Gradhiva
Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

17 | 2013
L'esthétique du geste technique

De l'adresse. Remarques sur l'esthétique des gestes du luthier

Skill and aesthetic of the luthier's craft

Baptiste Buob

Éditeur
Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition électronique
URL : http://gradhiva.revues.org/2610
ISSN : 1760-849X

Édition imprimée
Date de publication : 16 mai 2013
Pagination : 70-93
ISBN : 978-2-35744-049-74
ISSN : 0764-8928

Référence électronique
Baptiste Buob, « De l'adresse. Remarques sur l'esthétique des gestes du luthier », *Gradhiva* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 29 mai 2013, consulté le 01 janvier 2017. URL : http://gradhiva.revues.org/2610 ; DOI : 10.4000/gradhiva.2610

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© musée du quai Branly



De l’adresse

Remarques sur l’esthétique des gestes du luthier[1]

par Baptiste Buob

La transformation du bois en musique est ce qui fait le sel de la vie d’un luthier. Une telle assertion, aux allures d’évidence, est pourtant tout à fait discutable. De nombreux luthiers ne sont pas du tout mélomanes et certains ont choisi d’exercer leur profession sans être en relation directe avec le monde de la musique. Ce texte propose d’explorer quelques-unes des raisons qui peuvent expliquer cet apparent paradoxe. Il ressort notamment que la pratique à l’établi est en elle-même gratifiante et que les luthiers fabriquent des instruments non seulement pour les utilisateurs finaux mais aussi pour leurs pairs. En cela, ils ne sont sans aucun doute pas différents d’autres artisans. Cependant, certains fabricants d’instruments ont développé une technophilie particulière – sans aucun doute héritière des principes d’économie propres au travail parcellisé – présupposant que l’habileté technique et le beau geste sont les garants d’un résultat lui-même esthétique.

1. Un film, décrivant les étapes de fabrication d’un violon, est associé à cet article. Réalisé par l'auteur pour le musée de la Lutherie et de l’Archèterie françaises de Mirecourt, il est consultable via le lien suivant : http://vimeo.com/22691598.

mots clés
lutherie du quatuor, adresse, plaisir, chorégraphie, agentivité artistique.



page précédente et ci dessus

fig. 1
Atelier de fabrication de violons de la maison Laberte-Humbert Frères, Mirecourt, carte postale, début du xx[e] siècle. © Mirecourt, musée de la Lutherie et de l'Archèterie françaises.

« Qu'elle soit tracée dans l'air ou sur du papier, au moyen d'une canne ou d'une plume, la ligne se développe à partir d'un point, suivant un mouvement qui […] la laisse libre d'aller là où elle veut, pour le pur plaisir du mouvement. Pour reprendre la célèbre formule de Klee, la ligne active, selon sa propre temporalité, est une ligne " qui se promène librement et sans entraves ". En la parcourant des yeux, on suit le même chemin que celui de la main qui l'a dessinée. » (Ingold 2011 [2007] : 98, citant Klee 2004 : 36)

Longtemps restée affaire d'héritage familial ou de simple opportunité, l'entrée dans la profession de luthier est aujourd'hui souvent l'aboutissement d'une fascination initiale. Outre l'attrait pour l'objet fabriqué ou sa musique, la vocation peut naître de la seule observation du ballet de l'homme et de la matière à l'occasion d'une visite dans un atelier. Agrémentée d'une atmosphère, d'odeurs, de sons et de couleurs, la chorégraphie gestuelle captive indépendamment de son produit – voire du son produit. L'activité artisane bascule alors du côté de l'art de la performance, comme si la virtuosité gestuelle se suffisait à elle-même.

La fascination qu'exerce la pratique à l'établi n'est, sans aucun doute, pas propre à la lutherie. Cependant, les membres de cette profession ont porté une attention singulière aux gestes de fabrication et élaboré une véritable grammaire de la chorégraphie opératoire. La lutherie française a poussé

à l'extrême l'idée d'une « efficacité technique » où l'amplitude, l'assurance, le confort postural et surtout l'*adresse* sont particulièrement valorisés. Selon ces canons gestuels, un bon violon n'est pas seulement doté de qualités sonores, il doit avoir été fabriqué avec habileté : la pratique des luthiers consiste au moins autant à faire montre de leur maîtrise technique qu'à satisfaire l'oreille des musiciens et le regard d'éventuels « spectateurs ».

Au terme de son enquête sur l'exercice du métier de luthier dans la ville vosgienne de Mirecourt – considérée parfois de façon trop exclusive comme le seul berceau de la lutherie française (Lesure 1996) –, Lothaire Mabru a montré que le violon ne doit pas être considéré comme un simple instrument de musique car il possède au moins deux autres « faces » : d'une part, celle d'objet d'art-objet esthétique et, d'autre part, celle de marchandise. Selon cette triple perspective, il apparaît clairement qu'un instrument comme le violon « ne se réduit pas à sa finalité première, "faire de la musique" » (Mabru 1998 : 144). À partir d'une enquête que j'ai menée sur l'apprentissage du métier de luthier dans la même ville de Mirecourt, principalement au sein de l'École nationale de lutherie qui y est installée depuis plus de quarante ans, je propose de forcer le trait encore davantage pour montrer que la pratique luthière, loin d'être exclusivement orientée vers la satisfaction des attentes des musiciens, peut être envisagée indépendamment de l'univers musical comme répondant d'abord à des exigences techniques fortement empreintes d'une idée spécifique de l'esthétique gestuelle.

Les luthiers sont des agents directs de l'univers de la musique (*ibid.*), mais ils ne sont pas pour autant nécessairement en contact personnel et régulier avec ses autres agents. En effet, qui ne connaît rien de cet artisanat sera surpris de découvrir que bon nombre de luthiers ne savent pas jouer des instruments qu'ils fabriquent, que certains peuvent même ne pas avoir l'oreille musicale, ni être mélomanes, ni même en relation directe avec des musiciens (même si les luthiers diront que les meilleurs d'entre eux ont une vraie culture musicale). Comment expliquer que l'on puisse être luthier sans être passionné par la musique ?

Boîte noire

« Des sillons vont se créer progressivement à travers les objets et les hommes. » (Dodier 1995 : 86)

La fabrication d'un violon procède d'une approche empirique reposant sur la copie – voire plus couramment sur la copie de copies – de modèles pour la plupart fabriqués en Italie aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Considéré comme étant né « parfait », le violon est doté d'une structure d'agencement idéale des éléments qui le composent mais, pour autant, selon les termes de Gilbert Simondon (2012 [1958]), il n'est pas « concrétisé » : le regard scientifique sur l'objet n'est pas parvenu à rejoindre l'intention constructive artisane et la fabrication d'un violon échappe toujours pour partie à la fabrication industrielle (Denis 2012). La marge de progression est bloquée, les innovations et les améliorations dans le domaine sont quasi nulles. Hors d'un modèle scientifique progressiste, les luthiers se contentent donc le plus souvent de reproduire des modèles de violons : à partir de mesures prises

sur d'anciens instruments, le travail consiste principalement à reporter des dimensions, des formes et des épaisseurs. Cependant, dans ce cadre contraignant, les luthiers cherchent toujours le « truc » qui fait un « bon » instrument. Des gestes et des mesures identiques ne produisent pas un même résultat, aussi le luthier n'a-t-il aucune garantie quant au fruit de son travail et repart toujours vers l'inconnu. Sans recette miracle, la fabrication d'un violon est un « perpétuel recommencement » (*ibid*.).

Sauf à abandonner le bois au profit du carbone, point d'ingénieur capable de produire de nouveaux plans selon le système métrique actuel, mais uniquement des modèles totémiques qui guident les étapes de construction. Certaines cotes doivent être respectées pour donner un équilibre pérenne à l'instrument, mais le luthier n'a que peu de moyens de s'assurer du résultat sonore final. Il sait davantage ce qu'il doit faire pour éviter que l'instrument ne sonne pas ou s'écroule – parce qu'inadapté à l'équilibre des forces le mettant en tension – que ce qui le fera bien sonner. De ce point de vue, l'activité luthière est plus proche de l'entreprise de réduction de l'aléatoire et de prévention de l'échec que de celle d'une recherche d'un « bon » son. Cette marge d'indétermination quant à l'effet sonore participe sans aucun doute de la prégnance de la rhétorique du secret qui colle à ces instruments, expliquant les espoirs multiséculaires de trouver la source de la qualité sonore dans les matériaux (le bois et le vernis principalement) plutôt que dans la technique de fabrication.

Chaque luthier sait parfaitement qu'il n'existe pas une musicalité idéale et que la musique est le produit d'une rencontre dont les principaux agents non exclusifs sont un musicien et un instrument (avec l'archet, l'acoustique du lieu, le répertoire, etc.) ; autrement dit, que « bien » faire sonner un instrument n'est pas une science exacte mais une science profondément humaine.

En outre, dans le cas du violon, l'erreur serait de réduire son individuation à sa phase de fabrication. À la différence d'un meuble, qui atteint sa pleine performance une fois fabriqué, le violon est un objet vibrant (pour ne pas dire vivant) qui fait l'objet d'un « modelage » incessant. Il ne traverse pas les âges sans être transformé, manipulé, réglé, réparé. Les plus anciens sont passés entre les mains d'une centaine de luthiers : les manches adaptés à la musique baroque ont été modifiés ; les épaisseurs des voûtes du coffre ont été reprises ; l'âme, le chevalet, le cordier, les cordes ont été changés maintes fois ; les fractures ont été réparées ; constamment des réglages sont effectués. Si d'anciens violons sonnent bien aujourd'hui, c'est qu'une multitude d'améliorations ponctuelles leur ont été apportées. La qualité d'un instrument ancien est aussi le fait de tous les luthiers par les mains desquels il est passé. Le violon ne se bonifie pas « naturellement » comme un bon vin – même s'il peut lui falloir un peu de temps pour se « stabiliser » après sa fabrication –, sauf à considérer l'œuvre des luthiers comme celle du temps.

À vouloir comparer le violon, c'est peut-être de l'automobile qu'il s'approche le plus ; et plus précisément des voitures « increvables » comme ces Mercedes sans âge transformées en taxis collectifs qui, inlassablement, sillonnent les routes du Maroc – de vieilles mécaniques sans ordinateur de bord qui en France ne passeraient pas le contrôle technique, objets de

série devenus uniques, portant les stigmates de la familiarité laissée par leurs multiples propriétaires, les doigts ayant creusé le volant, les sièges, épousé la forme des corps… Le luthier est ce garagiste capable de changer un pneu, de régler le ralenti, de défroisser une portière, de changer un essieu, de refaire la peinture. Une simple écoute lui suffit à identifier le problème, en un tour de vis il règle le moteur, en quelques autres il change une pièce défectueuse – toujours capable de fabriquer intégralement une pièce le cas échéant. Il est celui qui prolonge éternellement la vie de l'instrument, le modifie, le répare, l'adapte aux conditions musicales d'une époque, aux attentes ergonomiques et auditives des musiciens. Et rien ne sert au garagiste de savoir conduire ; on peut être passionné par l'automobile sans l'être par la conduite. Les luthiers créent les conditions d'une éternité, luttant contre cette obsolescence qui affecte notre monde matériel, participant de l'univers des objets irremplaçables (Revolon *et al*. 2012).

Le luthier est sans aucun doute de la trempe de ces techniciens aux savoir-faire d'une extrême richesse, de ces ouvriers aux sens experts ayant façonné au long d'années d'expérience les tours de main qui toujours fascinent. Le qualifier de technicien risque de faire grincer des dents (même s'il ne s'agit pas de rabaisser le luthier mais plutôt d'élever le garagiste au rang de la noblesse), en revanche on peut affirmer sans risque qu'il est résolument technophile. Son amour pour la technique vient peut-être compenser l'indétermination du résultat final. Son plaisir n'est-il pas davantage celui qu'il prend à transformer la matière, à faire advenir de ses mains un objet dont la destinée lui échappera une fois la fabrication terminée, qu'à entendre cet instrument sonner ?

Technophilie

> « La manufacture produit en effet la virtuosité du travailleur de détail […]. » (Marx 1993 [1867] : 382)

L'entame de cette nouvelle partie risque de mettre de nouveau à l'épreuve la susceptibilité de certains luthiers : la lutherie française aurait progressivement développé une passion pour la technique au détriment de la sonorité – cette idée, exprimée par de nombreux luthiers français, ne sonnera pas de façon aussi grinçante à toutes les oreilles. Du moins, dans le contexte d'expansion industrielle qui a débuté au XVIII^e^ siècle, la lutherie française a peu à peu mis au point une méthode particulièrement efficace du point de vue technique mais qui a eu pour effet de minimiser les possibilités d'intervention sur les résultats en termes d'acoustique.

Tout en s'appuyant sur un ensemble stable et répertorié d'outils, d'éléments et de gestes[2], le processus de fabrication d'un violon connaît cependant de nombreuses variantes, notamment macroscopiques, qui concernent l'ordre et l'articulation de certaines phases. Ainsi a-t-on coutume de distinguer les méthodes dites française et italienne. Celles-ci se différencient principalement par la façon de confectionner le coffre de l'instrument, la caisse de résonance dans laquelle circule le son produit par le frottement de l'archet sur les cordes. Le coffre d'un violon est constitué de trois parties principales : une table d'harmonie dotée de deux ouïes, un fond et une couronne d'éclisses.

2. Pour une fine description des gestes d'un luthier, voir Claudot-Hawad 2012 (1985).

Le façonnage de la table et du fond est un aspect particulièrement délicat de la confection de ces éléments. Ce ne sont pas des plaques de bois moulées (même si certaines fabriques ont pu développer des procédés de « gaufrage »), mais généralement deux « blocs » pleins jointés dans lesquels l'artisan creuse les faces externes (par ébauchage à la gouge puis rabotage) et internes (creusage à la gouge et mise d'épaisseur au rabot en contrôlant le travail avec un compas d'épaisseur) afin de créer une voûte. Outre la forme de cette voûte, la difficulté de cette étape réside justement dans les épaisseurs. Il s'agit en effet de créer une table d'harmonie qui ne soit ni trop souple ni trop rigide, offrant une élasticité adaptée tant au jeu de force de l'instrument terminé qu'à la résonance du son. Bien que guidé par certaines mesures, le luthier doit alors mobiliser sa sensibilité personnelle pour estimer la résistance adéquate.

Dans la méthode dite française, la voûte et l'épaisseur de la table et du fond sont intégralement préparées avant leur assemblage avec la couronne d'éclisses. Et les possibilités d'intervention sur le coffre après cette étape deviennent alors très réduites. La méthode italienne est différente puisque le luthier ne termine pas les voûtes avant de procéder à l'assemblage mais effectue une « reprise des voûtes sur coffre ». Le coffre n'est dès lors plus un objet complexe, fruit de différents éléments assemblés, mais un élément cohérent auquel il s'agit de conférer une harmonie d'ensemble. Suivant cette seconde méthode, le coffre est travaillé comme une boîte de résonance avant même d'être terminé. La méthode française, moins holiste, réserve une part plus importante à l'aléatoire, quand la méthode italienne travaille le coffre comme un ensemble organique. Nombreux sont les luthiers formés à l'école française ayant progressivement modifié leur approche de la fabrication – considérant la méthode italienne comme plus cohérente – et envisagé la confection du coffre de façon unitaire plutôt que fragmentée. Comment expliquer que se soit imposée une méthode qui apparaît comme moins adaptée à la recherche de sonorités et au contrôle des propriétés acoustiques de l'objet ?

Des fabricants de violons exercent leur activité dans la petite ville de Mirecourt depuis le XVIIe siècle. Dès les débuts du XIXe siècle, tandis que des sociétés structurées prennent place aux côtés d'ateliers aux dimensions variables (Charasse 1995 ; Klein 2012), s'instaure petit à petit une méthode de fabrication aux accents tayloristes. Les artisans se spécialisent dans des phases particulières : certains confectionnent les coffres – voire des éléments du coffre – et la tête, d'autres vernissent, montent les cordes… Il faut fabriquer vite et bien, être efficace et productif.

Dans les fabriques, qui pouvaient employer plusieurs centaines d'ouvriers, le résultat sonore devient de plus en plus aléatoire. Aussi, jusqu'à sa fermeture durant la seconde moitié du XXe siècle, l'usine Laberte demandait-elle à un musicien, seul à même de juger, de classer les instruments en fonction de leur qualité acoustique. Il sera rétorqué que Mirecourt ne se limitait pas aux grandes sociétés et que celles-ci possédaient en général un « atelier d'artiste » où la confection était plus soignée. Certes, mais un luthier fabriquait rarement un instrument dans son ensemble, de sorte

ci-contre

fig. 2
Outils de luthier dans un atelier de Mirecourt.
© Baptiste Buob.









que, même dans les ateliers d'artisans, la répartition des tâches existait, à l'image de ce qui se passait dans celui d'Antonio Stradivarius, lequel agissait probablement plus comme maître d'œuvre que comme exécutant (Sennett 2010 [2008] : 106 *sq*.). Ce n'est donc pas faire ombrage aux luthiers que de dire qu'un instrument est le produit d'une forme de cognition répartie entre différents agents – notons à ce propos à quel point il peut être difficile d'associer un instrument à un seul « auteur » (Mabru 2012).

C'est donc dans le contexte particulier d'une expansion industrielle que prend sa source ce qu'on appelle aujourd'hui la « méthode Mirecourt ». Les répercussions de ces nouveaux modes de fabrication sur la gestuelle sont très importantes : les étapes sont réparties selon des principes ergonomiques visant à optimiser la sécurité, à ménager les corps et surtout à gagner du temps. De nos jours, une telle division des tâches n'existe plus, mais les tours de main, progressivement consolidés, se sont transmis de génération en génération, traversant l'ère manufacturière pour pénétrer les ateliers contemporains et les salles de cours de l'École nationale de lutherie de Mirecourt.

La division des tâches sur le mode manufacturier a été à l'origine, dans le domaine de la lutherie comme ailleurs, d'une forme spécifique de « virtuosité du travailleur » : « La constante répétition du même acte limité et la concentration de l'attention sur cette chose limitée apprennent, par le jeu de l'expérience, à atteindre l'effet utile avec un moindre déploiement de force. » (Marx 1993 [1867] : 381-382) Cette virtuosité diffère d'autres, plus « acrobatiques », dont l'effet est d'impressionner un public (Stoichita *et al*. 2011). Elle est le résultat d'une recherche d'économie, sans détours ni circonvolutions : il s'agit d'éviter tout superflu et d'aller droit au but. La virtuosité est alors synonyme d'adresse, associant course à la rapidité et simplicité.

Pour expliquer ce qu'est un beau geste, les luthiers formés à Mirecourt se réfèrent souvent à l'action de tirer un trait. Selon eux, mieux vaut une ligne tracée d'un seul mouvement, sans hésitation, au risque qu'elle ne soit pas absolument rectiligne, plutôt qu'une autre, parfaitement droite, produite par différents mouvements et nécessitant de multiples « reprises ». Un bon geste induit également un son particulier : lorsque « ça racle » ou que « ça broute », selon les termes d'un enseignant de l'école de Mirecourt, c'est que le geste n'est pas maîtrisé. Un bon geste est un geste fluide qui n'agresse pas le bois, qui suit sa tendance naturelle en l'épousant de façon harmonieuse. Cette harmonie entre l'artisan et la matière imprime un « style » particulier. L'instrument ne doit pas être comme dessiné au cordeau, mais témoigner de la patte de son fabricant. Loin de chercher à obtenir des instruments parfaitement symétriques, les luthiers veulent que l'objet garde la trace des gestes qui l'ont fait naître. L'apparence pleinement régulière des violons s'estompe lorsqu'on les observe avec attention. C'est l'asymétrie du détail qui donne du « caractère » à un instrument. À l'image de la ligne droite dont l'invention est relativement moderne (Ingold 2011 [2007]), certains luthiers rappellent que la symétrie est absente de la nature visible : tout comme un visage, un violon, pour que l'on s'y attache, se doit d'être doté d'une certaine asymétrie.

double page précédente

fig. 3
Marion Kalter, *Bois d'épicéa rouge dans un atelier de lutherie à Mirecourt.*
© akg-images/Marion Kalter.

ci-contre

fig. 4
Lutherie : présentation des différents outils pour la fabrication des instruments à archet, in Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, 1772. © Infatti/Leemage.


Pl. XII.
Fig. 11.
Fig. 12.
Fig. 13.
Fig. 14.
Fig. 15.
Fig. 16
Fig. 17.
Fig. 18
Fig. 19.
Fig. 20.
Fig. 21.
Fig. 22.
Fig. 23.
Fig. 24.
Fig. 25.
Fig. 26
Fig. 27.
Fig. 28.
Fig. 29.
Fig. 29. N.°2.
Fig. 30.
Fig. 31.
Fig. 32.
203.
Lutherie, Outils propres à la Facture des Instruments à Archet.



fig. 5
Enseigne de luthier, dernier quart XVIII[e] siècle. Paris, musée de la Musique.
© RMN-Grand Palais/ Michèle Bellot.

Le tour de main, la maîtrise technique et l'efficacité sont le propre de tout artisan. Cependant, dans la lutherie s'est développée l'idée que l'exercice de l'activité implique une chorégraphie particulière, une pleine maîtrise de son corps, une conscience accrue des gestes et des postures. La pratique valorisée est alors « directe » : autant de gestes et de postures nécessaires à l'obtention d'un beau résultat, également susceptibles de réduire les souffrances du corps et de minimiser les risques. Le résultat de la spécialisation des tâches n'en est pas moins fascinant pour tout observateur extérieur ou apprenti. Un seul mouvement, ample et direct, suffit à un luthier confirmé là où de nombreux gestes, besogneux, hésitants, indécis sont nécessaires à l'apprenti.

Performance

« La pratique possède sa structure et présente un intérêt intrinsèque. » (Sennett 2010 [2008] : 241)

Je suis assis face à un luthier spécialisé dans le vernissage. Avec un tampon, il lustre un instrument presque terminé tout en me racontant la place parfois excessive que cette passion a prise dans sa vie. Peut-être l'a-t-elle fait passer à côté d'une vie plus généreuse ? Peut-être l'a-t-elle éloigné de ses proches ? Consacrer sa vie à un objet, au risque de délaisser l'humain… Le silence se fait, sa main glisse régulièrement sur la surface de la table. Quelques minutes s'écoulent, je le regarde faire. Le temps comme suspendu. Le mouvement cesse, il se redresse, me regarde : « C'est pour des moments comme ça que je ne regrette rien ! » Un moment imperceptible à mes yeux, un instant où sont advenus une couleur, une surface, un aspect. Quelque chose d'ineffable et de profondément nourricier. Éternel recommencement avons-nous dit : le luthier passionné redécouvre en permanence les effets de ses gestes sur la matière et, toujours, ce qui advient à ce contact est unique. Incapable de tout prévoir, il laisse constamment une place à l'indétermination. Dans ces instants où la pratique se suffit à elle-même, l'artisan laisse faire en même temps qu'il contrôle, il quitte l'enveloppe de l'*animal laborans* pour revêtir celle de l'*homo faber*.

Transformer la matière est en soi un mode d'engagement gratifiant. Lorsque le geste est « maîtrisé », lorsque les outils « glissent », lorsque l'intention, le geste, l'outil et la matière sont réunis en un tout cohérent, alors le plaisir émerge. Un plaisir ressenti dans la solitude, quand le temps s'est comme arrêté. Les jeunes luthiers m'ont raconté ces premiers instants où ils oublient le monde qui les entoure alors qu'ils répètent inlassablement un même geste. La pratique peut être enivrante, plongeant le luthier dans une activité quasi méditative. Et ce n'est pas par hasard que certains comparent ces instants à du tai-chi-chuan. Une fois intégrées la forme et la posture, les gestes se font sans réfléchir, dans une harmonie incorporée. L'apprenti luthier découvre vite le bonheur de la pratique pour elle-même avant de s'associer à l'univers musical.

À Mirecourt, des élèves ont établi un « kifomètre », un baromètre du plaisir pris à travailler alors qu'ils n'ont pas encore fait sonner d'instrument de leur fabrication. C'est le plaisir de faire qui frappe, celui de sentir que la main répond aux attentes de l'œil : une préhension irréfléchie de l'ou-

til, un geste qui vient « naturellement », une posture maîtrisée qui rend le geste possible. C'est là que se situe la satisfaction originelle du luthier. Le plaisir du geste, de l'harmonie du corps et de la matière précède celui de l'oreille. Ces instants où l'homme, l'objet et ses outils forment un tout, condition considérée comme nécessaire pour aboutir à un bel ouvrage. Initialement satisfaction issue d'une harmonie solitaire, la pratique artisanale peut ensuite s'accompagner du plaisir propre à la monstration de la maîtrise technique dans un contexte de transmission.

Marcel Mauss a défini la technique comme un « acte traditionnel efficace » (Mauss 1950 [1934] : 371-372). François Sigaut, distinguant bien la notion d'efficacité de celle d'utilité, a montré que ces trois termes ne sont pas toujours associés en réalité : il existe notamment des actes traditionnels qui soit n'atteignent pas l'effet escompté (échec, panne), soit ne visent pas l'effet habituellement attendu (simulations, enseignement, démonstrations). Sigaut affine ensuite son analyse : au sein des techniques pour lesquelles l'effet n'est pas atteint, il distingue celles qui relèvent du *faire* (échec, panne), de l'*apprendre* (entraînement par l'action simulée, exercice), du *jouer* (jeux de faire semblant) et du *montrer* (théâtre, mime ; certaines ruses, feintes) [Sigaut 2010 (2002)]. Par cette typologie, il souligne que l'efficacité technique ne doit pas être considérée sous le seul angle de sa matérialité : l'efficacité d'un geste peut, dans certains cas, résider dans la seule (dé)monstration, indépendamment de son effet sur l'objet.

À Mirecourt, lieu privilégié d'apprentissage (en raison de la présence de l'École nationale de lutherie), les gestes techniques relèvent plus souvent de l'apprendre et du montrer que des « techniques ordinaires » visant une efficacité matérielle. Dans bien des cas, ils ne constituent pas un exercice solitaire en vue de fabriquer un instrument qui sonne, mais une pratique qui est adressée, une forme de démonstration où l'effet recherché est l'action, indépendamment du résultat. Montrer un geste devient alors le support de l'expression d'une tradition, un outil de socialisation au service de la transmission d'une culture propre à la communauté de pratique des luthiers. Faire se mue en une façon de dire, d'inscrire la technique dans une histoire et une tradition singulière. Les luthiers sortant de l'école ne sauront pas seulement faire des violons, mais auront acquis les gestes d'une tradition de fabrication particulière, celle de Mirecourt, attachée à une conception de la technique reposant sur une valorisation de l'adresse gestuelle, forme d'économie technique héritée de la virtuosité manufacturière.

Le musée de la Lutherie et de l'Archèterie de Mirecourt m'a passé commande d'un film décrivant les étapes de fabrication d'un violon. S'il permet de se faire une idée assez juste de la praxéologie propre au travail du luthier, cet objet n'est pas pour autant un film sur la fabrication d'un violon. Non seulement parce que le luthier n'a pas fabriqué un violon[3], mais surtout parce que sa performance technique a visé des effets singuliers. Toutes les valeurs propres aux luthiers de Mirecourt sont lisibles dans les gestes : amplitude, habileté, équilibre, économie. Ce film montre l'adresse, l'ordre et les procédés qui composent une véritable grammaire luthière. Le potentiel de socialisation par le corps devient encore plus explicite quand il est véhiculé par le truchement de l'image. Cette dernière sanctuarise la technique,

3. Un dispositif spécial a été mis en place afin de concentrer en peu de jours, quatre en l'occurrence, les différentes étapes de fabrication d'un violon (plusieurs semaines sont généralement nécessaires à un luthier aguerri). L'utilisation d'une seule lumière à l'établi a permis de créer une esthétique singulière, favorisant une appréhension particulière de la transformation du bois, ainsi que de masquer au spectateur le non-respect du processus habituel de fabrication. Grâce à ce simple dispositif, il devenait par ailleurs possible de ne pas respecter l'ordre habituel des étapes de fabrication sans que ce bouleversement soit perceptible.

la réduit à l'instant de son exécution et la fige en un témoignage intangible de la certitude gestuelle. Le film réalisé pour le musée offre donc la représentation en acte que le luthier filmé se fait de la lutherie française. Par ce biais, ce dernier ne se contente pas de profiter d'une forme de valorisation personnelle, il donne à voir ce qu'il veut que les apprentis voient, tout en se conformant à la perception que la majorité des membres d'une profession se fait de la base traditionnelle de cette pratique. Cependant, ce type d'objet restitue une tradition en même temps qu'il participe de son invention.

Lors d'une pause durant le tournage, le luthier me dit : « J'ai trouvé un nouveau truc. Je suis en train d'inventer la tradition ! » Ce nouveau « truc » est imperceptible pour le béotien : il s'agit d'un geste spécifique effectué lors du creusage de la mortaise de tête. Mais pourquoi le luthier a-t-il dit qu'il inventait la tradition ? Il avait conscience que le film constituerait, une fois dans le musée, une archive, un élément patrimonial sur la façon dont on fait un violon à Mirecourt. Aussi était-il évident à ses yeux qu'il se devait de donner à voir le processus opératoire caractéristique de l'école française. En tant que représentant d'une méthode spécifique, il s'engageait, en acceptant d'être filmé, à respecter une composition, un ordre et une articulation très codifiés des phases, des opérations et des gestes. Le fait qu'il soit possible d'apporter des modifications à cette « tradition » souligne qu'il existe toujours des interstices qui échappent au formalisme, un espace de liberté même dans le monde le plus contraint, et que les traditions naissent, meurent, se modifient constamment malgré leur apparente immuabilité (Morin 2011).

Une pratique filmée est adressée. Le film fait basculer l'intimité dans la sphère publique. Consciente de l'entreprise de réification de ses actes, la personne filmée peut tendre à vouloir contrôler son image : « Elle acceptera d'être filmée selon l'image qu'elle estime donner de son implication dans la situation et non simplement pour l'image de la situation elle-même. » (Lallier 2011 : 119) Outre l'action, la technique adressée est la manifestation plus ou moins volontaire d'un effort fourni pour faire apparaître la manière dont on pense qu'il convient d'être représenté. Lors des situations de démonstration (apprentissage, film, etc.) se révèle donc de façon obvie que le geste technique n'est pas toujours guidé par la recherche d'une efficacité matérielle.

Adresses

> « Tout serait plus simple […] si le détail n'était aussi, inévitablement, *dettaglio*, c'est-à-dire le résultat ou la trace de l'action de celui qui " fait le détail ". » (Arasse 2008 [1992] : 13)

En voyant les « formes » comme « la traduction spatiale d'une séquence rythmique temporelle », Franz Boas (2003 [1927] : 70) esquisse l'idée d'une possible appréhension de l'objet en termes d'« agentivité artistique » : l'objet n'est plus simplement considéré « en lui-même » mais l'attention se porte sur « la manière dont il s'est constitué grâce aux gestes corporels de l'artiste » (Gell 2009 [1998] : 89). Parvenir à penser la spatialité figée d'une forme comme le produit de séquences temporelles d'action n'est ni à la portée de tous, ni un automatisme, loin s'en faut. C'est en revanche le moteur de nombreux « regards experts » qui envisagent l'objet comme l'aboutissement d'une technique. L'expert s'essaie à inférer à partir d'un objet les gestes

ayant permis son obtention ; le profane, lui, ne s'adonne pas à ce genre d'induction ; incapable de se faire une image de l'acte de création, il se trouve alors confronté à une « agentivité indéchiffrable » (*ibid.* : 88-89). Mabru a insisté sur cette différence entre le regard expert et le regard novice :

> L'œil du luthier voit et sa main sent quantité de détails inaccessibles aux « profanes », selon ses propres termes : le creusement d'une gorge de la voûte d'un violon, la forme de l'onglet, de la volute, la disposition des ondes d'un érable, les fibres d'un sapin, la couleur du vernis, etc. […] le simple curieux ne possède pas l'éducation visuelle et tactile du luthier, aussi prend-il en bloc les instruments et ne fera pas ou peu de différences entre un Stradivarius et un violon contemporain, qu'il soit fait par un luthier ou le produit d'une industrie. C'est la forme dans son ensemble qu'il contemple et apprécie. (Mabru 1998 : 154-155)

Cependant, dire que la spécificité du regard du luthier tient à une question d'éducation visuelle n'est pas suffisant. Car elle comprend également la capacité à se mettre à la place de celui qui a fait l'instrument observé. Comme le « peintre du dimanche » qui, contemplant une toile, tente « en pensée » de reproduire les gestes du peintre (Gell 2009 [1998] : 88), les luthiers au regard expert procèdent par inférence : ils reconstituent le processus de fabrication en regardant l'objet. Une part importante de l'apprentissage des jeunes luthiers consiste justement à apprendre à lire dans l'objet les gestes de sa fabrication (Buob 2012). Il faut rappeler que la plupart des luthiers font des copies d'instruments, et qu'en les faisant ils ne se contentent pas de reporter des mesures, mais essaient d'entrer dans la peau du fabricant, en archéologue cherchant à comprendre les gestes effectués pour parvenir au résultat final. Un élève luthier de l'école de Mirecourt m'a clairement exprimé ce qui sépare le néophyte du luthier capable de ce genre d'opération mentale :

> On essaie de comprendre ce que le luthier regarde et on va regarder la même chose. D'abord on va essayer de comprendre pourquoi il regarde ça et après on va essayer de comprendre vraiment ce qui est intéressant. Mais d'abord on va essayer de comprendre pourquoi il regarde ça, c'est pas toujours facile. Il voit des choses que nous on voit pas, du coup certaines fois on comprend pas vraiment ce qui se passe. Je me souviens quand j'avais été à une exposition de violons sur Guarnerius, on suivait des luthiers qui parlaient des détails sur les instruments. Et il y en a un qui avait dit : « Regarde là, on voit qu'il est gaucher à ça. » On regardait le détail sans comprendre pourquoi. Donc on essayait d'imaginer comment le luthier avait fait ça, mais aussi comment il avait remarqué ce détail-là.

Les luthiers se confrontent certes à l'oreille des musiciens, mais aussi au regard des autres luthiers qui sont à même d'émettre un jugement sur une partie de la chorégraphie opératoire (une part restera toujours opaque, ne laissant aucune trace sur l'objet). La prégnance de ce regard porté par les luthiers sur le travail de leurs collègues est particulièrement explicite lors de certains concours. En effet, les concours d'instruments réunissent

ci-contre

fig. 6
Le luthier Gustave Bazin.
© Mirecourt, musée de la Lutherie et de l'Archèterie françaises.





fig. 7
Photogrammes extraits du film *Fabrication d'un violon* de Baptiste Buob, 2012.

















le plus souvent deux jurys : l'un composé de musiciens jugeant de la sonorité, l'autre de luthiers jugeant des qualités d'exécution. Au final, les instruments primés sont ceux qui satisfont tant l'oreille des musiciens que le regard expert des luthiers. Cependant, on trouve toujours des instruments qui ne font pas consensus pour les deux catégories du jury : un instrument considéré comme étant parfaitement exécuté d'un point de vue technique peut être rejeté par des musiciens en raison de ses médiocres qualités acoustiques, et inversement. L'existence de tels instruments montre clairement que les critères esthétiques et acoustiques sont dissociables. Dans la pratique réelle, la situation est évidemment différente : un musicien ne choisira pas un instrument pour ses seules qualités acoustiques, il faudra également que celui-ci le satisfasse d'un point de vue esthétique (à l'image du conducteur qui ne choisit pas une voiture pour ses seules qualités mécaniques et ergonomiques, mais prend en considération ses propres goûts tout en respectant des critères liés à son statut socioéconomique).

Des recherches récentes ont (une nouvelle fois) battu en brèche l'idée que les anciens instruments sonnent mieux que les nouveaux : un Stradivarius peut se révéler bien moins équilibré que des instruments neufs (Fritz *et al*. 2012). Ce type de constat souligne principalement que l'appréhension d'un violon est le produit d'une rencontre entre le *de visu* et le *de auditu*, comme l'a rappelé récemment Mabru (2012). Pour nombre de luthiers français, un beau geste, celui qui se fait sans hésiter, sans besogner, donne un beau résultat et un beau résultat, au final, participe avec les questions acoustiques du jugement porté sur l'instrument. Cependant, comme on l'a vu, cette forme de technophilie est le propre d'une tradition bien française. Or tous les luthiers ne défendent pas cette position. L'idée de la nécessité d'une chorégraphie opératoire pleinement maîtrisée fait aujourd'hui débat, comme j'ai pu le constater lors d'une discussion improvisée entre un luthier formé à Mirecourt et un autre ne relevant pas d'une unique école de fabrication :

> — Un truc aussi qui me reste de Mirecourt, c'est le rapport à l'établi, au corps. Nous, c'est toujours corps avec l'établi. T'as une force dans le geste, tu vois. Et jamais tu verras du Mirecourt comme ça [mimant un geste qui, le canif à la main, ferait brusquement un mouvement du bas vers le haut] ! Jamais le coup part. Il y en a trois qui poussent et il y en a deux qui retirent. Donc forcément ça avance puissant. Ça c'est Mirecourt.
>
> — Moi, ce que je voudrais dire par rapport à ça, c'est que je me suis rendu compte que finalement, la technique, elle avait relativement peu d'influence sur le résultat pour peu que ce soit quelqu'un qui soit adroit. Je veux dire, quelqu'un qui est adroit, il va arriver à un bon résultat avec un peu n'importe quelle technique. Donc d'un côté tu as, si tu veux, tu as l'efficacité du geste, comme tu le décris, qui est le fruit d'une tradition, et à côté de ça tu as un résultat. Et le résultat c'est plutôt l'intelligence du gars qui est derrière, qui dit : « Et bien moi, je veux arriver à ce résultat-là ! »

Le terme « adresse » désigne d'abord un « chemin de traverse », un raccourci, un tour de main sans détour, économique. Mais l'adresse est également une déclaration, l'action par laquelle on s'adresse à quelqu'un. Ces deux sens du mot adresse sont souvent associés au cours d'un même acte technique. Le luthier habile fait en même temps montre de son habileté pour qui sait lire la technique dans l'objet. Si la technique vise à produire un objet « utile », elle est également dans certains cas contemplée pour elle-même. Dans le domaine du violon, le regard expert virtuellement posé sur l'instrument par les membres de cette communauté de pratique guide la main du luthier vers la forme qui correspond le mieux aux représentations qu'il se fait du « bon » geste. Le luthier ne se contente pas de participer de l'univers de la musique, son intention n'est pas seulement de faire un objet de musique, mais de montrer quelle est sa représentation du « bien faire » un objet. Les luthiers héritiers de l'école française sont à la recherche permanente d'une certaine efficacité technique. Rejoignant inconsciemment l'idée qu'il existe une véritable « esthétique fonctionnelle » (Leroi-Gourhan 1965 : 120 *sq*.), ils considèrent que la totale maîtrise technique induit en elle-même une esthétique gestuelle qui constitue un préalable nécessaire à l'obtention d'un résultat lui aussi esthétique.

Si la majorité des luthiers français considère que le « beau » geste induit un « beau » résultat, en revanche aucun n'estime sérieusement qu'un beau résultat a un impact sur les qualités acoustiques intrinsèques de l'instrument (même si l'apparence d'un instrument influence le jugement du musicien sur l'objet et oriente directement sa façon de jouer). Ici, la maîtrise technique existe pour elle-même, presque indépendamment de la finalité ultime de l'instrument de musique. La façon de tenir un outil, de former les copeaux, d'articuler les étapes, etc., témoigne alors surtout de l'appartenance à une communauté de pratique héritière d'une tradition spécifique qui repose notamment sur une conception « économique » du geste : d'une part parce qu'elle présuppose une diminution de la dépense physique et une simplification technique, d'autre part parce qu'elle est héritée d'une organisation manufacturière du travail. Faire montre de sa technique est ici une façon d'asseoir l'héritage d'une profession qui a fait de l'adresse une de ses marques de fabrique.

CNRS-Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative
baptiste.buob@mae.u-paris10.fr

Arasse, Daniel

2008 (1992) *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, Flammarion.

Boas, Franz

2003 (1927) *L'Art primitif*. Paris, Adam Biro.

Buob, Baptiste

2012 « Du vol à l'appropriation du savoir. Controverse sur l'apprentissage à Mirecourt », *in* Baptiste Buob et Valérie Klein (dir.), *Luthiers de la main à la main*. Arles, Actes Sud : 136-151.

Charasse, David

1995 « Savoir-faire et conditions. Les luthiers de l'ouvrier à l'artiste », *in* Noël Barbe (dir.), *Arts. Métiers. Culture technique et développement local*, actes du colloque d'Arc-et-Senans, 19-20 octobre 1994. Salins-les-Bains, musée des Techniques et Cultures comtoises : 79-87.

Claudot-Hawad, Hélène

2012 (1985) « Les gestes du luthier », *in* Baptiste Buob et Valérie Klein (dir.), *Luthiers de la main à la main*. Arles, Actes Sud : 152-173.

Denis, François

2012 « La juste mesure du violon, un art oublié », *in* Baptiste Buob et Valérie Klein (dir.), *Luthiers de la main à la main*. Arles, Actes Sud : 22-35.

Dodier, Nicolas

1995 *Les Hommes et les Machines. La conscience collective dans les sociétés technicisées*. Paris, Métailié.

Fritz, Claudia, Curtin, Joseph, Poitevineau, Jacques, Palmer, Morrel-Samuels et Fan-Chia, Tao

2012 « Player preferences among new and old violins », *Proceedings of the National Academy of Sciences* 109(3) : 760-763.

Gell, Alfred

2009 (1998) *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*. Dijon, Les presses du réel.

Ingold, Tim

2011 (2007) *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles, Zones sensibles.

Klee, Paul

2004 *Cours du Bauhaus. Weimar* 1921-1922. Paris, Hazan.

Klein, Valérie

2012 « Mirecourt et la facture instrumentale. Repères historiques », *in* Baptiste Buob et Valérie Klein (dir.), *Luthiers de la main à la main*. Arles, Actes Sud : 108-115.

Lallier, Christian

2011 « L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique », *L'Homme* 198-199 : 105-130.

Leroi-Gourhan, André

1965 *Le Geste et la Parole*. II, *La Mémoire et les Rythmes*. Paris, Albin Michel.

Lesure, François

1996 « Les débuts de la lutherie lorraine. Du mythe à la réalité », *Musique. Images. Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale* 2 : 171-175.

Mabru, Lothaire

1998 *Comment la musique vient aux instruments. Ethnographie de l'activité de lutherie à Mirecourt*. Sarreguemines, Pierron.

2012 « De quelques idées reçues en lutherie », *in* Baptiste Buob et Valérie Klein (dir.), *Luthiers de la main à la main*. Arles, Actes Sud : 22-35.

Marx, Karl

1993 (1867) *Le Capital. Livre premier*. Paris, PUF.

Mauss, Marcel

1950 (1934) *Sociologie et Anthropologie*. Paris, PUF.

Morin, Olivier

2011 *Comment les traditions naissent et meurent*. Paris, Odile Jacob.

Revolon, Sandra, Lemonnier, Pierre et Bailly, Maxence (dir.)

2012 *Objets irremplaçables*, numéro spécial de *Techniques & Culture* 58.

Sennett, Richard

2010 (2008) *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris, Albin Michel.

Sigaut, François

2010 (2002) « La formule de Mauss », *Techniques & Culture* 54-55(1) : 357-367.

Simondon, Gilbert

2012 (1958) *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris, Aubier.

Stoichita, Victor, Grimaud, Emmanuel et Jones, Graham

2011 « De la technique comme contorsion », *in* Victor Stoichita, Emmanuel Grimaud et Graham Jones (dir.), *Ateliers d'anthropologie* 35 ; http://ateliers.revues.org/8838.



ci-contre
Atelier de fabrication de violons de la maison Laberte-Humbert Frères, Mirecourt, carte postale, début du XX[e] siècle.
© Mirecourt, musée de la Lutherie et de l'Archèterie françaises.

