

Luthiers de la main à la main. Introduction

Valérie Klein, Baptiste Buob

► **To cite this version:**

Valérie Klein, Baptiste Buob. Luthiers de la main à la main. Introduction . Valérie Klein, Baptiste Buob. Luthiers de la main à la main, Actes Sud, 2012, 978-2-330-00623-5. halshs-01587792

HAL Id: halshs-01587792

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01587792>

Submitted on 14 Sep 2017

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.



Valérie Klein

Conservatrice du musée de la lutherie et de l'archèterie françaises de Mirecourt

Baptiste Buob

*Chargé de recherche au CNRS, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative,
Université Paris Ouest – UMR 7186*

Introduction

La vocation du musée de la lutherie et de l'archèterie françaises de Mirecourt est double. D'une part, il s'impose naturellement comme le lieu témoin d'une ville profondément marquée par la production d'instruments de musique à cordes et par la transmission ancestrale des métiers de luthier et d'archetier. D'autre part, le musée donne l'occasion de porter un regard original sur des instruments considérés comme des composants à part entière de la "fabrication" de la musique¹ : non seulement les instruments, mais aussi les luthiers, les musiciens, les compositeurs, les auditeurs et les critiques, les partitions, les catalogues, les livres, etc., composent une multiplicité d'êtres qui participent d'un même phénomène. Le musée propose donc au visiteur d'embrasser dans un même mouvement des éléments qui malgré leur apparente hétérogénéité peuplent un même univers. Le musée, conscient de sa place dans cet ensemble, assume pleinement son rôle lorsqu'il aborde la thématique de la transmission par le biais d'une exposition temporaire et l'édition du présent recueil d'articles, tous deux regroupés sous l'appellation "de la main à la main".

Dans le contexte particulier de la lutherie, cette expression peut être comprise de diverses façons. Elle suggère avant tout la transmission d'éléments "palpables" susceptibles de passer d'une main à l'autre. Cependant la transmission désigne plus généralement le fait de "faire passer quelque chose à quelqu'un"² : ce processus concerne alors non seulement le "passage" intentionnel d'objets mais aussi la médiation **erratique** de savoirs, de représentations, d'émotions et d'institutions³. L'expression "de la main à la main" ne désigne donc pas uniquement ce qu'un individu décide de donner à un autre mais plus généralement tout ce qui passe entre des individus. Débordant largement le rapport reliant un émetteur et un récepteur, l'intérêt que nous accordons à la notion de transmission implique donc de considérer les acteurs du processus non pas comme de simples "intermédiaires" qui diffuseraient presque malgré eux un ensemble de connaissances, au risque d'en perdre en route, mais comme des "médiateurs" qui "transforment, traduisent, distordent, et modifient le sens ou les éléments qu'ils sont censés transporter"⁴. Si nous avons choisi l'expression "de la main à la main", c'est qu'elle contient en elle-même cette idée de médiation. En effet, dans le contexte artisanal, le terme "main" ne désigne pas le seul organe préhensile par lequel se concrétise toute activité artisanale mais sert à qualifier, par métonymie, un luthier : un bon luthier est une bonne main⁵. Or ce qui circule entre des individus fait l'objet aussi bien de persistances que de transformations : les connaissances, les idées, les pratiques ne se transmettent pas sans modifications. Enfin le langage courant emploie l'expression "de la main à la main" pour qualifier un mode de transmission singulier : une transmission informelle qui se fait discrètement,

comme cachée, sans laisser de traces. Cette acception exprime l'idée que la transmission du savoir artisan est un processus qui relève d'une sphère de l'intime et contient en elle-même l'idée d'un mode de circulation mystérieux, imperceptible aux yeux du profane.

En restituant chacune à leur manière un versant de l'expression, les contributions ici réunies participent de ce processus de médiation : elles proposent au lecteur d'emprunter diverses voies menant à une meilleure compréhension de cet univers où les hommes et les objets forment une seule et même entité. Les auteurs aux parcours contrastés – certains participent personnellement de cet univers en tant que fabricants et/ou musiciens – proposent ainsi une multiplicité d'approches susceptibles chacune d'offrir un regard singulier sur la transmission. Les textes ont été regroupés en deux ensembles : les premiers étudient des artefacts (les instruments eux-mêmes et les archives) pour éclairer d'anciens traits d'une profession et certaines de ses évolutions, les seconds, dans un mouvement inverse et complémentaires, considèrent les activités et les paroles artisanes et musiciennes pour mieux comprendre l'objet lui-même.

Artefacts – La réflexion sur la transmission est consubstantielle de l'histoire même du violon dont certains procédés de fabrication ont disparus avec leurs inventeurs⁶. Depuis lors, certains luthiers s'évertuent, par l'action conjuguée de la recherche érudite et de la pratique à l'établi, à retrouver ces procédés et la pensée qui les accompagnait. Le texte de François Denis qui inaugure la première partie en est un exemple éloquent. En effet, ce luthier propose au lecteur de découvrir le bouillon de culture singulier dans lequel le violon est "né". Tout en immergeant le lecteur dans la pensée de la Renaissance, François Denis met au jour certains des savoirs et des ressources à l'origine de la création de cet instrument : issu de la rencontre de la vièle et du luth, le violon est l'émanation d'un ancien "art de la mesure" qui s'est perdu au fil du temps. Révélant la profondeur d'une pensée "mathématique" qui englobe procédés de fabrication et ordres naturels, ce texte offre des clés de compréhension en faveur d'une pratique artisanale concrète qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, ne se transmet selon lui plus que par "routine".

Les évolutions apportées au violon seraient en conséquence davantage le produit d'une adaptation aux évolutions musicales qu'à la mobilisation du savoir à l'origine de son "invention". L'adaptation des instruments aux goûts des musiciens est d'ailleurs soulignée par l'analyse des guitares issues des lignées de Mirecurtiens du XIX^e siècle proposée par Catherine et Bruno Marlat. Par le croisement de leur regard d'expert sur les guitares conservées dans les musées et d'une lecture attentive des registres de conscription et des actes d'état civil, les auteurs dressent le portrait du complexe réseau des fabricants de l'époque. Outre l'évolution des goûts musicaux et des instruments, Catherine et Bruno Marlat révèlent l'importance non seulement par les filiations mais aussi par les alliances pour bien comprendre comment les jeunes luthiers entrent dans la profession, entrée par laquelle les futurs luthiers vont hériter des traits distinctifs propre à une autre "famille", celle des instruments eux-mêmes : avec la vocation se transmettent des méthodes, des formes et des esthétiques propres.

L'article d'Hélène Claudot-Hawad étudie un autre type de sources, puisqu'elle s'intéresse aux échanges épistolaires entre luthiers durant la crise que connaît la profession au milieu du XX^e siècle. Ces courriers documentent de façon extrêmement

détaillée certains aspects de cette crise au terme de laquelle la profession se trouve profondément modifiée (rétrécissement du marché, difficultés d'approvisionnement, conflits professionnels, crise de l'apprentissage, etc.). Mais ces lettres fourmillent également de détails qui renseignent sur les valeurs de solidarité et d'attachement qui animent le réseau extrêmement vaste des luthiers. Hélène Claudot-Hawad montre que malgré les difficultés et les grandes distances géographiques qui parfois séparent ses membres, la profession met constamment en circulation des hommes, des objets (instruments, mais aussi fournitures), des savoirs et des idées. Une des premières vertus de cette contribution est peut-être de rappeler que si tous les luthiers sont animés par une même passion, ils n'en demeurent pas moins des agents économiques soumis aux mêmes besoins et aléas que tous les autres commerçants et artisans.

Dans l'article qui clôt ce premier ensemble de textes, Valérie Klein ne propose plus d'observer une seule période de la lutherie mais de traverser les siècles en suivant le parcours "exemplaire" d'une famille d'archetiers mirecurtiens : l'histoire professionnelle de la famille Bazin débute au milieu du XVIII^e siècle et se termine à la fin du XX^e siècle. Au-delà de la prégnance de la transmission familiale, ce texte révèle la porosité existant entre les diverses professions de la musique et du travail du bois ainsi que l'émergence progressive d'une organisation collective du travail artisanal. Tandis que les contributions précédentes ont fourni quelques indices sur la densité et l'étendue du réseau des luthiers, on le découvre ici dans toute sa profondeur grâce à la diversité des sources mobilisées : collection du musée, documentation familiale, catalogues et autres documents commerciaux et administratifs. La complexité se dévoile pleinement lorsque l'on découvre la densité entrecroisée des réseaux de clientèle et d'apprentissage qui se tissent notamment autour de Charles Nicolas Bazin, l'archetier qui contribua le plus à l'essor de l'atelier familial.

Arts de faire. Sous cette expression sont regroupées des contributions qui, plutôt que de prendre appui sur les seuls artefacts (collection, archives administratives, courriers), ont été élaborées à partir d'observations, de pratiques et d'échanges. S'agissant de la variété des sources, la contribution de Lothaire Mabru est sans aucun doute la plus complète puisqu'il associe une profonde connaissance de l'histoire de la profession avec sa pratique personnelle du violon et ses propres enquêtes ethnographiques. Comme le titre de l'article l'indique, Lothaire Mabru propose de montrer comment certaines "idées reçues" concernant les violons se construisent et se perpétuent. Les lignes qui critiquent l'association commune de la qualité sonore et de la valeur marchande des instruments sont particulièrement marquantes. En effet, l'auteur montre que la valeur d'un violon tient non seulement à son statut hybride, à cheval sur les marchés de la musique et de l'art, mais aussi davantage à son "identité" qu'à ses qualités sonores. Il ressort alors clairement que la progression d'un instrumentiste dans le monde de la musique induit la rencontre de deux "subjectivités", celle d'un homme et celle d'un objet. Ainsi, tout en soulignant le "caractère éminemment fragile de nos certitudes", comme le dit lui-même l'auteur, ce texte propose beaucoup plus qu'une simple analyse critique. L'intérêt ne s'arrête pas avec la "simple" déconstruction de mythes et d'idées reçues, mais révèle toute la richesse d'une posture qui embrasse dans un même mouvement les violons, les luthiers et les musiciens.

En abordant la question du “vol du savoir”, Baptiste Buob procède également à une analyse critique des discours en même temps qu’il esquisse un état des lieux de certains acquis des recherches en sciences humaines sur l’apprentissage dans le domaine des pratiques artisanales. Il ressort de ce texte que la rhétorique sur le vol du savoir est avant tout un “marqueur” idéologique : parler de vol du savoir est une façon de rendre légitime une pédagogie qui se pose en rupture avec une conception discrète et diffuse de l’apprentissage. Le texte fait également une brève présentation du processus cognitif qui accompagne les premiers gestes des apprentis : la dynamique intime d’appropriation des savoirs nécessite le dépassement d’une fascination initiale conférant une dimension quasi magique à la pratique luthière. Si l’apprentissage semble nécessairement procéder d’un dialogue intérieur, certains formateurs s’efforcent de révéler ce processus discret à la clarté de la conscience.

Pour clore ce recueil d’articles, nous avons voulu enfin ancrer le lecteur dans les aspects les plus concrets de l’activité des luthiers en rééditant un article déjà ancien d’Hélène Claudot-Hawad⁷. À l’image de la “recette” proposée en annexe du texte de François Denis, les fines descriptions et catégorisations des gestes effectuées par Hélène Claudot-Hawad révèlent au lecteur la variété des “opérations élémentaires” au terme desquelles un violon finit par advenir. Au-delà d’un ardu exercice d’analyse des techniques, ce texte exprime également l’importance et la richesse de la pratique à l’établi – soulignant ainsi la tendance “technophile” de la lutherie française qui perpétue depuis des siècles l’idée d’une congruence entre qualité des gestes et qualité du résultat. Ce texte, jusqu’à présent, difficilement accessible est un utile complément aux nombreux manuels décrivant les étapes de fabrication et leurs procédés.

Les informations écrites sont cependant loin de subsumer le savoir artisan. Si le luthier peut vertueusement profiter des nombreux textes traitant de divers aspects de sa profession, c’est avant tout par l’activité empirique à même l’établi qu’il forge toute l’intelligence de sa pratique. Les propos du luthier et enseignant Dominique Nicosia qui viennent clore cet ouvrage rappellent que la “maîtrise” de l’activité luthière est le fruit d’un dialogue long et sinueux entre les sens et l’esprit. Bien que cela puisse sonner comme un simple truisme aux oreilles des artisans, il nous a paru essentiel de rappeler cette base empirique de l’activité luthière ; comme d’ailleurs le faisait Frank Choisy dans la préface de l’ouvrage du célèbre luthier français Paul Kaul, *La querelle des anciens et des modernes* :

“Une bonne recette avec une description précise des aliments, de leur origine et de leur qualité ne suffit pas à faire un bon plat, et c’est l’expérience et le tour de main du cuisinier qui seul peut lui donner toute sa saveur.”⁸

Aborder la question de la transmission invite à penser une dynamique subtile aux ramifications historiques et disciplinaires très étendues, vaste entreprise qui ne peut que déborder le cadre du présent ouvrage. Nous espérons cependant contribuer modestement à une connaissance accrue des processus historiques et des ressorts contemporains d’une profession où les individus et les objets sont en discussion permanente. Aussi proposons-nous au lecteur de ne pas considérer les nombreuses images associées au texte comme de simples illustrations mais comme l’expression de cet incessant dialogue.

-
1. Mabru 1998.
 2. Définition du terme “transmission” dans le *Trésor de la langue française informatisé* ; dictionnaire consultable à l’adresse <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
 3. Pour une synthèse des usages de cette notion en sciences humaines, voir Berliner 2010.
 4. Latour 2006, p. 58.
 5. Mabru 1998, p. 138.
 6. À ce propos, voir, par exemple, Sennett 2010 [2008], p. 104-113.
 7. Initialement publié en 1985 dans la revue *Geste et Image*, cet article est ensuite paru, dans une version améliorée, dans la *Revue du Lapmo* en 1988.
 8. Choisy 1927, p. XII.