



HAL
open science

Situation de l'artisan restaurateur : entre expérience et travail de la singularité

Paul Gossart

► **To cite this version:**

Paul Gossart. Situation de l'artisan restaurateur : entre expérience et travail de la singularité. Interactions socio-phénoménologiques 3 : Les applications de la méthode phénoménologique, Luz Ascarate; Audran Aulanier, May 2021, Paris, France. hal-04063165

HAL Id: hal-04063165

<https://hal.univ-lille.fr/hal-04063165>

Submitted on 8 Apr 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Situation de l'artisan restaurateur : entre expérience et travail de la singularité

Intervention séminaire, Interactions socio-phénoménologiques 3 : Les applications de la méthode phénoménologique (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne CEMS/EHESS)

Paul Gossart, 28 mai 2021.

Introduction

Sans entrer dans une exégèse ou un débat d'experts, la phénoménologie est facilement renvoyée à la simplicité du « retour aux choses mêmes », à ses descriptions ou à sa démarche, son geste ou sa méthode. Il semblerait, à regarder la manière dont elle a su imprégner la philosophie contemporaine depuis un siècle, que son succès soit dû à ce qu'elle apporte et ce qu'elle permet, notamment de par une certaine flexibilité.

Je ne me référerai donc pas à un auteur, une école ou une doctrine, mais à la manière dont je me suis formé une idée de la phénoménologie dès les premiers temps de mon parcours et à ce que cette idée a su conserver de vivant, sans pour autant que mes recherches se soient inscrites dans le champ phénoménologique lui-même.

Pour résumer les quelques banalités qui me semblent essentielles : l'intentionnalité qui rejette les choses hors de la conscience et donc l'immense champ de pensée ouvert alors avec cette idée, une focalisation sur ce que l'on appelle parfois le « concret », c'est-à-dire le souci de prendre en compte les choses sans abstraction *a priori*, dans leur singularité — ce qui ressort des descriptions phénoménologiques à mon sens — et par extension une sorte de méthode « ouverte » et assez fertile qui permet d'explicitier ce que l'évidence, que ce soit celle des conceptions philosophiques ou des habitudes, tend à faire oublier.

Une telle description de l'artisanat est inséparable de notre propre expérience de la restauration. Certains concepts que j'emploie ici, comme la *disparition de la disparition*, proviennent de mes propres recherches. J'ai fait le choix de m'inscrire en formation technique en même temps que mon doctorat pour aller vérifier, dans la pratique, certains de ces concepts. J'y ai trouvé non seulement leur vérification, mais aussi le constat que des problématiques philosophiques, comme celui de la méthode qui nous occupe aujourd'hui, trouvent leur concrétude dans une foule de cas concrets, là où la philosophie ne va pour ainsi dire jamais, comme l'atelier d'une section technique de formation professionnelle. J'ai tenté de limiter au maximum les exemples trop précis et, à défaut de pouvoir m'en passer, de les expliquer et de les illustrer au mieux. Si nous souhaitons travailler au développement des rapports entre la recherche philosophique et l'enseignement technique, il est

nécessaire de savoir expliquer, à un artisan, ce qu'est le geste herméneutique, autant que l'artisan au philosophe en quoi consiste le plan de cordage d'un piano-forte.

I. Situation de l'artisan

1. L'obsolescence de l'artisanat

Il semble vain de rechercher une authenticité de l'être de l'artisan, un être « naturel » et « intemporel », une Idée, tant l'artisan lui-même semble dépendant de la situation dans laquelle il existe. Paradoxalement, c'est d'un aura d'authenticité que l'on pare l'artisan aujourd'hui.

Derrière la multiplicité des catégories de métier, assimilables ou non à l'artisanat selon la perception administrative que l'on en fait, il y a peu d'univocité envers l'artisan. Ce que nous transcendons le plus, dans notre situation actuelle, vers le monde artisanal, ce sont précisément des *artefacts*, des quasi-déchets servant, au mieux, de décoration : le « bel-outil » d'autrefois, « artisanal » de par son inactualité. Parmi les nombreux exemples possibles d'expressions défuntes de l'artisanat, les plus fréquentes sont probablement le rabot et la scie à cadre. **[EXEMPLE IMAGÉ]**

Si l'on soumet ces artefacts à l'examen, ils nous renvoient à une fonction probable que l'on ignore, et même plus précisément à un *geste*. Le manuel d'utilisation ne fait guère partie de l'apparaître d'un outil, quel qu'il soit : ainsi, nous pouvons toujours *corroyer* une surface ou scier une pièce aujourd'hui, mais nous n'avons pas la moindre idée de la manière de le faire avec un rabot en bois ou une scie à cadre. Il semble en revanche relativement commun de savoir comment placer ce rabot ou cette scie au-dessus d'une cheminée. Ces choses appartiennent à un autre monde qui ne parle plus. Le même exemple est souvent rencontré avec les anciens pianos qui sont réduits à l'état de meuble, et ce dès le XIXe siècle, où l'on transformait les vieux pianoforte en bureau.

Quelles sont alors les différentes apparitions qui constituent le phénomène de l'artisanat « vivant », c'est-à-dire « perdu » ? Moins les réalisations — c'est-à-dire les objets fabriqués ou séparés — que la pratique — c'est-à-dire les gestes oubliés auxquels renvoient les outils. Des gestes comme ceux de l'ébénisterie, de la chaudronnerie, de l'horlogerie et la plupart de leurs dérivés, dès lors que ces domaines d'exercices soient devenus rares ou obsolètes, ce qui revient, *in fine*, au même. Il n'y a plus de vanniers parce que le panier en osier nous apparaît comme obsolète.

Le quotidien n'appelle plus à l'artisanat ou à l'absence de l'artisanat. Notre monde n'est pas dénué de meubles ; nous avons encore — mais pour combien de temps — des montres, et des outils pour toutes sortes de choses. Seulement, notre armoire suédoise en hêtre bicentenaire mélaminé n'appelle pas à l'artisanat lorsque nous la montons, ni lorsque ses assemblages se brisent après quelques déplacements. De même, la pointe de notre tournevis ou le tranchant de n'importe lequel de nos outils de coupe ne renvoient pas à l'absence du rémouleur, mais à celle du tournevis *neuf*, et donc à la fin d'un cycle déterminé de l'objet : « il a fait son temps ». L'appel est au magasin, non à l'atelier.

Certes, nous pouvons toujours avoir recours aux services d'un ébéniste ou d'un forgeron pour fabriquer notre table ou notre escalier. Mais nous sommes dans l'exception, et pour beaucoup dans l'excellence inaccessible du haut de gamme. Cette exceptionnalité résiduelle de l'artisanat transparaît aussi bien dans une telle mutation élitiste et technicienne de tel ou tel métier dit « traditionnel » que, paradoxalement, dans la folklorisation du travail artisanal. Que l'artisan apparaisse aussi bien dans « l'artisanat d'art » quasi-artistique que dans les villages touristiques devrait sérieusement nous inviter au questionnement quant à la disparition silencieuse d'un monde relégué ainsi dans les marges. Après tout, c'est dans un registre peu éloigné que Bernard Charbonneau¹ remarquait que la réserve naturelle renvoie à la disparition de la nature environnante, et donc systématique, puisqu'elle s'intègre dans le système de sa propre destruction.

Pour comprendre l'artisanat, nous sommes donc tenus de nous porter sur un phénomène d'*obsolescence*, et sur l'attitude que l'on peut porter envers lui.

2. Conscience de l'obsolescence et conscience obsolescente

Qu'est-ce que l'obsolescence ? L'obsolescence d'une chose n'est pas une panne ou un simple retrait de la circulation : la chose obsolète continue de nous apparaître, mais dans un sens différent. Elle est dépréciée, vieillie, éloignée ; non pas que son usage soit impossible, mais plutôt *incongru* au regard de la situation. Il est par exemple toujours possible de rédiger un texte sur un système abandonné, ou sur une machine à écrire². Mais un tel usage, au-delà de son apparaître singulier dans la situation courante, tend progressivement à la disparition et à l'inimaginable. Il est de plus en plus compliqué d'accéder à l'univers d'une chose au fur et à mesure de sa fin de vie historique. La dernière manière d'apparaître de la chose, avant l'oubli total, est l'inertie du déchet, qui n'est que la variante négative du cadavre accroché sur la cheminée : inertie, parce que nous atteignons un stade où plus rien ne se montre par-delà l'artefact.

Nous jouissons du luxe d'exister dans une situation historique où la destructivité est progressive, plutôt que directe. C'est pourquoi l'univers de sens d'une obsolescence bénéficie de quelques derniers temps de vie — ou de mort lente — à travers les hommes qui le portent historiquement. On remarque, sur ce point, que le *phénomène de la disparition* d'une chose relève de la marginalité. La fin de la disquette il y a quelques années — en 2011 — fut anecdotique, et certaines disparitions sont probablement invisibles, voire unimaginables *a posteriori*. *La disparition elle-même tend, en ce sens, à disparaître*. Elle s'oublie et l'on ne transcende plus la tombe vers la mort, et donc la mort vers la vie.

¹ P.234 des œuvres complètes

² Exemple du système d'exploitation

D'où vient l'obsolescence ? C'est une signification mise en pratique dans l'univers de sens courant. Là où le technicien traite des actualités admises, l'artisan travaille les singularités. Cette dualité de regards joue un rôle dans la réalisation de l'obsolescence. C'est en tout cas la définition qui s'applique à celui qui restaure ce pour quoi il n'est plus de technicien.

Cette dialectique est déterminante dès l'entrée en formation d'un apprenti dans un domaine technique : il est possible, et même probable, qu'il doive faire face à des exceptions. Ces exceptions ne relèvent pas du défi technique qui se dévoilerait, par exemple, dans un projet de construction difficile. Un couvreur peut mettre en œuvre la toiture d'une maison neuve, mais il aura le plus souvent affaire à une toiture existante. L'étrangeté émerge en cela de l'existant lui-même. Le technicien est formé à la réponse efficace de l'existant : or, cette efficacité de l'existant est en partie déterminée par la situation. Une obsolescence technique n'est pas plus efficace et apparaît incongrue : au regard du technicien, c'est une troisième couche d'étrangeté qui s'ajoute en ce que sa technique présente ne marche pas — ou ne marche pas de manière optimale — c'est-à-dire qu'elle ne réalise pas l'efficacité voulue. Le maçon formé dans la norme dominante du ciment et plaque de plâtre ne sait que faire du torchis et de la chaux ; une charpente irrégulière, faite de troncs massifs, paraîtra sûrement défectueuse au couvreur habitué aux constructions actuelles. Pour un technicien du piano, c'est constater qu'un piano d'il y a un siècle ne rentre pas dans les normes établies, et renvoyer son propriétaire vers la régularisation de son objet, c'est-à-dire son remplacement.

Le technicien a, dans ces cas de figure, premièrement *conscience d'un rejeté*, et éventuellement *conscience du rejet*. Mais cela se neutralise dans une justification somme toute positiviste : il est dans l'ordre des choses que les choses passées soient des errances. La défectuosité de la vieillerie n'étonne pas, parce qu'elle n'apparaît pas comme différence. Elle correspond à sa signification admise dans l'ordre établi : l'obsolescence répond à ce que l'on attend d'elle.

La *différence* apparaît là où l'obsolescence est contredite par la chose elle-même : *pour qu'il y ait contresens, il faut qu'il y ait donc différence*. C'est le cas du vieux piano pleinement fonctionnel, du mur en torchis qui a parfaitement tenu le temps. Le problème est que le technicien n'a pas, ou alors bien peu de raisons d'intervenir sur de telles choses — puisqu'elles fonctionnent — et que de telles choses sont probablement peu courantes — si un objet ou une structure ne nécessitait pas d'entretien, il n'y aurait pas plus de technicien que d'artisans. Dans tous les cas, c'est une contradiction de l'habitude dans la partie « *pré-réflexive* » du travail artisanal.

Un technicien hérite de son regard de technicien : l'apprenti « apprend le métier » de son maître, préalablement à son vécu professionnel ultérieur. C'est ici qu'intervient, selon moi, le facteur principal de conscience critique pour l'artisan : la pratique du maître peut l'avoir amené à normaliser des contre-sens, c'est-à-dire à savoir travailler les obsolescences comme si elles n'en étaient pas. Il serait trop long de développer les raisons qui ont mené le maître à cette pratique critique marginale :

intuitivement, on devine que l'historicité joue ici un rôle important. En effet, au plus le cycle de vie des modèles techniques s'accélère, au plus la probabilité d'avoir un vécu pré-obsolescent s'en voit grandie.

On voit alors le rôle de l'artisan vis-à-vis de l'obsolescence : celle-ci tend inévitablement à la disparition — puis, dans la situation actuelle, à la disparition de la disparition. Il en va non seulement du vécu passé de la chose, autrement dit de l'histoire, mais aussi de l'artisan vis-à-vis de lui-même, qui est à la fois une obsolescence et condamné à se réaliser dans l'obsolescence. Pour continuer à exister, il doit s'affirmer contre le sens qui lui est donné dans l'univers courant.

Le technicien réalise l'obsolescence : l'artisan, en la refusant, réalise une différence, un contre-sens. En cela, il refuse le sens profond de l'obsolescence, c'est-à-dire la disparition de la disparition. Notre problème central réside dans cette version concrète et crue de l'oubli et de l'herméneutique, puisqu'il s'agit de mettre au jour l'existence — ou la non-existence — de chemins qui mènent au-delà de la disparition, de situations où nous sont ouvertes des possibilités de transcendance vers des situations disparues.

Ce geste ne va donc pas de soi dans l'univers de sens où il se déroule, puisqu'il s'inscrit de fait dans la marginalité. Il n'est donc aucune nécessité à ce qu'il nous apparaisse comme l'un des chemins possible de l'existence ; en revanche, ce chemin porte un sens. Il ne s'agit pas d'aller déterrer les morts par loisir obscène, mais d'aller les trouver pour les réveiller. Montrer la disparition, c'est se mettre en quête du *disparu* ; et ce *disparu*, dans la monstration, apparaît comme vivant, de la même manière que je transcende le fait de la mort de Pierre vers Pierre vivant. Cette résurrection va dans le sens d'une actualisation des singularités et des différences négatives, et donc détruites, dans l'univers courant : c'est la mise en valeur d'un contre-sens à cet univers.

3. Conscience des possibilités pratiques et compréhension

L'artisan va expliciter le disparu : mais il y a une situation dans laquelle il va réaliser cette explicitation. Cette situation est dialectique, en ce qu'elle est déterminée à la fois par le « monde artisanal », l'atelier dans lequel il œuvre, et en même temps par l'artisan lui-même qui va produire une situation d'interprétation de la chose. Ce qui va ressortir ici de l'analyse, c'est que la réalisation de cette situation d'explicitation est impensable sans la libre maîtrise par l'artisan de ses propres possibilités pratiques.

L'artisan n'est pas un manouvrier : il a des outils. Il hérite des outils et des habitudes de sa formation. Ces outils déterminent ses possibilités pratiques. Un tournevis hexagonal permet de dévisser des vis à têtes hexagonales : le travail avec de telles vis implique donc un outil approprié, sans quoi il serait impossible.

La question qui se pose ici, c'est la conscience de cette possibilité pratique à travers l'outil. On parle alors de « possibilités outillantes », c'est-à-dire que le travail possible est visé non pas au travers du matériau lui-même, mais au travers de l'outil. Une telle conception n'accepte pas la neutralité de la technique : l'outil permet et exclut des possibilités : il porte avec lui un certain univers de sens indépendant de tel ou tel usage que l'on en fait.

Concrètement, un objet n'appelle pas de lui-même à son propre travail. Au début du XIXe siècle, un piano s'accorde et se répare, mais ne se règle pas. On dénombre peu d'outils dans les ouvrages antérieurs à 1900. Leur nombre est triplé en 1970, où le réglage d'un instrument devient une pratique à part entière, aux côtés de l'accord et de la réparation. Nous nous situons donc, actuellement, dans un temps où les possibilités d'ajustement sur un piano sont considérées comme nombreuses. Lorsque nous en venons à envisager le travail d'un instrument du XIXe siècle, nous aurons tendance à « projeter » ces réglages actuels sur cet objet inactuel. Un piano ancien recevra peut-être les cotes de réglage auxquelles je suis habitué comme mauvaises : je peux donc regarder soit mon réglage comme inadapté — ce qui est rare — soit l'instrument comme inadapté à son être — il ne répond plus à ce que j'attends d'un piano.

On répondrait, à ce dilemme, que l'outillage peut s'adapter à la situation de travail, autrement dit que je peux créer des outils adaptés à mes besoins : mais ce serait reléguer dans l'immanence de l'objet nos possibilités pratiques et s'extraire ingénument de l'emprise de la situation. Or, cela fait bien longtemps que l'artisan ne fabrique plus ses propres outils, mais les choisit sur catalogue. *Il apparaît clairement, dans le rapport actuel à l'outil, que l'être de l'artisan ne fait pas qu'échapper à l'artisan : il est déterminé par l'univers dans lequel il vit, au travers de l'outil et de la culture de l'outil.* L'artisan est, en ce sens, fondamentalement aliéné, dès lors qu'il n'est pas en mesure de se rendre maître de ses propres possibilités ; et si ses propres possibilités artisanales sont médiées par les outils et que les outils existent même concrètement comme outils spécialisés « pour lui », le sens de l'artisanat qu'il accepte dépend de la finalité vers laquelle tendent, historiquement, les fameuses « possibilités outillantes » qui lui sont offertes.

Pour transcender l'outil vers sa finalité dans la situation, il nous faut tout simplement le *comprendre*. Cette compréhension est généralement superflue dans la « pensée de catalogue », qui limite les possibilités « outillantes ». Les rayons d'une grande surface nous proposent des possibilités de travaux — en les rendant les plus faciles et les plus universelles possibles — de même qu'un achat en ligne passe largement par suggestions, tests et comparatifs. Le fonctionnement complet ne se dévoile pas et laisse place au résultat. L'usage d'une scie électrique ne nécessite aucune connaissance technique sur le sciage (notion de fil et de contre-fil, de dentures adaptées), ces détails étant enfouis sous la puissance manifeste de l'outil. Dans ce même cas, l'outil est consommable, il ne se touche pas : une visseuse en panne est à remplacer. Pour la scie, les lames n'appellent pas à l'aiguisage,

puisqu'un tel souci du détail s'oublie dans le sciage grossier multi-matériaux. La lame va alors *casser*, mais pas s'entretenir pour mieux fonctionner, puisque la notion de bien-couper renvoie directement au trait de sciage qui s'est formé avec la simple pression d'un bouton.

Par opposition, il est improbable d'être en mesure de se servir d'une scie à main sans une compréhension du sciage, qui consistera à connaître la structure de la matière que l'on cherche à travailler, celle de l'outil que l'on envisage et donc de l'action qui va se produire lors de leur rencontre : *c'est donc la compréhension des possibilités outillantes qui permet la conscience des possibilités pratiques*. Ce qui se produit dans le sciage n'est pas visible directement par l'artisan, et encore moins dans le rabotage. L'outil, ici, ne promet pas — raison pour laquelle tout ce qui n'est pas électrofié paraisse obsolète — c'est l'assurance de l'artisan qui ouvre la possibilité. L'artisan est donc dépendant, pour exister, des moyens de compréhension de sa propre situation. Cette compréhension passe certes par les déterminations pratiques de la situation d'atelier, mais aussi par le travail actif d'une situation d'interprétation sans laquelle la réalisation du contre-sens à l'obsolescence serait impossible.

II. L'artisan-restaurateur et l'explicitation du disparu

Nous entrons désormais dans le terrain de l'artisan restaurateur proprement dit : celui qui met au jour des univers de sens disparus.

La restauration est une pratique largement basée sur l'observation, la documentation et la compréhension d'un objet muet. Sans le savoir du restaurateur, le propriétaire de l'objet restauré ne sera pas en mesure de voir et de traiter avec l'invisible dont il a imprégné l'objet en le travaillant. C'est par cet univers occulte, tiré d'une expérience parfaitement imaginaire de l'expérience historique de l'objet, qu'il sait le totaliser, et donc le comprendre sans le dissoudre. Nous verrons, en dernier lieu, que cette totalisation est critique, au sens où l'univers-disparu de la chose retrouvée et mis en mouvement la situation présente constitue un contre-sens à cette situation.

Si le sens n'apparaît pas spontanément, il faut user de techniques et de stratégies. Je suis contraint, afin de parler par expérience, d'employer des exemples issus de la facture de pianos.

1. La quête de la situation disparue

Explorons le domaine du rendu sonore. Le piano produit des sons grâce à des marteaux que l'on actionne mécaniquement et qui viennent frapper des cordes, le plus souvent en acier. Le son est quant à lui amplifié par un panneau de bois, la *table d'harmonie*. En conséquence, une variation sur ces paramètres va inévitablement produire une modification des possibilités de rendu sonore de l'instrument. Si l'on considère une certaine « authenticité » du son du piano que l'on travaille, nous

devons mettre en place une méthode pour le dévoiler sans le « dénaturer », si tant est qu'une telle authenticité soit possible.

Le geste classique consiste à dire : « puisque la chose est déjà-là, alors elle est d'origine ». D'autant plus que l'on retrouve ce que l'on a de vécu de l'original, comme la poussière, la corrosion et la rouille. Pourtant, cet état d'origine de 2020 n'est pas l'état d'origine de 1820. Il faut donc transcender le cordage rouillé vers le cordage neuf de l'époque. Un restaurateur, Alain Moysan, résume le problème ainsi :

La restauration d'un objet ancien, quel qu'il soit, doit s'effectuer suivant un certain nombre de critères généraux et les instruments de musique n'y font pas exception. Il s'agit soit d'assurer une simple conservation en l'état dans de bonnes conditions, de manière à pérenniser l'aspect documentaire des instruments (...), soit d'envisager une restauration de présentation qui aura en gros les mêmes buts mais qui pourra, peut-être, présenter l'inconvénient de nécessiter le remplacement de certains éléments (...), soit enfin de remettre l'instrument en jeu. (...)

Dans le cas d'un musicien qui a besoin de son instrument, il n'y a pas de place pour une tergiversation si l'on veut qu'un instrument retrouve sa fonction musicale en toute sécurité puisqu'une remise dans le strict état d'origine ne le permettrait pas.³

Sur les deux cent cordes que comporte le piano, certaines peuvent avoir été remplacées. Faut-il les retirer ? Ce serait ôter arbitrairement une part de l'histoire de l'instrument, et donc de la manière de sonner à un moment de sa vie. Pourtant, ces remplacements peuvent être — et sont souvent — contraires à « l'esprit d'origine », par ignorance ou par limite matérielle. Quand bien même on nettoierait toutes les cordes de leur couche de rouille, et c'est un phénomène connu des restaurateurs, on modifierait de manière irrégulière le diamètre des cordes, dont l'acier aura quoi qu'il en soit subi les altérations du temps. L'instrument remis en état est donc « singularisé » par son vécu historique, notion à laquelle on renvoie lorsque l'on parle de « patine ». Comme Moysan le remarque, la remise en état de jeu appelle presque nécessairement à des remplacements. Car c'est bien là un aspect irréductible de l'objet : il vieillit, et n'est pas conçu pour être inaltérable, si jamais cela fut possible. Si, par exemple, toutes les cordes présumées d'origine étaient présente, il serait imprudent de les tendre à leur hauteur présumée d'origine. Cela impliquerait une tension globale que la structure de l'objet ne peut plus supporter de par son vieillissement. Prenons un ciseau à bois : le ciseau proprement dit peut être très bon, mais son manche d'origine pourra céder au premier coup de maillet. En baissant la tension globale du cordage du notre piano en l'état, nous nous éloignons du même coup du phénomène musical que l'on cherche à faire revivre.

Le travail d'un restaurateur doit permettre la restitution de ce que musiciens et mélomanes entendaient à l'époque de la construction des instruments et la transmission de ce patrimoine dans le meilleur état et le plus fidèlement possible aux générations futures. (*Ibid.*, p. 4)

³ La restauration des pianos, p.5

Nous ne savons donc toujours pas quel est l'état d'origine *vivant*, puisque nous n'en avons que la *patine*. Mesurer les diamètres de cordes et tout remplacer par du neuf n'y changerait rien, puisque rien ne nous indique que le résultat sera, au point où nous en sommes, fidèle à l'original.

En conclusion, rien ne se montre spontanément ; par ailleurs, un travail de simple conservation ne fait que freiner un peu la patinisation de l'objet. Nous demeurons coincés face au piano qui ne se révèle que comme patiné. En tant que tel, il continue d'apparaître comme moribond ; pire encore, il accrédite, en l'absence de retour critique sur l'expérience que l'on en fait, l'idée que la chose est obsolète en soi, et ne peut donc plus se réaliser dans un usage quotidien, sauf comme cadavre décoratif. Si l'on réalisait des copies brutes de ces instruments sur des matériaux non-patinés, il y a fort à parier qu'elles donneraient un rendu fondé non pas sur la fidélité au rendu original perdu, mais sur celle au rendu patiné, laissant ainsi l'illusion que le rendu vivant de cet instrument soit conforme au rendu mort de l'obsolescence.

2. *La production de la situation d'interprétation du disparu*

La chose est une totalité : elle ne se dissout pas en des parties aussi détachées du monde que « cordes », « marteaux », « touches ». Ce sont, au contraire, des éléments étrangers les uns aux autres mis ensemble de telle manière qu'ils forment indissolublement un piano. Ce qui fait donc de l'instrument l'expression du piano de celui qui l'a fabriqué, quand bien même celui-là n'a jamais eu la moindre idée du piano exprimé par nos contemporains.

Ce que l'on cherche à restituer, c'est donc quelque chose qui serait reconnu par le facteur d'origine *comme étant un piano, et comme étant son piano*. Cela revient, au final, à faire preuve de médiumnisme ou de divination, en ce que nous sommes menés à retrouver un point de vue disparu depuis très longtemps. Nous n'avons pas accès à ce point de vue, pas plus que nous ne pouvons échanger notre conscience avec autrui. Il y a même une distance irréductible à cette conscience étrangère : précisément parce qu'elle n'est pas ma conscience, elle demeure ce que ma conscience vise à travers mon épreuve de l'historicité de la chose. Je ne peux donc pas adopter, à proprement parler, un point de vue tel que la chose soit « ma » chose. Je ne peux, tout au plus, qu'imaginer l'univers qui entoure et qui définit cette chose comme un piano normal. Un tel univers s'est exprimé, concrètement, dans un mélange complexe de pratique et de fonds idéologique, que je ne peux restituer à moi seul par l'imagination. Il y a même une difficulté considérable à traiter avec certains aspects historiques évidents de l'univers de sens de l'époque : les pianos qui suivent la première guerre mondiale ont été construits dans un vécu de la guerre proche. Faut-il se mettre dans de telles conditions pour travailler authentiquement le piano ? *C'est là où l'univers de sens agit comme révélateur*. Au sortir d'une guerre coûteuse en matériaux, fabriquer des pianos bourgeois est parfaitement secondaire : le principal est de produire, « relever la boîte », quitte à revoir à l'économie certains aspects de fabrication. Les

mécaniques de pianos à queue Erard troquent, au moins à partir de 1919, des éléments en laiton — réglables — contre des éléments en bois. Les feutres de marteaux sont simplifiés. Sans cette recontextualisation, on ne comprend pas la différence rencontrée sur le terrain, et l'on porte un jugement hasardeux sur le piano global. D'une certaine manière, il serait permis, à l'usage, de considérer une amélioration de ces instruments, dès lors que leur idée d'origine semble être le « moindre mal ». Nos aciers actuels sont probablement meilleurs sur le plan technique ; les modèles d'avant-guerre, plus dépensiers lors de leur fabrication, apparaissent comme la référence à atteindre. Chercher à se rapprocher, sur un Erard de 1920, d'un Erard de 1900, est donc permis dans la situation imaginaire de 1920 que l'on met au jour et que l'on actualise. Ce qui n'est permis qu'en puissance dans cette situation « 1920 » l'est en pratique dans la nôtre.

L'écart se fait d'autant plus grand sur les instruments anciens. Le pianiste Paul Badura-Skoda doit faire un réel effort pour tirer quelque chose de cohérent d'un ancien pianoforte :

Habitué à en découdre avec la grande résistance des touches caractérisant les pianos à queue modernes, mes doigts me parurent lourdauds. Mon jeu était trop pesant. L'instrument ancien restituait sans pitié la plus petite inégalité de toucher.⁴

Mais dans cette pratique, axée sur la fonctionnalité non destructive de l'instrument, il met au jour un jeu de piano techniquement valide sur un piano d'époque. Le geste revient au même que chez le restaurateur.

Dans tous les cas, la révélation de la situation d'origine est paradoxale : elle n'est pas immanente à la chose elle-même. Elle est plutôt *l'état d'esprit dans lequel l'artisan interprète l'objet ancien afin de le travailler*. Tout comme le brouillard peut révéler l'apparaître mystérieux voire inquiétant de la prairie qui, d'ordinaire paraît si sereine.

Cette situation d'interprétation est impensable sans documentation et sans culture, notamment historique. Nous constituons, au fur et à mesure de notre recherche de l'univers passé, un vécu de cet univers. Que cela soit véridique ou non par rapport à la situation réellement vécu en 1900 ou en 1780 n'a aucune importance ; ce qui compte est d'être en mesure de rendre cette situation vivante, et que l'on comprenne les choix pratiques de celui qui a fabriqué l'objet.

3. Limites et enjeux de l'explicitation restaurative

Cette démarche comporte deux limites notables. Il faut être certes en mesure de faire abstraction de nos propres conceptions présentes — faire donc une sorte de mise entre parenthèses — pour comprendre le plus naturellement possible la situation de l'objet. Mais, en revenant à notre préalable sur l'obsolescence, certaines parties demeurent probablement perdues à jamais. Prenons, sur ce point, l'exemple des matériaux.

⁴ Ma conversion au pianoforte, p. 18.

Nous considérons aujourd'hui les matériaux structurels comme le bois ou l'acier selon des critères mathématiques. Or, nous pouvons deviner à la fois par chronologie et par le recours à des descriptions isolées des ébénistes qui ont eu suffisamment de moyens pour les publier dans des livres que les essences de bois étaient employées selon de purs critères empiriques ; l'usage, ou des propriétés pratiques, comme la réaction dans telle situation de stress, ou l'habileté au façonnage⁵. À la rigueur, avec une pratique suffisante des essences de bois — qui ne sont plus tout à fait celle de jadis — il serait possible d'effectuer des descriptions dans l'esprit des ébénistes d'antan, et donc d'avoir une référence documentaire pour interpréter le choix des matériaux employés, par exemple dans la construction d'un clavecin du XVIIIe siècle français. Mais certaines de ces expériences sont disparues à jamais. Les placages d'ivoire obéissent à des critères de qualité variables en fonction de leur provenance, des appellations commerciales — « ivoire » renvoyant à des choses très diverses — et des jugements des ivoiriers ; il renvoie également à un imaginaire colonial suggéré par les documents qui nous sont parvenus de cette époque, et au caractère mythique de leur provenance — la bête qu'est l'éléphant pour l'ivoire, comme l'huile de spermaceti employée comme lubrifiant mécanique miracle renvoie à la pêche baleinière. L'ère de l'exploitation industrielle de l'ivoire vivant a heureusement cessé — elle demeure pour l'ivoire fossile —, mais cela signifie que nous sommes incapables de juger du rendu originel d'un clavier de piano, qui pourtant devait donner un certain effet esthétique, relatif au jugement de ses contemporains habitués, dans les demeures bourgeoises, à traiter avec l'apparat des matériaux nobles et exotiques. Le bois exotique est aujourd'hui associé à la mauvaise qualité, et n'a plus, justement, son aura d'exotisme⁶. Le rôle de la noblesse est davantage tenu par la laque polyester noire que par de l'acajou verni. Certes, certains matériaux étranges sont toujours employés. Les fournisseurs vendent aujourd'hui de l'ivoire de mammoth pour les pianos, mais le phénomène est extrêmement rare⁷.

Selon les enjeux que l'on attribue à la restauration, la limite de l'action restauratrice — et donc explicitative — se trouve dans l'action elle-même. Le *connu* n'apparaît qu'après l'explicitation. Imaginons que les changements intervenus en 1920 pour des raisons économiques se sont révélés déterminants, dans la pratique, envers l'expérience musicale des pianistes de l'époque — un autre type

⁵ Bien que cela soit faux sur le plan physique, on m'a déjà rapporté — en ayant malheureusement perdu la source historique — le caractère auto-lubrifiant du laiton, qui s'oxyde effectivement peu et se polit très bien, expliquant ainsi son usage dans une partie sensible à la friction.

⁶ Le bois exotique sert à fabriquer, aujourd'hui, essentiellement des mauvaises fenêtres, portes d'entrée et terrasses. Alors que l'acajou servait, dans des pianos où il était l'essence de base de la structure, à faire à peu près tout, du simple bloc de bois portant un numéro à un petit marteau de quelques millimètres d'épaisseur, un morceau de bois exotique actuel est intravaillable, de fil très grossier, et se casse au premier coup de ciseau.

⁷ Un autre exemple de subsistance non-compréhensive de l'usage de ces matériaux nobles est la graisse de cerf. Elle est employée comme lubrifiant haut de gamme dans le piano, sans plus d'explication. En réalité, il s'agit de la graisse animale qui sèche le moins dans des conditions normales ; avant la découverte du pétrole et donc de l'huile minérale, les lubrifiants étaient d'origine végétale ou animale. Est-ce à dire qu'il faille ici reprendre la pêche baleinière pour lubrifier nos vieilles mécaniques à coup d'huile de cachalot ? L'intention d'origine semble bien être de réduire la friction avec un produit qui persiste le plus longtemps, et l'huile minérale remplit bien mieux cette fonction que la graisse animale.

sonore, peut-être plus mat et plus ouvert aux expérimentations du XXe siècle : alors mon retour sur le modèle de 1900, bien que conforme après mise en situation avec l'intention du facteur risque d'effacer les *conséquences imprévues* de ses choix de facture, et donc des aspects potentiellement fondamentaux pour la compréhension de la musique des années 1920. C'est un corollaire de ce que la restauration peut expliciter :

Si on considère, en revanche, que le piano n'est pas uniquement une machine performante, mais essentiellement un instrument d'art, on refuse les progrès en esthétique et on considère que chaque amélioration apporte inévitablement une perte. (...) les pianos anciens, indépendamment du pianiste, sont des témoins-clé des particularités stylistiques du passé. Paramètres déterminants de l'écriture musicale, leurs sonorités offrent des indices sur les conditions de naissance des compositions. Comme l'instrumentation d'une œuvre est significative de son époque, la valeur d'un piano ancien ne peut pas se limiter à son strict aspect technologique. (...) Admettre et évaluer l'importance de la perte des sonorités anciennes et discuter d'un possible enrichissement avec un piano plus récent permet à coup sûr d'acquérir une connaissance plus juste des intentions des compositeurs du passé.⁸

Autrement dit, le restaurateur ne met pas au jour des univers de sens innocemment : il a une certaine responsabilité sur le déploiement de ces univers dans la situation présente. Nous en venons aux conclusions.

III. Conclusions : l'artisanat de restauration et sa responsabilité

Au travers de ces univers perdus, l'artisan est renvoyé à lui-même dans la situation présente. Le choix technicien, c'est la mise à mort de l'obsolescence ; or, tout porte l'artisan à muter en technicien. Dans une telle situation, qui pousse, de manière aussi diffuse mais déterminée, à la destruction des singularités, l'artisan semble enfermé dans des possibilités et des perspectives qui ne sont pas les siennes, et qui se révèlent en fin de compte contre lui. La figure du restaurateur évoque ce « substrat » dont parlait — ou espérait — Herbert Marcuse, dont l'« opposition est révolutionnaire même si leur conscience ne l'est pas », qui « viole les règles du jeu et, en agissant ainsi, (...) montre que c'est un jeu faussé »⁹.

En s'aventurant dans la disparition, le restaurateur court le risque, avant tout économique mais néanmoins pratique, de disparaître à son tour. Mais son travail d'explicitation vivante dépasse la simple curiosité intellectuelle : il ouvre la voie non pas au renouveau ou à l'imitation de possibilités disparues — car, comme nous l'avons dit, l'univers retrouvé demeure une production du restaurateur — mais à des possibilités fermées dans le développement pratique de la situation présente. Si rien ne prouve que cela nous ouvre à une bonne fin, il demeure évident que la préservation vivante de la différence soit une garantie de liberté face au risque d'uniformisation passive, d'enfermement, voire de destruction incontrôlée.

⁸ Ziad Kreidy, *Clés pour le piano*, p.8

⁹ HU, p. 280

Il y a également, dans cet épiphénomène de refus, l'affirmation selon laquelle la libération des possibilités humaines passe par la survie du vécu interprétatif. Le restaurateur met au jour des possibilités, des mondes oubliés : *prendre conscience de la perte des possibilités de transcendance musicale, c'est aussi prendre conscience de la fragilité de ces possibilités*. On ne trouve pas une crainte très éloignée dans les manuscrits enterrés à Birkenau, où des hommes très diminués nous font part, en tant qu'hypothétique lecteur ouvert à leur discours, de leur propre peur d'oublier « leur monde » d'origine, détruit car indésirable et impossible dans la situation dans laquelle ils ont été placés par le cours des événements.

J'ai dit également que ce travail d'explicitation n'allait pas de soi. Si cette tâche est vitale pour l'Homme, il demeure dépendant du hasard de la situation. De nos jours, les pratiques techniques demeurent très vaguement contrôlées : cette liberté est essentielle sans quoi il n'y aurait probablement plus la moindre possibilité d'artisanat critique. Dire que la méthode de travail du restaurateur — et donc de mise en évidence des situations perdues — peut s'apprendre et se transmettre, c'est rappeler du même coup l'enseignement à sa propre responsabilité. Aussi, nous ne pouvons cautionner l'affirmation du restaurateur qui déclare :

L'art du restaurateur comporte une instruction technique et théorique, mais aussi une part considérable et essentielle d'apprentissage dans un atelier. Cet apprentissage doit durer de longues années. Ce métier ne peut donc être enseigné par une école. Le diplôme que conférerait une école pourrait être dangereux en encourageant le public à s'adresser à des personnes ayant subi une formation théorique et n'ayant pas suffisamment de pratique.¹⁰

On se demande, en pareil cas, comment le pauvre diplômé pourrait jamais obtenir une pratique « suffisante ». C'est se tirer une balle dans le pied et faire de la restauration le privilège de quelques gourous omniscients dotés de l'exclusivité de « l'expérience » acquise dans une temporalité alternative où ils n'ont jamais été confrontés à la restauration d'un objet ancien sans l'avoir été déjà « suffisamment » auparavant. Si les artisans qui sortent d'une école sont dangereux pour les objets, c'est précisément parce qu'ils auront été formés à un technicisme stupide. Je n'ai donc que peu de retenue à rappeler, après cet exposé, que l'enseignement technique en France ne comporte pas de formation philosophique ; quant à la philosophie universitaire, il me semble qu'au-delà des appels incessants à « l'esprit d'entreprise » auprès des doctorants — et qui finalement ne font que renvoyer les philosophes à leur propre signification d'obsolescence dans l'univers courant qui ne sait que faire de leur faible rentabilité — elle se trouve rarement en situation de dialoguer avec ce monde professionnel là. Mais il faudrait, pour y remédier, voir l'enseignement technique autrement que comme une « voie de garage », ou un concours élitiste digne d'un divertissement. Il faudrait, pour cela, penser que l'explicitation du caché et le travail interprétatif ne sont pas exclusifs à tel sujet ou tel objet, mais une base essentielle pour le déploiement des possibilités humaines, à l'heure où nous les considérons davantage à travers l'enfermement, qu'à travers la liberté.

¹⁰ F. Germond, p.10