



**HAL**  
open science

## Devenir luthier au début du XXe siècle, de la Grande guerre à la récession des années 1930

Hélène Claudot-Hawad

► **To cite this version:**

Hélène Claudot-Hawad. Devenir luthier au début du XXe siècle, de la Grande guerre à la récession des années 1930. Fédération des sociétés savantes des Vosges. Mirecourt, La ville et ses métiers, Fédération des sociétés savantes des Vosges, pp.119-136, 2013, Journées d'Etudes Vosgiennes. halshs-00863555

**HAL Id: halshs-00863555**

**<https://shs.hal.science/halshs-00863555>**

Submitted on 19 Sep 2013

**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.

## Devenir luthier au début du XX<sup>e</sup> siècle

De la Grande guerre à la récession des années 1930

Hélène CLAUDOT-HAWAD

« Nous, on était luthiers de père en fils. Pendant la guerre de 1914-18, mon père était aux armées, comme tous les hommes. J'avais deux frères... tous les deux dans la lutherie. Ma mère m'a dit : 'Qu'est-ce qu'on va faire de toi ?' J'avais mon certificat d'études, mais il n'y avait pas grand-chose ici, vous savez, à part la lutherie à l'époque, alors... 'Eh bien, tu iras avec tes frères !' Et on a été trouver Monsieur Mougenot ».

C'est ainsi que Jean Villaume raconte ses débuts d'apprenti luthier dans l'atelier de Léon Mougenot vers 1917 alors qu'il n'a pas tout à fait 12 ans et qu'il vient de décrocher son certificat d'études. A Mirecourt, en ce début de XX<sup>e</sup> siècle, devenir luthier apparaît presque comme une fatalité. En France, les luthiers nés entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le tout début du XX<sup>e</sup> siècle sont en majorité originaires de Mirecourt. Et ceux qui ne sont pas issus de la cité vosgienne ont passé plusieurs années dans ses ateliers pour y apprendre leur métier.

A partir d'une enquête orale constituée de quinze entretiens réalisés dans les années 1980<sup>1</sup> auprès de luthiers et archetiers de la génération née avant la Grande guerre à l'exception d'un seul, nous nous intéresserons à la vie et au parcours professionnel de ces artisans du début du XX<sup>e</sup> siècle, dans une période marquée par deux bouleversement à l'échelle mondiale : la première guerre et la grande crise des années 1930 qui contraindra beaucoup d'entre eux à abandonner la lutherie.

---

<sup>1</sup> Ce corpus d'enquêtes orales est présenté dans les *Carnets de la phonothèque* (Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme) sur le site : <http://phonothèque.hypotheses.org/ganoub/le-metier-de-luthier>

## L'apprentissage rémunéré

A l'orée du XXe siècle, alors que l'économie de la vigne est en voie de disparition à cause du phylloxéra, la lutherie est l'un des secteurs pourvoyeurs d'emplois dans la région de Mirecourt. Les ateliers artisanaux sont nombreux dans la ville et ses environs et les manufactures de lutherie, appelées localement les « grandes maisons » pour les distinguer des autres, ont commencé leur essor dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Quand la première guerre mondiale éclate, les hommes mobilisables partent au front. Beaucoup n'en reviendront pas. Les ateliers de lutherie, vidés de leurs forces vives, ferment ou fonctionnent au ralenti avec les anciens, les réformés ou les très jeunes. Il reste peu de maîtres artisans pour former des apprentis : « C'était la guerre de 14. Ils étaient tous partis, dit Pierre Enel. Mon oncle [Charles Enel, luthier à Paris] ne voulait pas que j'aie dans les grandes maisons comme Laberte ou Thibouville. D'ailleurs, il n'y avait presque plus personne. Alors je suis allé travailler avec mes frères à 12 ans » (comme ferblantier). Un an plus tard, cependant, alors que la guerre n'est pas encore terminée et que, peut-être, une place d'apprenti s'est libérée, Pierre Enel commence sa formation de luthier chez Léon Mougenot, qui était réformé.

Après les ravages de la Grande Guerre, le nombre d'artisans luthiers capables de fabriquer un violon complet et de qualité s'est fortement amoindri. La chaîne de transmission du savoir, qui avait souvent un caractère familial, est rompue dans certains ateliers. Enfin, la lutherie artisanale, très exigeante en compétences mais peu rémunératrice, est fortement concurrencée par la lutherie industrielle. Pour des tâches moins qualifiées, les manufactures offrent des salaires équivalents si ce n'est supérieurs à ceux que peuvent payer les petits ateliers. Se pose donc un problème de recrutement : « Les gens ne voulaient plus travailler gratuitement pendant 3 ans pour apprendre un métier qui n'était pas tellement rémunérateur », dit Pierre Claudot.

C'est pourquoi les patrons des grandes maisons de lutherie (Laberte-Magnié et Thibouville-Lamy) qui produisent des instruments manufacturés, mais également certaines belles pièces à l'ancienne, vont prendre une mesure inédite destinée à relancer la lutherie artisanale : en 1920, ils instaurent un apprentissage pour la première fois payé et pris en charge par le patronat. A une condition cependant : que l'apprenti soit originaire des familles ouvrières de la région de Mirecourt. Pour ceux qui viennent de l'extérieur, l'apprentissage demeure payant.

Pierre Claudot, orphelin, explique que c'est grâce à ces nouvelles dispositions, qu'il a pu envisager d'apprendre la lutherie, renouant ainsi avec le métier de son père et d'autres

ascendants de sa famille (alors même qu'il avait 14 ans et s'était engagé depuis deux ans dans une autre voie). Le même canevas se dessine pour d'autres luthiers interrogés comme Jean Eulry qui se formera chez Laberte à la profession de son père, mort au front, ou encore de Robert Baumann, également orphelin (dont le père fabriquait des étuis de violons), qui fera son apprentissage chez Thibouville.

Le contrat, établi en bonne et due forme par la Chambre Syndicale Patronale des Luthiers de l'Arrondissement de Mirecourt, définit en douze articles les conditions nouvelles de cet apprentissage. Le patron s'engage par rapport à l'apprenti à « lui enseigner ou lui faire enseigner par les ouvriers compétents employés dans ses ateliers la profession de luthier, et ne l'employer habituellement qu'aux travaux qui se rattachent à l'exercice de sa profession » (Art. I), ce qui prouve que les apprentis étaient souvent employés autrefois à des tâches diverses qui ne relevaient pas de la formation. La durée de l'apprentissage est fixée à « 30 mois consécutifs ». Il est précisé que les seuls bénéficiaires des avantages prévus dans ce contrat sont « les enfants des ouvriers du canton de Mirecourt » (Art. II). Les salaires de l'apprenti s'échelonnent en trois périodes : « Pendant les 12 premiers mois : 1.75 par jour de travail. Pendant les 12 mois suivants : 2.75. Pendant les 6 derniers mois : 3.75 » (Art. III). Un remplacement à la fin de l'apprentissage est prévu concernant le « temps perdu » par l'apprenti « par suite de maladies, d'accidents survenus dans le travail ou d'absence ayant duré plus de 15 jours » (Art. IV). La période d'essai est fixée à 3 mois « pendant laquelle le contrat peut être annulé par l'une des parties », après laquelle obligation est faite à l'apprenti de pas quitter les ateliers avant la fin de sa formation, sauf cas exceptionnel (Art. V). Dans le contrat particulier examiné, daté du 11 Août 1920, le droit de grève est reconnu dans le sens où « il est stipulé qu'un cas de grève ne sera jamais une cause de rupture du présent contrat d'apprentissage » (art. VI), sans que l'on sache clairement s'il est fait allusion à l'apprenti ou à ses formateurs. La rupture volontaire du contrat par l'une des deux parties implique le paiement d'une indemnité de 300 francs (ce qui correspondait pour l'apprenti à plus de 7 mois de salaire dans la tranche de la première année). Les motifs évoqués pouvant conduire à l'interruption du contrat sans compensation par le patron (après l'obligation de formuler deux avertissements par lettre recommandée) sont les « cas d'inconduite, de réponse insolente, d'insoumission, d'indélicatesse, d'inaptitude au travail ou d'absences répétées sans motif valable » (Art. VII). A la fin de l'apprentissage, est prévue le versement à l'apprenti d'une prime de 20% sur le salaire fixé (Art. VIII). Un carnet de notes signé par le patron et « remis à l'apprenti tous les jours de paye » doit être visé par le responsable de l'enfant (Art. IX). A l'issue de son apprentissage, « après avis favorable de son patron », la Chambre

Syndicale remettra à l'apprenti un certificat d'aptitude (Art. X). L'apprenti sera responsable des outils prêtés par le patron (Art. XI). Le dernier article (XII) concerne l'enregistrement officiel du contrat, « remis au Secrétaire du Juge de Paix de Mirecourt faisant fonction de Conseil de prud'hommes ».

Les conditions de ce nouvel apprentissage sont jugées avantageuses pour l'époque, notamment le salaire fixe versé à l'apprenti. Cet apport, bien que minime, contraste avec les anciennes formules où l'absence totale de rémunération est associée, dans le meilleur des cas, à de petites gratifications selon le bon vouloir du patron. Gustave Villaume qui était en apprentissage chez Léon Mougenot a des souvenirs chiffrés précis de ces récompenses qui prouvent à quel point cet apport comptait pour les apprentis : « Il [le patron] commençait par nous donner 50 centimes quand on livrait un coffre en bon état, au bout de six mois. Après il nous a donné 2 francs, 2,50 francs, quand on sortait d'apprentissage, on avait 2,50 francs de façon. On n'était pas payé du tout, ça n'existait pas les payes à l'époque, il nous donnait cela parce qu'il voulait bien, c'était une gratification, c'était de l'argent de poche, pour nous encourager à travailler ». Eugène Guinot, qui était apprenti chez Emile Oudinot, le confirme : « De mon temps on n'était pas payé. On n'était payé qu'au bon vouloir du patron, quand il était content, il nous donnait la pièce, c'était tout ».

Dans les ateliers artisanaux, par ailleurs, il n'y avait pas de contrat écrit, sauf pour les apprentis extérieurs qui payaient et dont la formation se limitait en général à deux ans alors qu'elle était de trois ans pour les Mirecurtiens.

Les nouvelles dispositions de l'apprentissage rémunéré vont amener ou ramener à la lutherie artisanale de nombreux jeunes gens : l'effectif des apprentis, raconte Pierre Claudot qui figure parmi les deux premiers à être intégrés en 1920 chez Thibouville dans l'atelier de lutherie artisanale, avait doublé entre la première et la deuxième année.

## Un rythme de travail intense

Que l'apprentissage du métier se déroule dans le cadre ancien des ateliers artisanaux ou dans celui plus récent mis en place par les patrons des manufactures pour inciter les jeunes gens à apprendre la lutherie traditionnelle, la formation est unanimement qualifiée de « dure », notion qui implique des contraintes à différents niveaux.

Dans tous les entretiens, les luthiers évoquent la pénibilité du rythme des 60 heures par semaine pour les enfants de 12 à 15 ans qu'ils étaient dans les années 1910 ou 1920. Les

apprentis suivaient en effet le même rythme horaire que les adultes dont la journée était d'ailleurs encore plus longue puisqu'elle ne se terminait pas à la sortie de l'atelier à 18h. La majorité des artisans pratiquait en effet ce qu'on appelait les « temps perdus », continuant à travailler à la maison après le dîner du soir, jusqu'à 23 h ou minuit, cette fois pour une rémunération à la pièce. Ils faisaient donc en moyenne non pas 60 heures par semaine mais 80 heures, sans compter les jours de congé souvent consacrés également au travail. Ainsi, Jean Eulry, interrogé sur ce qu'il faisait le soir après la sortie de l'atelier répond : « Des violons ! » et sur ses activités les jours de congés répète : « Des violons ! ».

Quant aux enfants, une fois sortis de l'atelier, ils contribuaient aux travaux domestiques (l'été, le jardinage dans le potager qui assurait une partie des besoins alimentaires de la famille, les corvées d'eau et de bois, les courses...). « Très très jeune, dit Pierre Claudot, j'ai vu qu'il fallait que tout le monde travaille ».

La quantité de labeur à fournir qui paraît énorme au regard des règles actuelles concernait ainsi les jeunes apprentis autant que les adultes, les ouvriers comme les patrons des petits ateliers, les hommes comme les femmes. Jean Villaume au sujet de son apprentissage l'exprime ainsi : « C'était une vie de boulot... On faisait 60 heures par semaine. On commençait le lundi matin à 7 heures jusqu'au samedi soir... On faisait de 7h du matin à midi et de 1h à 6h du soir... Après la guerre, vers 1924-25, ils nous donnaient le samedi après-midi, ils appelaient ça la 'semaine anglaise' ». Pierre Claudot précise cependant que le travail des apprentis dans le cadre du nouveau contrat était non pas de 10h mais de 9h par jour et qu'ils commençaient à 8h du matin. Enfin, dans les grandes maisons, les ouvriers ne travaillaient pas le lundi ou du moins le lundi après-midi, jour réservé au jardin, le « paquis », sur des lopins de terre dont l'attribution aux familles daterait de la Révolution.

La dureté de la vie au quotidien et les efforts soutenus exigés de tous, petits et grands, sont systématiquement évoqués. Comme le rappelle Pierre Claudot, avant la première guerre mondiale, « l'homme faisait des travaux énormes manuellement, on avait besoin de beaucoup main d'œuvre et c'était très mal payé [...] Les luthiers vivaient mal à Mirecourt ». Ils n'étaient d'ailleurs pas les seuls. C'était le cas de toute la classe laborieuse, incluant les dentellières, les viticulteurs, les ouvriers de La Cotonnière (filature de coton). Et comment étaient considérés les luthiers à Mirecourt ? A cette question, Eugène Guinot répond : « comme rien. Ils n'étaient pas considérés du tout... A l'époque, il y en avait tellement, on ne faisait pas attention... La dentelle et la lutherie, c'était pareil ! ».

Au sujet de la quantité de travail, intervient toujours la comparaison avec les temps nouveaux marqués par la diminution des heures de travail, la hausse des salaires et surtout l'avènement des congés payés et l'invention des vacances. « A ce moment là, dit par exemple Pierre Enel, ce n'était pas drôle... Tout le monde travaillait, on ne parlait pas de vacances ni de loisirs. » De même Eugène Guinot rappelle que : « On n'avait pas de vacances. Les seules vacances qu'on avait, c'était Pentecôte, un jour de plus. Pâques un jour de plus ».

Mais dans le discours de ces luthiers nés au tout début du XXe siècle, ce rythme de travail intense revêt en même temps une vertu essentielle : il crée les meilleures conditions pour acquérir le métier et la capacité d'exécuter un ouvrage avec adresse et rapidité. « L'apprentissage de mon temps, indique Eugène Guinot, c'était 3 ans, mais alors c'était 3 ans de 7 h du matin jusqu'à 6 h du soir et du lundi au samedi. A l'établi ! Avec le patron !... Et au bout de 3 ans, j'arrivais à faire mes 2 violons par semaine, c'était beau, c'était beau ! ».

## Rigueur et discipline

Un autre aspect de la « dureté » de l'apprentissage est lié à la relation d'obéissance absolue que les enfants devaient aux adultes ou encore les apprentis au maître, une discipline à laquelle il était difficile sinon impensable de déroger dans la société du début du XXe siècle.

Apprendre la lutherie, d'ailleurs, était pour beaucoup un choix imposé. « De mon temps », dit Pierre Enel, « on ne demandait pas leur avis aux enfants. Tu feras ci, tu feras ça, et encore autre chose. Il n'y avait rien à dire ». Pour les garçons issus de familles déjà dans le métier, l'orientation était quasi automatique. L'archetier Charles-Alfred Bazin qui espérait poursuivre ses études au lycée raconte comment la pression paternelle s'exerça pour qu'il rejoigne l'atelier familial, alors qu'il avait 14 ans : « Je voulais être vétérinaire. Arrivent les grandes vacances... C'était en 1922. Le commerce marchait à plein tube. Le père dit : 'Monte donc à l'atelier, tu nous rendras quelques services'. Bon ! Et quand est arrivée la rentrée d'octobre : 'Tu vois, tu ne t'es pas déplu. Tu t'es bien mis au travail manuel. Eh bien, tu vas rester !' A l'époque, on ne discutait pas avec les parents. Je suis resté ». Certains luthiers cependant disent avoir choisi ce métier délibérément. C'est le cas de Pierre Claudot, qui au contraire a dû convaincre sa mère de l'autoriser à faire cet apprentissage, alors qu'au départ, elle était réticente à son projet de devenir luthier comme l'était son père, Félix Claudot. Pour d'autres, la lutherie représentait alors à Mirecourt l'horizon professionnel le plus évident et le plus stable. Pour le monde ouvrier, dit Robert Baumann, « c'était soit la lutherie, soit la Cotonnière » (fabrique de filature). Il n'y avait pas de choix à proprement parler. Eugène

Guinot, à la question de savoir pourquoi il avait voulu être luthier plutôt que vigneron comme son père, un métier il est vrai en déclin à cette époque, répondait : « A Mirecourt, tout le monde était luthier à cette époque là. Presque tout le monde ».

Le thème de la sévérité et de l'autorité absolue des parents autant que des patrons revient souvent dans les entretiens, ainsi que la crainte des enfants de ne pas faire ce que demandaient les adultes. « J'ai eu affaire à deux patrons<sup>2</sup>, dit Pierre Enel, mais c'était pas des rigolos ! – Pourquoi, ils étaient durs ? – Un peu, qu'ils étaient durs, On ne leur tapait pas sur le ventre, hein ! » Gustave Villaume parlant de son apprentissage rappelle que les patrons luthiers n'acceptaient pas n'importe qui : « On arrivait chez Mougenot. D'abord il faisait son enquête, le père Mougenot... C'était sérieux là-dedans. Ça ne rigolait pas ».

L'autorité du patron s'exerce non seulement sur les apprentis mais aussi sur les ouvriers. Plusieurs luthiers font allusion au caractère un peu despotique des patrons, « un caractère qui supportait très mal la contradiction » dit Pierre Claudot pour définir certaines tensions dans l'atelier. De fait, il valait mieux éviter de contrarier le maître. Lui tenir tête aboutissait en général à la rupture et au renvoi immédiat de l'ouvrier ou à son départ volontaire, situation dont la tradition rapporte une diversité de cas, finalement pas si rares. La mobilité des ouvriers entre les ateliers pouvait se faire spontanément, d'autant qu'il n'y avait pas de contrat écrit et que, par ailleurs, pour un bon ouvrier, il était alors facile de retrouver de l'embauche.

L'absence de ponctualité se soldait par une sanction économique directe. Pierre Claudot commente ainsi son apprentissage chez Thibouville : « C'était une vie très ordonnée. C'est-à-dire qu'on arrivait le matin, la cloche sonnait à 8h et on avait 5 minutes pour rentrer... Et quand on arrivait après les 5 minutes, la porte était fermée. Donc on ratait une matinée. On était amputé d'une matinée de salaire ».

Cependant, la discipline rigoureuse imposée aux apprentis, associée à l'âge tendre de ces élèves recrutés à 12 ou 13 ans, est perçue également comme l'une des conditions essentielles de l'excellence de leur formation. Celle-ci est toujours évaluée en contrepoint des conditions actuelles de l'apprentissage par des élèves plus âgés et beaucoup moins malléables: « A l'époque », souligne Eugène Guinot, « en sortant jeunes comme ça, on vous mettait avec un artisan à l'établi, eh bien, automatiquement vous aviez l'habitude d'étudier, d'écouter. On l'écoutait cet homme là ! Tandis qu'aujourd'hui, ici, vous voyez des jeunes qui arrivent à

---

<sup>2</sup> Il s'agit de Léon Mougenot chez lequel Pierre Enel avait fait son apprentissage, et de Charles Enel, son oncle, installé à Paris, et chez qui il travailla pendant des années.



l'école de lutherie, ils ont vingt ans. Alors, leur montrer des choses à cet âge là... Tandis que de mon temps, quand on était jeune, on écoutait ! »

Ces dispositions à écouter, à obéir et à être dur à la tâche sont, en ce début du XXe siècle, des exigences pour une bonne formation, rappelées en creux par l'article VII du nouveau contrat d'apprentissage élaboré en 1920 (voir ci-dessus).

Au travail, cette rigueur cependant n'exclut pas les moments de respiration et de gaieté. Il y avait la possibilité de parler et d'échanger des idées avec les autres en travaillant, « à condition, dit Pierre Claudot, de ne pas parler pour ne rien dire ». Quand le patron avait le dos tourné ou encore à la sortie du travail le soir, les apprentis se défoulaient en chahutant. Enfin, il y avait les farces mémorables que se faisaient les luthiers, souvent au détriment des plus jeunes, et qui détendaient l'atmosphère en alimentant la réputation un peu dissipée de ces artisans.

## Devenir habile

Un autre versant de la dureté de l'apprentissage est la technicité même du métier. La lutherie nécessite une adresse manuelle et une extrême précision du geste technique, longues à acquérir. Au-delà des 3 années d'apprentissage, les témoignages montrent qu'il faut au moins dix ans pour « faire la main » du luthier.

Au début de la formation, même des opérations élémentaires et accessoires comme « repasser les lames », c'est-à-dire savoir affûter la lame du canif en obtenant un biseau plat avec une meule à pédale, nécessitent un tour de main que tout le monde finit par avoir, comme le raconte Pierre Claudot, mais au prix d'expériences initiales souvent douloureuses car la meule mal maîtrisée use le bout des doigts, provoquant des blessures lentes à cicatriser. Les apprentis se blessent aussi avec les canifs très affûtés et les autres outils. « J'avais du mal à maîtriser l'outil et la matière, on avait tous du mal », témoigne Pierre Claudot, « les premiers contacts avec la matière et un outillage, c'est très difficile ; avant d'être maître de ces éléments, cela nécessite un gros travail, une grosse ténacité... On comprend que les gens soient découragés... parce que les rudiments premiers sont longs à acquérir. Alors on se fait mal, on se coupe, enfin on est maladroit quoi ! L'adresse, c'est dur à obtenir. »

La transmission du savoir passe moins par la parole que par le mimétisme et la répétition des gestes efficaces sur la matière. L'encadrement des apprentis varie en fonction des maisons. Dans les petits ateliers, il n'y a parfois qu'un seul apprenti qui est installé en face du patron. Dans d'autres établissements, la formation de base commence avec les apprentis déjà

dégrossis, comme l'explique Gustave Villaume : « On nous mettait avec un vieil apprenti... qui avait 2 ans ou 3 ans. Et il nous montrait le début. Puis alors, après, quand on faisait des violons comme lui, qu'on arrivait à bien travailler, alors là, on n'était pas habile... Quand on commençait à travailler à peu près, on nous mettait avec un ouvrier sérieux, qui faisait ses deux violons par semaines, non, chez Mougenot, on n'a jamais fait plus d'un violon et demi par semaine, parce qu'il fallait que ce soit bien, il était exigeant.»

Le premier contact avec la matière est donc « assez décevant », comme le dit Pierre Claudot, « parce que c'est très long quand même d'apprendre un métier manuel, il y a des tas de choses à comprendre, la manipulation du bois, ce n'est pas facile. Pendant six mois, j'ai eu beaucoup de mal. Et puis après, petit à petit, c'est venu ». Eugène Guinot évoque également cet aspect ardu et estime qu'il faut posséder un certain don pour parvenir finalement à faire de beaux instruments : « C'est difficile. Pour faire quelque chose vraiment de potable, de bien, par le fait, il faut être doué, parce que... il y en a, moi j'en ai connu de mon âge, ils ne sont jamais arrivés à faire quelque chose de bien ». Certains n'y arrivent donc pas. Pour qualifier un mauvais travail, vite et mal fait, l'expression : « c'est la grande cavalerie » revient à plusieurs reprises dans les propos recueillis.

Dans les grandes maisons, avec le nouveau contrat de formation, les apprentis bénéficient d'un encadrement conséquent, puisque, comme le précise Pierre Claudot, il y avait chez Thibouville la première année d'abord deux, puis quatre, puis six apprentis, pour deux maîtres et un contremaître. Ces derniers étaient rémunérés à l'heure pour leurs activités de lutherie et de formation des apprentis, si bien qu'ils avaient moins le souci de la productivité que les artisans payés aux pièces et pouvaient se permettre de consacrer plus de temps aux apprentis : « Qu'ils nous apprennent ou qu'ils fassent leur travail de luthier pour produire, pour eux, ça ne posait pas de problème » (Pierre Claudot).

La perception de l'apprentissage cependant diffère d'un individu à l'autre. Ainsi, Pierre Claudot conserve un souvenir très positif de ses formateurs chez Thibouville, « des gars qui étaient gentils et pleins de dévouement et qui nous apprenaient ». Au contraire, Robert Baumann, formé dans le même atelier à la même époque, est amer. Il évoque un refus de transmission du savoir et même un sabotage de son travail, attribuant à son origine « paysanne » cette relation peu amène à son égard de la part de certains ouvriers : « Il y a une chose que je reproche beaucoup, c'était que ceux qui devaient nous montrer – moi j'étais de Poussay, donc... j'étais un pèquenot comme ils nous appelaient – bon ! Alors il y en a comme votre père, Meyer et d'autres qui étaient de Mirecourt, alors eux, on leur montrait à travailler.

Tandis que moi, on ne m'a jamais pris les outils des mains pour me dire : 'Tu vas faire comme ci, tu vas faire comme ça'. C'est pas bien ! C'est tout à recommencer !... Tu seras juste bon à garder les vaches !». Cette différence ressentie entre citadins et paysans se manifeste plusieurs fois dans les enquêtes, montrant que les Mirecurtiens ou du moins plusieurs d'entre eux éprouvaient en effet un certain sentiment de supériorité envers les ruraux. Si l'on examine les critères discriminatoires évoqués, on s'aperçoit que cette distinction correspond au fond à l'opposition entre la population francisée des villes et celle qui a conservé des ancrages au terroir, à la culture et à la langue locales. A cela, se greffe l'histoire des familles, les unes étant de tradition luthière et les autres non.

Pour stimuler les efforts des apprentis, plusieurs procédés sont mis en oeuvre. L'astreinte au travail et la sévérité des patrons en font partie : « C'était une vie de labeur », dit Pierre Claudot, « mais de temps en temps, on stagnait du point de vue travail, ça n'avancait pas beaucoup. On était jeunes, un peu découragés, alors [...] on se faisait enguirlander parce qu'on ne faisait pas de progrès. On nous disait : 'ça ne peut pas aller, si c'est pour travailler comme ça, il faut rester à la maison !' ».

Mais il y a aussi l'émulation créée par les primes pour encourager les apprentis : « Pour augmenter la progression, pour travailler plus vite, dit Pierre Claudot, on nous avait donné des primes, c'est-à-dire en plus de la journée qui nous était allouée, on touchait une prime, par exemple, si on faisait 3 violons en un mois, on touchait 15 francs, si on en faisait 4 on touchait 25 francs, si on en faisait 5 on touchait 15 francs de plus... Alors ça stimulait aussi notre dextérité ». De son point de vue, c'était une bonne chose, car pour vivre de la lutherie, il fallait produire beaucoup. La qualité de la « façon » ne suffisait pas, elle devait être associée à une extrême rapidité d'exécution, d'autant que « comme tout était calculé d'après les plus adroits, les plus habiles..., en général, le type qui était dans la moyenne était obligé de travailler encore plus que les autres ». A l'issue de leur formation, les apprentis parvenaient à faire « 5 à 6 violons par mois. Ce n'était pas beaucoup » dit Pierre Claudot, pas assez pour survivre.

Chez Thibouville, à la fin de l'apprentissage, c'est le dernier violon fabriqué par l'apprenti qui servait de base au futur salaire, car « il était prévu, dit Pierre Claudot, que les apprentis qui sortaient au bout de 2 ans et demi d'apprentissage étaient rétribués à la pièce. Donc il fallait travailler vite et bien pour s'en sortir ». Cette perspective d'évaluation sur laquelle serait fondé leur salaire les avait tant stimulés, raconte Pierre Claudot, qu'en l'espace d'une semaine, son collègue (Meyer) et lui ont fait des progrès considérables : « Ce dernier violon

qu'on a fait tous les deux dominait les autres de tellement loin que tout le monde était un peu épaté ! ».

De même, il existait des concours annuels organisés par le Syndicat des patrons luthiers pour récompenser les meilleurs apprentis. Cécile Laberte évoque un prix Laberte : « Mon grand père Laberte avait fondé un prix pour qu'on le donne tous les ans à celui qui avait le mieux travaillé, je crois que c'était énorme pour l'époque, c'était un prix de 500 francs », somme qui semble correspondre plutôt à une dotation divisée en plusieurs prix décernés aux meilleurs apprentis lors du concours annuel.

Quoi qu'il en soit, les prix et les rémunérations obtenus ont manifestement marqué les luthiers interrogés qui tous se souvenaient précisément du taux de ces récompenses ainsi que du prix à la « façon » obtenu pour leur travail à la fin de l'apprentissage.

Gustave Villaume qui avait décroché un 1<sup>er</sup> prix à chacune des trois années de son apprentissage (de 1911 à 1913) dit à quel point la récompense de la dernière année avait été pour lui importante : « C'était quelque chose ! Ils m'ont donné un livret de caisse d'épargne, plein d'argent, et un atelier de luthier complet ». Quand il est sorti d'apprentissage, son patron lui a offert « 12,50 francs de façon pour faire un violon en blanc [c'est à-dire non vernis et sans tête], mais c'était un des mieux payés de Mirecourt ; avec Collin-Mézin, c'était à peu près les mêmes prix ».

Près d'une décennie plus tard, en 1922, Pierre Claudot lui aussi obtient deux prix à l'issue de sa formation, l'un de 100 francs remis par la Chambre syndicale des Patrons luthiers de Mirecourt et l'autre de 150 Francs de la part de Messieurs Acoulon et Blandelet, (de la maison Thibouville-Lamy et Cie). Il précise au sujet de son travail à façon : « je me rappelle encore, je touchais 55 francs pour faire un violon... Le très beau violon à ce moment là, un très bon ouvrier de première main touchait 100 francs de façon. »

C'est dire à quel point les artisans débutants avaient encore des progrès à faire après leur apprentissage pour vivre de leur art.

## Pouvoir s'en sortir

« L'élément déterminant, c'était quand même d'apprendre un métier et de gagner sa vie. C'est ce qui dominait tout le monde : essayer de s'en sortir » dit Pierre Claudot. Pour cela, « il fallait travailler vite et bien [...] Celui qui n'arrivait pas à faire un travail correct dans un minimum de temps, il était sûr de ne pas gagner sa vie ».

Il existait plusieurs modes de rémunération pour les artisans luthiers. Le premier était la rétribution à la pièce, avantageux pour les ouvriers les plus habiles. Plusieurs dans ce cas faisaient le choix de travailler chez eux plutôt qu'à l'atelier et livraient directement les instruments aux patrons qui en faisaient commande. L'archetier Charles Alfred Bazin mentionne que « certains gagnaient leur semaine en trois jours ». Pierre Claudot précise qu'à Mirecourt, il y avait une dizaine ou une quinzaine d'excellents ouvriers luthiers qui ne travaillaient ni en fabrique ni en atelier mais chez eux, comme par exemple le « Roi de Rome » (surnom de Victor Poirson) qui « livrait les violons finis, on le payait très bien car c'était un très bon ouvrier. Il était reconnu comme tel », tandis que la majorité travaillait dans les ateliers où chaque étape de leur travail était vérifiée par le patron ou par le contremaître. Travailler à la pièce permettait donc aux plus adroits d'avoir un rythme hebdomadaire moins régulier et c'est cet aspect qui était apprécié par ces artisans qui préféraient gérer eux-mêmes leur emploi du temps, même si la quantité de travail à fournir pour survivre restait contraignante.

D'autres étaient payés à l'heure dans certains ateliers artisanaux. La moyenne de fabrication d'instruments « en blanc » était, dans ce cadre, de six à huit violons par semaine. Certains luthiers, réputés pour leur grande habileté, étaient capables de fabriquer jusqu'à trois beaux violons par semaine en incluant les « temps perdus », comme par exemple Eugène Guinot, qui travaillait chez Amédée Dieudonné. Jean Eulry, également ouvrier chez Dieudonné, fabriquait deux violons par semaine à l'atelier. Gustave Villaume parle d'un violon et demi par semaine chez Mougenot « parce qu'il fallait que ce soit bien, il était exigeant ».

Enfin, pour ceux qui faisaient des violons plus ordinaires réservés à l'étude et moins rémunérés que les violons de qualité, il fallait un rythme de fabrication de trois instruments au moins par semaine pour pouvoir survivre, ce qui donne une moyenne de 12 violons par mois, chacun payé à la pièce une fois accepté par les contremaîtres. A côté des artisans luthiers qui fabriquaient la totalité de l'instrument hormis la tête et le vernissage, il y avait ceux qui travaillaient « à la division » dans les fabriques<sup>3</sup> ou encore chez eux, comme les nombreux paysans luthiers qui taillaient le bois pendant les longues soirées d'hiver. Cécile Laberte, descendante de la famille fondatrice de la fabrique du même nom, donne une idée de l'importance de cette production hors atelier : « Dans les années de 1927 à 1934, il y avait une camionnette exprès, conduite par un gars qui s'appelait Monsieur Etienne – je vous donne tous les détails pour prouver que c'est vrai – qui tous les jours partait dans les villages pour

---

<sup>3</sup> Les femmes aussi étaient nombreuses à travailler à la division, affectées aux travaux de finition comme le polissage, le lissage, le vernissage.

livrer les fournitures aux ouvriers, et récupérer ce qui était fait, et en même temps, il nous ramenait des œufs frais. [...] Il y en avait qui faisaient des violons entiers, d'autres seulement des manches, il y en avait qui faisaient autre chose... ».

Pour éviter de perdre du temps, les artisans ne fabriquaient généralement pas la tête du violon, qui se sculpte à la gouge alors que l'outil principal du luthier est plutôt le canif. Ils sous-traitaient également le vernissage à des spécialistes, la division du travail étant à ce niveau plus rentable pour eux. C'est pourquoi, à Mirecourt, les instruments en blanc, souvent accrochés aux guidons des bicyclettes, circulaient beaucoup entre les ateliers de lutherie et les ateliers de vernissage.

C'est dans ce contexte que les jeunes luthiers, formés dans les années 1910-1920, arrivaient sur le marché du travail. Confrontés aux maigres rémunérations à la pièce des artisans débutants, plusieurs abandonnèrent rapidement la lutherie artisanale pour s'orienter vers la lutherie industrielle. Ainsi, Jean Villaume après quelques années passées dans la maison Mougenot, s'embaucha chez Mamlock où il faisait des violons moulés. Pierre Claudot évoque son collègue d'apprentissage, Meyer, qui « a vite abandonné. Il a pensé que ce n'était pas assez payé, et il a pris du travail à la chaîne [...] Ça voulait dire faire une partie d'un violon, dans des violons d'études, où il fallait aller vite pour gagner sa vie [...] Effectivement ça rapportait plus. Mais enfin c'était un travail sans intérêt, toujours répété, toujours le même ».

Pour un luthier débutant, continuer la lutherie artisanale impliquait donc beaucoup de persévérance et de ténacité. L'une des motivations, on le voit, était aussi l'intérêt créatif du métier, c'est-à-dire faire naître un violon d'un bloc de bois à l'aide d'opérations diversifiées. Il était indispensable de poursuivre les efforts pour se perfectionner bien après l'apprentissage. « C'est en changeant d'ateliers et de maîtres que l'on apprend beaucoup », dit Pierre Claudot qui, six mois après la fin de son apprentissage chez Thibouville, partit chez Amédée Dieudonné : « Avec lui vraiment, j'ai appris des choses. C'était un type très exigeant. A chaque fois qu'on faisait un travail, il fallait lui montrer. Alors, il faisait la critique. Il disait : 'ça, ça ne va pas ; ça, ça ne va pas' ! Et c'est comme ça qu'on progresse quand même ! Il y avait une critique continuelle du travail ». Dans cet atelier, Pierre Claudot était payé à l'heure et non plus aux pièces, ce qui lui laissait davantage de possibilité de recherche pour améliorer sa « façon ». Former de jeunes luthiers à ses méthodes et à ses modèles était d'ailleurs l'objectif d'Amédée Dieudonné, artisan talentueux, originaire de Mirecourt, qui après avoir travaillé plusieurs années à Bruxelles, était revenu dans sa ville natale et apportait

un souffle nouveau à la lutherie locale en en renouvelant les formes et le style, d'après Pierre Claudot.

Pour certains jeunes luthiers, « s'en sortir » signifiait aussi partir de Mirecourt et connaître ce qui se faisait ailleurs. Pierre Enel, juste après son apprentissage, va travailler à Paris et parfaire sa formation chez Charles Enel, son oncle. Gustave Villaume est embauché chez Jacquot à Nancy. Pierre Claudot rejoint la maison Granier à Marseille en 1928.

Parmi les témoins interrogés (et sans compter les fils de patron qui ont repris l'entreprise familiale), seuls les luthiers qui sont partis à l'extérieur ont fini par s'installer plus tard à leur compte.

## La crise des années 1930

Dès 1927, l'offre de travail dans la lutherie décline à Mirecourt. La récession mondiale des années 1930 se double d'une autre crise dans le domaine particulier de la musique, due à une innovation technique : l'invention du film parlant qui va entraîner la disparition des orchestres de cinéma et avoir un impact sur toute la chaîne des métiers liés à la musique.

Les grandes maisons commencent à licencier. Robert Baumann, qui travaille alors chez Thibouville, raconte que sa semaine se limitait parfois à 3 jours à cause de l'absence de commande de contrebasses dont il était spécialiste : « toutes ces grosses boîtes là, quand il y avait du travail, on vous faisait travailler, quand le travail ralentissait, on vous foutait dehors, alors moi j'allais travailler chez les paysans, j'allais travailler n'importe où ». Pendant une période, on le fait passer de la lutherie à la scierie. Dans ce parcours précaire, il est sollicité par une autre maison de lutherie : « Un beau jour, il y a Collin-Mézin qui dit : 'Pourquoi tu ne viens pas chez nous ?' Alors je me suis arrangé avec Collin-Mézin, je leur ai dit : 'Je veux bien venir travailler chez vous, mais à une condition... Vous vous arrangez, parce que quand il [le directeur de chez Thibouville] va voir que je travaille dans la lutherie, il va venir vous trouver pour que vous me foutiez à la porte ». Robert Baumann dit qu'il a dû ainsi : « travailler pour tout monde. Comme il y avait beaucoup de chômage dans la lutherie, quand il n'y avait pas une place, j'en avais dans l'autre ».

De même, pour l'entreprise Laberte et Magnié, qui a des activités diversifiées (fabrication de violons, violoncelles, contrebasses, guitares, mandolines, étuis ; scierie ; séchage du bois) et exporte ses instruments dans le monde entier, la situation se dégrade. Cécile Laberte indique que son père Marc Laberte associé à Fourier Magnié depuis 1919, sont obligés de se séparer

d'une partie importante de leur personnel et de réorganiser leurs activités. Magnié innove en brevetant et fabriquant des coffres de gramophones ou de radio, écrins en bois vernis (souvent de l'érable ondé) à la facture soignée, numérotés et signés comme des violons<sup>4</sup>.

Le fabricant de chevalets Louis Jeandel dit qu'en 1926, son entreprise produisait 300 000 chevalets par an, avec une dizaine d'ouvriers payés à l'heure. Moins de cinq ans plus tard, la crise le contraint à réorienter complètement sa production : « J'ai fabriqué des ébénisteries de radio et puis, après, j'ai fabriqué des meubles de cuisine stratifiés, tout ce qui se fabriquait à cette époque de moderne, je l'ai entrepris pour pouvoir garder mon personnel. Je l'ai fait avec plus ou moins de bonheur, naturellement, c'était plus ou moins rentable. »

Les petits ateliers subissent également la crise de plein fouet. « C'était un des drames d'ailleurs de notre génération », dit Pierre Claudot : « En 1933, il a fallu réviser tout notre état, étant donné qu'il n'y avait plus de travail ». Beaucoup de luthiers abandonnent alors définitivement le métier, certains s'engagent dans l'armée et la gendarmerie, d'autres s'embauchent à EDF, aux chemins de fer... Beaucoup quittent Mirecourt. « Tous les gars de la génération de votre père et de mon frère, commente Cécile Laberte, ont quitté. Tous ! [...] Ceux qui sont restés, c'est uniquement ceux qui étaient patrons ». Les efforts d'adaptation déployés par ces derniers sont remarquables. En 1936, par exemple, Charles Alfred Bazin fabrique des pièces détachées pour les hélices de petits avions légers.

Pour Louis Jeandel, la désaffection massive des luthiers de Mirecourt s'explique aussi par leur précarité endémique et le fait qu'ils vivaient au jour le jour. Les petits ateliers qui fabriquaient des violons de très bonne facture vendaient leur production à des intermédiaires : marchands ou confrères installés dans la capitale ou les grandes villes de Province. Or, dit Louis Jeandel, « à mon sens, les luthiers de Paris ont commis une grande faute, c'est qu'ils ont toujours affamé les luthiers de Mirecourt. Les artisans qui fabriquaient, dans les petits ateliers de 2 ou 3 ouvriers, des violons de très bonne qualité, n'étaient pas payés par les acheteurs de Paris ». Il prend l'exemple de l'atelier d'Amédée Dieudonné (qui cependant a résisté à la crise des années 1930) : « Le pauvre Dieudonné, il savait assez mal se défendre vis-à-vis de cette clientèle, il s'est laissé faire, il s'est laissé bouffer par les luthiers de Paris. Combien de fois, il vendait des violons ouverts..., la table non collée... Alors à ce moment là, le luthier de Paris pouvait mettre son nom à l'intérieur. Et il refermait le violon, et voilà ! Ça partait comme ça, comme si c'était fait à Paris, alors que c'était fait à Mirecourt. Et Mirecourt, ils allaient même

---

<sup>4</sup> Voir les beaux exemplaires de la collection du Musée de la lutherie à Mirecourt.



jusqu'à dénigrer... Les luthiers de Paris allaient dire que Mirecourt, c'était la grande cavalerie. Et c'était pourtant eux qui achetaient tout à Mirecourt ».

Pour ceux qui s'entêtent à rester luthier, le rythme de production s'intensifie en même temps que la valeur des instruments s'effondre. Yves Morizot signale que « Le gars qui ne faisait pas ses trois violons par semaine ne restait pas dans la lutherie. Il aurait gagné même pas de quoi vivre... Tous ceux qui sont restés dans la lutherie dans les ateliers en travaillant aux pièces vers les années 34-35, il fallait qu'ils fassent tous leurs 3 violons par semaine ».

La crise affecte tous les secteurs liés à la lutherie comme les maisons d'outillage qui disparaissent à Mirecourt ou les marchands de bois de lutherie.

En conclusion, pour les jeunes Mirecurtiens nés dans les premières années du XXe siècle et héritiers d'une tradition familiale dans le métier, devenir luthier est une évidence. Par contre, le rester tout au long du XXe siècle va s'avérer aléatoire<sup>5</sup>. Dès le début du siècle, la lutherie artisanale est concurrencée par l'essor de la lutherie industrielle. La guerre de 1914-18, en décimant beaucoup d'artisans luthiers, bouleverse la transmission de la profession de père en fils dans les petits ateliers. En 1920, pour maintenir la lutherie artisanale, le syndicat des patrons luthiers de Mirecourt crée des conditions d'apprentissage plus avantageuses, afin de recruter des jeunes gens qui assureront la continuité du métier et de ses savoir-faire complexes. Devenir luthier en effet nécessite une formation longue et difficile, comme l'expriment les témoins interrogés. Par contre, les salaires perçus à l'issue de l'apprentissage sont si médiocres qu'ils permettent à peine de vivre. Il faut acquérir une habileté et une rapidité extraordinaires pour vraiment gagner sa vie dans la lutherie artisanale, et encore de manière modeste. Les violons de qualité fabriqués à Mirecourt dans les petits ateliers sont vendus à des intermédiaires, marchands et confrères des grandes villes et de la capitale qui ont accès à la clientèle nationale et internationale. Mais l'origine mirecurtienne des instruments est souvent dissimulée. Cette pratique met en lumière le rapport inégal qui s'est instauré entre les luthiers de Mirecourt, artisans anonymes<sup>6</sup>, et ceux qui achètent leur production en y

---

<sup>5</sup> Pour la crise de l'après 2<sup>e</sup> guerre mondiale, voir Hélène Claudot-Hawad, « La lutherie se meurt... Chronique épistolaire de la crise des années 1950-60 », in Valérie Klein et Baptiste Buob (éds), *Luthiers. De la main à la main*, Actes Sud/Musée de la lutherie et de l'archèterie de Mirecourt, 2012, pp. 66-81

<sup>6</sup> La signature des instruments (par l'auteur, par le patron d'atelier ou par le commanditaire) est une question qui se pose à plusieurs niveaux et que nous n'aborderons pas ici. Sur le dépôt des marques et la stratégie des grandes maisons à Mirecourt, voir l'article de Roland Terrier, « Les marques de fabrique », Congrès franco-allemand de Colmar Juin 1992, accessible sur : <http://www.luthiers-mirecourt.com/colmar1992.htm>

apposant leur propre marque pour la commercialiser à un prix bien supérieur. La situation de précarité endémique des luthiers de Mirecourt au début du XXe siècle pousse plusieurs d'entre eux, en dépit de leurs compétences d'artisans durement acquises, à passer à la lutherie industrielle et au travail à la chaîne. Lorsque la crise mondiale des années 1930 s'installe, les artisans luthiers comme les ouvriers des manufactures sont très nombreux à abandonner définitivement le métier et à se réorienter vers d'autres activités professionnelles. En fait, la récession des années 1930 n'est, pour la lutherie, que le début d'un long déclin qui durera plusieurs décennies, malgré quelques embellies sporadiques. Le rang des luthiers s'éclaircit encore. La crise est à la fois économique, culturelle et technique, si bien qu'après la deuxième guerre mondiale, les enfants de luthiers préféreront s'orienter vers d'autres carrières plus sûres. Pour la lutherie artisanale, amputée d'une génération d'apprentis, il faudra créer une Ecole nationale de lutherie, installée à Mirecourt en 1970, afin d'assurer la transmission du métier. Cent ans après l'expérience vécue par les artisans nés dans les années 1900, le métier de luthier a complètement changé de physionomie : il n'est plus déterminé nécessairement par l'origine géographique, culturelle, et familiale des luthiers et il est reconnu aujourd'hui comme un véritable métier d'art ou d'artisanat d'art, un métier rare, un métier de valeur dont Mirecourt sait s'enorgueillir.

*Auteurs des témoignages :*

Robert BAUMANN (1907-1986)

Charles-Alfred BAZIN (1907-1987)

Pierre CLAUDOT (1906-1996)

Pierre ENEL (1903-1984)

Jean EULRY (1907-1986)

Eugène GUINOT (1905-1991)

Louis JEANDEL (1895-1984)

Cécile LABERTE (1905-1999)

Yves MORIZOT (né en 1937)

Gustave VILLAUME (1899-1983)

Jean-Baptiste VILLAUME (1905-1989)

Toutes les enquêtes datent de 1982 sauf celles menées avec Pierre Claudot en 1981 et 1988.

*Illustrations :*

- Atelier du luthier Amédée Dieudonné à Mirecourt vers 1925 ou 1926 (Coll. Pierre Claudot)

Ier rang de G à D : Pierre Claudot, Alfred-Eugène Holder, Auguste Mouchot //

Ile rang de G à D : Amédée Dieudonné, Marcel Thomassin, Nono Demengeot (beau-frère de Dieudonné)

- Récompense pour un apprenti en 1922 (Coll. P. Claudot)