes ». Le Comité de fondation prévoyait que « les objets pourraient être communiqués aux personnes de la corporation qui désireraient les copier ou les étudier, les instruments seraient autant que possible mis en état d'être joués ou essayés, on pourrait également effectuer au musée le dépôt légal des dessins, modèles et perfectionnements s'il y a un intérêt général d'en conserver la propriété ». Constitué de manière très symptomatique à partir de la première vraie dépression économique de cette branche d'activité, ce petit musée de 200 pièces réunit plusieurs fac-similés d'instruments de l'époque baroque (pas un seul authentique n'avait subsisté dans ce département) et surtout des instruments provenant de la liquidation de la célèbre maison Lot, les membres du Comité de ce musée industriel, c'est-à-dire en fait les entreprises encore vivaces (les Godfroy, Laubé, Noblet, Buffet, Thibouville-Martin), offrant des exemplaires de leur production dans une sorte de sursaut pour valoriser et transmettre un héritage en voie de disparition inéluctable.



5. Construction d'une basse de viole d'après un modèle historique. Montage des éclisses sur le moule. Cliché Ingo Muthesius. 1984.

Ici encore, on le voit, l'enseignement passait aussi par l'objet, au moment où la pratique du métier était sérieusement menacée.

Enfin, il est caractéristique que dans cette seconde moitié du XIX^e siècle, on assiste en Allemagne à la création des premières écoles d'apprentissage de la facture instrumentale ; la transmission raisonnée et non productive du métier renvoie au nouveau contexte d'éducation égalitaire. L'école de Mittenwald ouvre en 1858, celle de Schönbach en 1873, celle de Schwerin en 1883. L'Italie, la France (à Mirecourt à la fin du XIX^e siècle, mais de manière très floue, véritablement seulement en 1970) et l'Angleterre (il y a une trentaine d'années) attendront encore plusieurs décennies.

Curieusement, alors que l'oralité et la transmission par le geste deviennent moins prépondérantes, que l'écrit et les matières théoriques et historiques sont dans les programmes, cette nouvelle forme de transmission va accentuer le nivèlement vers le bas et la standardisation des principes, sans doute parce qu'elle laisse au second plan le contact si richement formateur avec la personnalité d'un maître. Voilà sans doute encore une des raisons pour expliquer le déclin du métier, sensible un peu partout en Europe dans la première moitié du XX^e siècle.

■ Le XX^e siècle et ses contrastes

L'appauvrissement de la tradition va donc aller en s'accroissant et la pratique du métier évoluer ensuite très peu. D'un côté des ateliers mirecur-

tiens produisent en seconde main. De l'autre des négociants surtout parisiens se développent, basés souvent sur la spéculation de l'ancien mis aux normes du « progrès ». Sans brosser un historique des courants de la facture instrumentale contemporaine, on peut constater aujourd'hui que les vraies innovations sont le fait d'entreprises non seulement formées sur le modèle industriel compétitif d'aujourd'hui, où le travail est resté extrêmement compartimenté, anonyme, mais où la prise en compte des recherches fondamentales tant en matière d'acoustique instrumentale que de connaissance des matériaux est prédominante. On peut difficilement parler alors de transmission d'un savoir-faire ou d'une tradition, même si les plus anciens ouvriers ont sans aucun doute hérité des évolutions du XIX^e siècle.

A l'inverse, depuis trente ou quarante ans, ignorée de l'industrie des instruments de musique telle qu'on peut la découvrir dans les grandes foires internationales, la facture instrumentale connaît un mouvement peut-être négligeable en termes de production nationale et balance commerciale (quoique Musicora ou le festival de Saint-Chartier en montrent la vitalité même économique), mais qui sociologiquement nous semble d'une grande richesse. Ce mouvement est le fait de facteurs créateurs ou plutôt créateurs. Avec eux, on constate une nouvelle rencontre entre la connaissance théorique et la pratique, soit-elle par force autodidacte. Ces nouveaux artisans ont souvent une éducation poussée, académique et historique, mais aussi scientifique. Leur curiosité puis leur engagement dans le métier



6. Sculpture du cheviller d'une basse de viole d'après un modèle de Nicolas Bertrand, Paris, début du XVIII^e siècle. Cliché Ingo Muthesius. 1984.

de facteur s'appuie alors sur des acquis intellectuels importants, un sens de l'observation sans *a priori*. Ce sont tantôt des facteurs d'instruments baroques, tantôt des facteurs d'instruments issus de notre tradition rurale et urbaine. Une illustration bien caractéristique de ce mouvement nous est donnée par la publication d'un ouvrage anglo-saxon intitulé *Making Musical Instruments* (Ford, 1978). Écrit par des facteurs très expérimentés autant que par des connaisseurs avertis de l'histoire des instruments, il est préfacé par l'un des organologues les plus chevronnés d'aujourd'hui, Anthony Baines, enseignant à l'Université d'Oxford, dont les termes sont symptomatiques de cette évolution, voire de cette révolution : « *La grande barrière psycholo-*

gique est en train de tomber : la capacité à exécuter un instrument de très grande qualité ne passe pas nécessairement par la transmission manuelle de père en fils, de maître à élève, comme cela a été le cas durant des siècles... La vraie révolution est que l'apprenti facteur aujourd'hui a l'avantage de pouvoir s'adresser à des artisans non seulement expérimentés, mais également profondément motivés par la connaissance historique ». C'est probablement ce qui fait la grande vitalité de ce métier particulier et sa capacité réelle d'innovation, à partir d'une tradition complexe, en général édulcorée et mal comprise par ceux qui l'observent un peu superficiellement de l'extérieur.

F. G., Paris

Notes

1. Il cite lui-même G. Depping, *Ordonnances sur le commerce et les métiers rendus par les prévôts de Paris depuis 1270 jusqu'à l'an 1300*, Paris, 1837.

2. Le cas du facteur de flûtes Jean-Baptiste Fortier, connu à Rouen entre 1708 et 1729 est particulier. « *Faiseur de flutes, hautbois, bassons et autres*

instrumens de bouche », il s'oppose en 1721, avec quatre confrères facteurs, à l'obtention et l'expédition des nouveaux statuts que les maîtres à danser et joueurs de violon de la ville de Rouen ont présentés. Un arrêt du Conseil du Roi les déboutera de leur demande en 1726, si bien que trois ans plus tard, les rôles de capitation de la paroisse Saint-Vincent de Rouen mentionnent ce facteur comme « *joueur d'instrumens* ».

3. Les historiens de l'instrument citent souvent ce procès de Gilles Lot en 1752, contre les quatre plus fameux facteurs d'instruments à vent en bois de Paris, qui l'empêchèrent d'exercer au seul motif non avoué que celui-ci leur portait ombrage par la qualité de son travail (Cf. Pierre, 1893, p. 40-47).

4. C'est celui d'Erasmus Clerc, mis en apprentissage chez Antoine Gesse en

1579 (Lesure 1976, p. 85), qui nous permet de compléter la référence.

5. Termes utilisés par Colbert quelques années après la fondation de l'Académie (Cohen, 1981, p. 42).

6. Voir par exemple la mandore construite par Hans Ött en Allemagne entre 1430 et 1460, conservée aujourd'hui à Eisenach. Cf. aussi Homo-Lechner, 1996.

7. *Synopsis Rerum Variarum Tam Naturalium Quam artificialium, quae in Museo Petri Trichet Burdigalae reperiuntur anno 1631 / Dénombrement de Diverses et curieuses choses du Cabinet de Pierre Trichet Bourdelois*. Un exemplaire imprimé de ce volume, avec des corrections de la main de Trichet, est conservé à la Bibliothèque nationale (Yc 12590, micr. 20 669).

8. Il s'agit de la sourdeline (Trichet, 1978, p. 98). Trichet, reprenant les notations de Mersenne, précise que Baptiste Riva en serait l'inventeur. Mais il ajoute : « des qu'elle fut apportée en France, on la considéra avec un grand applaudissement et moi mesme, ayant été curieux d'en ouïr une, dont François l'Anglois, natif de Chartres, jouïoit à Bourdeaux l'an 1626, je voulus aussi voir exactement tous ses ressorts ». Suit une description organologique très précise de cette musette de cour avant la lettre.

9. Il s'agit très probablement de *L'Art du menuisier* de M. Roubo le fils, compagnon menuisier, publié en 1769. Il constitue le premier ouvrage technique et descriptif écrit par un homme de métier, ce qui est souligné dans la préface par le Secrétaire perpétuel de l'Académie.

10. Discours du 14 fructidor an II.

11. *Seconde adresse des officiers du Jardin des Plantes à l'Assemblée nationale en lui présentant un projet de règlement pour cet établissement* (août 1790 ?) (Hamy, 1893, p. 102, 105).

12. Pour le Muséum d'histoire naturelle, voir Hamy, 1893, p. 107 et 158. Pour le Conservatoire des arts et métiers, voir Bowman, 1988, p. 174.

13. F¹² 3112.

14. Je remercie Frédéric Maguet de me l'avoir signalée.

15. Cf. p. 134, de la 2^{ème} édition.

16. 3 303 brevets sont déposés durant le XIX^e siècle. 886 concernent le piano, 471 les vents, 360 les instruments mécaniques, 281 la lutherie, 208 les harmoniums et affiliés, 46 les accordéons.

■ Bibliographie

ABONDANCE-GÉTREAU Florence, 1981, « Le musée instrumental de La Couture-Boussey », *Bulletin du Centre normand d'Histoire musicale*, n° 6, p. 5-7.

AGRICOLA Martin, 1528/1545, *Musica instrumentalis deutsch*, Wittemberg, Réédition en facsimile, 1959.

ALEMBERT Jean LE ROND d', 1751, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris. Discours préliminaire.

BEDOS de CELLES Dom F., 1766, 1770, 1778, *L'Art du facteur d'orgues*, Paris. Reprint Léonce Laget, 1976.

BENOIT Marcelle, SOUBEYRAN Claire, GÉTREAU Florence, GOHIN Henri, « Les Hotteterre, facteurs et musiciens du Roi de France », cat. d'exp. *La facture instrumentale européenne : suprématies nationales et enrichissement mutuel*, Paris, Musée Instrumental, 1985, p. 100-119.

BENOIT Marcelle, 1986, « L'apprentissage chez les facteurs d'instruments de musique à Paris. 1600-1661. 1715-1774 », *Recherches sur la Musique française classique*, XXIV, p. 5-106.

BOWMAN F.D., 1988, *L'Abbé Grégoire évêque des Lumières*, Textes réunis et présentés par F.D. BOWMAN, Paris, Éd. France-Empire.

BRAN-RICCI Josiane, 1987, « La flûte traversière chez Diderot. Tentative d'investigation à travers l'Encyclopédie », *Imago Musicae*, IV, p. 325-334.

CAUS Salomon de, 1615, *Les raisons des forces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes*. Livre II. Fontaines. Livre III Traitant de la Fabrique des orgues, Francfort, 1615. Reprints Frits Knuf, Amsterdam, 1973.

CHARASSE David, 1995, « Savoir-faire & conditions. Les luthiers de l'ouvrier à l'artiste », Noël BARBE, *Arts. Métiers*.

Culture technique et développement local. Actes du colloque d'Arc-et-Senans. 19-20 octobre 1994, Salins-les-Bains, p. 79-87.

CHASSAING Jean-François, 1987, *La vielle et les luthiers de Jenzai*, Theilhède, Aux Amoureux de Science.

COHEN Albert, 1981, *Music in the French Royal Academy of Sciences. A Study in the Evolution of Musical Thought*, Princeton University Press.

COMETTANT Oscar, 1890, *Histoire de cent mille pianos et d'une salle de concerts [la maison Pleyel]*, Paris, Librairie Fischbacher.

CONDORCET, 1791, *Écrits sur l'instruction publique. Volume premier. Cinq Mémoires sur l'instruction publique*, Édition annotée et commentée par Charles COUTEL et Catherine KINTZLER, Paris, Ediligt 1989.

DELOCHE Bernard, LENIAUD Jean-Michel, 1989, *La culture des sans-culottes*, Paris-Montpellier, Éditions de Paris/Presses du Languedoc.

DIDEROT et D'ALEMBERT, 1785, *Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie. Extrait de l'Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques*, Paris. Reprint Minkoff, Genève, 1972.

ENGRAMELLE J., 1775, *La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres*, Paris. Reprint Minkoff, Genève, 1971.

FAUQUET Joël-Marie, 1994, « L'innovation instrumentale devant l'Académie (1803-1851). Du son de l'instrument-machine au timbre du corps sonore », *Musique et médiations. Le métier, l'instrument, l'oreille*, Paris, Klincksieck, p. 197-249.

FORD Charles (ed.), 1978, with a Foreword by A. BAINES, *Making Musical Instruments*, Londres et Boston, Faber & Faber.

- GÉTREAU Florence, 1985, « Les Erard. Une firme franco-anglaise et ses innovations mécaniques. L'inventeur et l'entreprise familiale », cat. d'ex. *La facture instrumentale européenne : suprématies nationales et enrichissement mutuel*, Paris, Musée Instrumental, p. 153-161.
- 1996a, *Aux origines du musée de la Musique : les collections instrumentales du Conservatoire de Paris*, Paris, Klincksieck/Réunion des musées nationaux.
- 1996b, « Vincent Tibaut de Toulouse, ébéniste et facteur de clavecins : données biographiques », *Musique-Images-Instruments*, n° 2, à paraître.
- GIANNINI Tula, 1993, *Great Flute Makers of France. The Lot & Godfroy Families. 1650-1900*, Londres, Tony Bingham.
- GOULLART Noëlle, 1983, « Le corps des facteurs d'instruments », *Les luthiers de Mirecourt aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, Paris, Ecole nationale des chartes, p. 165-194.
- HAINÉ Malou, 1980, *Adolphe Sax. Sa vie, son œuvre, ses instruments de musique*, Bruxelles, Editions de l'Université.
- 1985, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle. Des artisans face à l'industrialisation*, Paris, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- HAMY E.J., 1893, « Les derniers jours du Jardin du Roi et la fondation du Muséum d'histoire naturelle », *Centenaire de la Fondation du Muséum d'histoire naturelle*. 10 juin 1793-10 juin 1893, vol. commémoratif publié par les professeurs du Muséum, Paris.
- HEYDE Herbert, 1986, « Der Instrumentenbauer », *Musikinstrumentenbau. 15-19 Jahrhundert. Kunst-Handwerk-Entwurf*, Wiesbaden, Breitkopf-Härtel, p. 49-54.
- HOMO-LECHNER Catherine, 1996, *Sons et instruments de musique au Moyen Age*, Paris, Editions Errance.
- HUBBARD Frank, 1981, *Le clavecin. Trois siècles de facture*, Nogent, Jacques Laget. Appendice C. p. 219-248.
- HUBERSON M.G., 1891, *Manuels-Roret, Nouveau manuel complet de l'accordeur et du réparateur de pianos*, Paris. Reprint Léonce Laget, Nogent-le-Roi, 1977.
- JURGENS Madeleine, 1974, *Documents du Minutier Central concernant l'Histoire de la musique. 1600-1650*, Paris, La Documentation française, 2 tomes.
- LECERF G. et LABANDE E.R., 1932, *Les traités d'Henri Arnaut de Zwolle et de divers anonymes*, Paris, Picard.
- LESURE François, 1954, « La facture instrumentale à Paris au XVI^e siècle », *The Galpin Society Journal*, vol. VII, p. 11-52. Repris dans LESURE François, 1976, *Musique et musiciens français du XVI^e s.*, Genève, Minkoff.
- LOUBET DE SCEAURY Paul, 1949, *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*, Paris, A. Pedone.
- MASSIP Catherine, 1976, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin. 1643-1661*, Paris, Picard.
- 1988, « Facteurs d'instruments et maîtres à danser parisiens au XVII^e siècle » (avec transcription des inventaires après décès de Jean Desmoulins et Jacques Dumesnil), Florence GÉTREAU, *Instrumentistes et luthiers parisiens. XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Délégation artistique de la ville de Paris, p. 17-33.
- MAUGER Nicolas, 1912, *Les Hotteterre. Nouvelles recherches*, Paris, Fischbacher.
- MAUGIN et MAIGNE, 1834/1894, *Manuels-Roret, Nouveau manuel complet du luthier*, Paris, Reprint Léonce Laget, 1977.
- MERSENNE Marin, 1636, *L'harmonie universelle*, Paris. Réédition en fac-similé avec une introduction de François LESURE, Paris, Editions du CNRS, 1986.
- MILLIOT Sylvette, 1970, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, Société française de musicologie/Heugel.
- PIERRE Constant, 1893, « La Communauté des Maîtres faiseurs d'instruments de musique », *Les facteurs d'instruments de musique. Les luthiers et la facture instrumentale. Précis historique*, Paris. Reprint Minkoff, Genève, 1971, p. 7-60.
- POMMIER Édouard, 1986, « Naissance des musées de province », Pierre NORA, *Les lieux de mémoire, La Nation*, Paris, p. 450-495.
- PONTÉCOULANT, LE DOULCET Adolphe, comte de, 1861, *Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce*, Paris. Reprint Frits Knuf, Buren, 1971. 2 tomes.
- PRAETORIUS Michael, 1619, *Syntagma Musicum. II. De Organographia*, Wolfenbüttel. Réédition en fac-similé, par W. GURLITT, Kassel, Bärenreiter, Documenta musicologica 14, 1958.
- PUSSIAU Laurent, 1996, « Gilbert Desruisseaux, facteur de clavecins lyonnais », *Musique-Images-Instruments*, n° 2, à paraître.
- ROUDIER Alain, 1993, « Les origines de la famille Erard », cat. d'ex. *Sébastien Erard ou la rencontre avec le piano-forte*, p. 12-16.
- SAMOYAUULT-VERLET Colombe, 1966, *Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents. 1550-1793*, Paris, Société française de musicologie, Heugel et Cie.
- SAVART Félix, 1819, *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet*, Paris. Reprint Minkoff, Genève, 1972.
- SCHLICK Arnolt, 1511, *Spiegel der Orgelmacher und organisten*. Traduction et notes d'Elizabeth Berry BARBER, Frits Knuf, Buren, 1980.
- SCHNAPPER Antoine, 1988, *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections françaises au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion.
- SIBIRE Abbé, 1823, *La Chélonomie ou Le Parfait luthier*, Paris. Reprint Minkoff, Genève, 1984.
- TOLBECQUE Auguste, 1903, *L'Art du luthier*, Paris. Reprint Laffitte, Marseille, 1978.
- TRICHET Pierre, c. 1640, *Traité des instruments de musique*. Réédition avec une introduction et des notes de François LESURE, Genève, Minkoff, 1978.
- VIRDUNG Sebastian, 1511, *Musica getutscht*, Bâle. Reprint Bärenreiter, Kassel, 1970. Traduction française et commentaire par Christian MEYER, Paris, Éditions du CNRS, 1980.