

## LA BÛCHE À MUSIQUE : – EPINETTE DES VOSGES –

L'épinette des Vosges représente l'une des branches de la grande famille des cithares. C'est, plus précisément, l'une des variétés de ce que nous appellerons, par commodité, le type Scheitholt, du nom que portait l'instrument en Allemagne septentrionale à l'époque où vivait Michael Praetorius. Il s'agit pour l'essentiel, d'une caisse de résonance allongée, de base rectangulaire ou légèrement trapézoïdale, et parfois montée sur une autre caisse à renflements latéraux et plus ou moins piriforme ; elle était pourvue d'un chevillier et d'un cordier de facture généralement rustique ; on l'équipait de cordes en nombre variable, mais disposées en deux groupes : une ou plusieurs cordes mélodiques, tendues au-dessus d'un système de frettes fixées directement sur la table ou sur une touche, et des cordes d'accompagnement laissées libres. Les techniques de jeu dépendent des moyens employés : les doigts (exclusivement ou partiellement), un médiator, un bâtonnet servant à raccourcir les cordes mélodiques au niveau des frettes. Il est donc nécessaire, dès lors qu'on veut retracer l'histoire de l'instrument, de considérer tout d'abord l'évolution générale du type Scheitholt, puis de situer dans ce contexte le cheminement particulier de l'épinette des Vosges dans le domaine qui lui est propre. D'où les deux grandes parties de cette étude.

### 1. La cithare de type Scheitholt

La cithare de type Scheitholt s'est répandue un peu partout dans l'Europe centrale et septentrionale - nous précisons plus loin son extension géographique - et a émigré vers les U.S.A. (Monts Appalaches). Le problème de son origine a donné lieu à plusieurs hypothèses. Mais toutes s'avèrent fragiles, voire contestables et liées à des a priori ou à des théories plus ou moins controuvées. Aussi, à la question : « Où, quand et comment est apparu ce type de cithare ? », nous pensons qu'il est honnête d'avouer qu'en l'état de nos connaissances, il est impossible d'apporter une réponse convaincante. On a, en effet, lié son destin à celui des flux migratoires venus d'Asie ou de mouvements divers de civilisation, mais sans preuve décisive, il s'en faut ; ou bien, dans une vue plus étroite, on a soutenu qu'il s'agissait d'un instrument essentiellement germanique (1) ou essentiellement alpin, ce qui n'est pas moins contestable.

Il nous semble que, là comme en bien d'autres cas, l'origine du Scheitholt n'est probablement pas à chercher en un point précis de l'espace et du temps : il n'a vraisemblablement pas eu un seul, mais plusieurs inventeurs, en des lieux et des moments différents. On est en droit de penser qu'il est apparu, ici et là, fortuitement, dès lors qu'un homme plus attentif, plus éveillé ou plus sensible, s'aperçut qu'en allongeant ou en diminuant par la pression du doigt la longueur d'une corde vibrante, il obtenait des sons multiples et agréables (2) ; d'autres se sont rendu compte qu'à placer la corde sur une caisse creuse, on en amplifiait les sonorités. Le principe de monocorde était né. Sans doute, le monocorde proprement dit se spécialisa-t-il dans la recherche scientifique pour l'étude des phénomènes acoustiques ; mais c'est de lui, cependant, qu'il convient de faire dériver, probablement très tôt et sûrement avant les temps modernes, notre instrument : il suffisait, en somme, d'ajouter une ou deux cordes d'accompagnement, laissées libres, puis - pour la facilité du jeu - de disposer sous la corde mélodique des frettes comme autant de repères pour les notes, et l'on avait un Scheitholt.

Quand s'achevèrent ces mutations qui donnèrent naissance à ce type de cithare ? Nous ne pouvons que donner des dates relatives et au demeurant incertaines, en ce sens que les représentations les plus anciennes que nous en possédons et qui remontent au Moyen Âge (3) ne permettent guère de discerner s'il s'agit d'un instrument à plusieurs cordes et muni de frettes.

Il faut attendre le début du XVII<sup>e</sup> siècle pour trouver, un peu partout en Europe, des mentions non équivoques et des exemplaires sauvegardés, généralement bien conservés. Le document le plus connu qui en fasse alors référence est l'article que lui consacre Michael Praetorius dans son *Syntagma musicum* (4), publié en 1619 : « Bien que, dit-il, cet instrument doive être à juste titre rangé parmi les instruments de gueux (*Lumpeninstrument*), j'ai cependant voulu quelque peu l'évoquer ici parce qu'il est connu de peu de monde.

Il n'est guère différent d'un morceau de bois (*Scheit oder Stück Holz*) : presque semblable à un monocorde, c'est un assemblage tout à fait grossier de trois ou quatre planchettes épaisses, comportant en haut un col dans lequel sont fichées trois ou quatre chevilles et tendus trois ou quatre fils de laiton. Au-dessus sont tendues trois cordes à l'unisson, dont l'une cependant est abaissée au milieu à l'aide d'un petit crochet, de sorte qu'elle doit sonner à la quinte supérieure. Si l'on veut, on peut ajouter la quatrième corde

à l'octave supérieure. On gratte avec le pouce droit sur toutes ces cordes au bas, au niveau du chevalet ; et avec un petit bâtonnet lisse dans la main gauche, on frotte la corde antérieure d'un mouvement de va-et-vient. Ainsi on produit la mélodie du chant sur les frettes en fil de laiton fixées sur la table» (5).

Texte intéressant, non seulement par sa date, par la description pertinente qu'il fait de l'instrument et de la technique d'utilisation, mais aussi par le jugement que l'auteur porte sur le Scheitholt : *Lumpeninstrument*, qu'il ne mentionne que parce qu'il est ignoré du public cultivé auquel il s'adresse. Le Scheitholt se classe donc parmi les instruments de musique populaire : il n'en sortira pas.

Une pièce de théâtre, représentée à Amsterdam en 1639 (6), l'inventaire après décès d'une veuve de Frise (Pays-Bas) en 1660 (7) font état du *noordsche balk*, équivalent du Scheitholt dans les pays de langue flamande. En

1699, Klaas Douwes, maître d'école et organiste frison, le décrit dans son *Grondig ondersoek van de Toonen der Muzijk* (8), avec des réserves analogues à celles de Praetorius, comme «un instrument très simple sur lequel il n'est pas possible de faire beaucoup d'effets artistiques».

L'instrument est, par contre, valorisé en Norvège où l'évêque luthérien A. Chr. Arrebo, dans l'introduction qu'il rédige pour sa célèbre traduction des psaumes (publiée en 1623), invite les fidèles à les chanter en s'accompagnant du *lansgspil* (nom norvégien du Scheitholt), dont il a lui-même entendu jouer en 1619 au cours d'une noce près de Trondheim (9) Cette pieuse utilisation se retrouve en Finlande, consacrée par le nom traditionnel de *virsikantele*, variante à touche du *kantele*, semblable à un monocorde et qui servait à soutenir le chant des psaumes (*virsi* = psaumes) le jour du Seigneur.

En 1646, H.M. Ravn, qui latinise son nom en Corvinus, mentionne notre variété de cithare qu'il appelle *Langelek* dans son *Heptachorduum danicum*, publié à Copenhague: c'est, pour lui, une variante du monocorde (10). Au Danemark, comme en Norvège, l'instrument ne sort pas des milieux paysans.

Dans les régions alpestres, la cithare de type Scheitholt nous est également attestée par des documents du XVII<sup>e</sup> siècle : on connaît une *Kratzzither* datée de 1675, originaire de Bressanone/Brixen, dans le Tyrol du sud (11). Mais, pour des raisons diverses, les documents écrits sont rares et, dans les Alpes comme en bien d'autres lieux peu perméables aux influences de la civilisation et repliés sur leurs propres traditions rurales, il faut attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle, pour trouver mention de la variante locale du Scheitholt. Le retour rousseauiste vers la nature va faire se pencher l'intelligentsia et, d'une manière plus générale, les nobles et les bourgeois cultivés vers la gent rustique ou montagnarde ; on prend peu à peu conscience des valeurs nationales fondamentales : ces facteurs -et d'autres encore- vont amener voyageurs curieux ou chercheurs de toutes sortes à s'intéresser aux cultures populaires et notamment à leur expression musicale. Et, partant, aux instruments traditionnels des milieux jusqu'alors considérés comme marginaux.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle donc, les documents se font, un peu partout, plus nombreux. Ainsi, en Suède -où l'instrument devait être répandu au XVII<sup>e</sup> siècle comme il l'était dans autres pays scandinaves- le maître d'école Sven Hof est le premier à porter témoignage de l'utilisation du *longspel*, vers 1715, dans les zones rurales du Västergötland. La dénomination *longspel* est reprise et explicitée dans le glossaire que le même auteur publie en 1772 sous le titre de *Dialectes vestrogothica* : c'est un instrument de paysans, avec une corde mélodique sous laquelle se trouvent des frettes de fil d'acier et trois cordes libres ; on en joue avec les doigts (12).

Du Danemark, le *langeleik* était passé en Islande où, à l'instar d'autres régions on se mit à en jouer non plus avec les doigts ou une plume d'oie, mais au moyen d'un archet - le transformant ainsi en instrument à cordes frottées.

En Allemagne septentrionale, la dénomination *Scheitholt* cède peu à peu cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, devant celle de *Hummel* (= bourdon, par assimilation du bruit des cordes d'accompagnement avec le bourdonnement de l'insecte) - qui gagne la suède à la même époque. Il reste l'instrument des couches les plus populaires : dans un roman publié en 1779 qui reflète les traditions de la région d'Itzehoe, J.G. Müller oppose nettement le clavecin du bourgeois à la *Hummel* de sa bonne.

Dans l'Allemagne moyenne, on la rencontre dans les montagnes de l'Erzgebirge où elle prend le nom significatif de *Berghummel* qui la caractérise comme instrument de montagnards.

En Bohême et en Moravie (Tchécoslovaquie), la *kobza* se rapproche de la *Raffelzither* tyrolienne sans qu'on puisse déterminer si celle-ci a influencé celle-là.

Dans les Alpes, en effet, la cithare de type Scheitholt a été largement répandue. En Suisse, elle s'appelait *Häxeschit* (*Hexenscheit*) (13). En Bavière, les luthiers de Mittenwald abandonnèrent à la fin du

XVIII<sup>e</sup> siècle la forme droite, étroite et oblongue du Scheitholt de Praetorius -dont plusieurs musées bavarois conservent des exemplaires- et donnèrent à la *Zither* l'aspect piriforme caractéristique qui lui valut l'appellation «forme de Mittenwald» désormais classique. Elle fut adoptée par le Tyrol voisin, tant au nord qu'au sud du Brenner sous le nom de *Raffele* ou de *Raffelzither*. Dans la région de Salzburg, Hallein et dans le Pinzgau (Autriche), on lui préféra la «forme de Salzburg» où seul le côté opposé à l'instrumentiste est incurvé (14).

Plus vers l'est, les paysans de la Grande Plaine hongroise jouaient -et jouent encore- de la *citera* : *valyucitera* en forme d'auge renversée, *kisfejescitera* (cithare à petites têtes) au chevillier caractéristique ou *hasas citera*, dite aussi «à renflement en D», sensiblement analogue à la *Zither* autrichienne «forme de Salzburg» - le deuxième type étant de loin le plus fréquent (15). En Pologne, en Bulgarie en Yougoslavie, la cithare «Scheitholt» est peu répandue et dérive plus ou moins directement, semble-t-il, de la *citera* hongroise.

Tandis que, dans des conditions qui restent à préciser, le Scheitholt suivait le flot des migrants qui partaient vers le Nouveau Monde et se fixait sous le nom de dulcimer dans les Appalaches (16), il connaissait en Europe, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et surtout après le milieu du XIX<sup>e</sup>, un lent déclin qui n'épargnait que quelques rares zones marginales. Concurrencée par des instruments plus nobles -violon, accordéon notamment-, la petite cithare populaire disparaît.

Elle était déjà, à vrai dire, l'instrument des peuples ou des groupes sociaux culturellement en marge: on l'abandonnait aux paysans (17), aux bergers (18), aux soldats(19) aux marins (20), ou aux bateliers (21) ; on le rejetait vers la montagne (22), vers les côtes et les îles(23) ou vers les vastes plaines que la civilisation des villes touche à peine ou pas du tout (24). Instrument des «pauvres» autant qu'instrument pauvre (25), il se replie dans des espèces de «réserves» -franges côtières, îles ou massifs montagneux (26)- où il subsiste à l'écart de l'emprise uniformisante des cultures de la société industrielle, jusqu'au jour où meurt le dernier épinettiste.

Mais le déclin est parfois retardé, voire ajourné. Ainsi dans les Flandres ou dans les Vosges. Alors que le *noordsche balk* devient, vers 1870 en Frise. la risée des jeunes qui lui préfèrent le violon ou le piano (27) et que ses derniers sons s'éteignent définitivement aux alentours de 1920 dans ses derniers refuges -la région de Hindeloopen et l'île de Vlieland-, paradoxalement l'épinette prend un nouvel essor dans le Brabant, le Limbourg et la Wallonie au point de devenir très populaire en Belgique dans l'entre-deux-guerres (28). Dans les Vosges, le renouveau est postérieur à la dernière guerre mondiale: il répondait à une sorte de retour aux sources, à un désir transformé en volonté de remonter aux profondeurs de la vie et de la culture telles qu'elles avaient été vécues par les générations antérieures, telles qu'elles avaient été pratiquées dans leur authenticité et leur richesse, et non pas à travers les déviations infantilissantes d'un folklore-spectacle vidé de toute signification. La prise de conscience contestataire des formes aliénantes de la civilisation moderne. puis le succès du folk ne furent pas étrangers à cette renaissance de l'épinette et, surtout, à sa diffusion. On rencontre des phénomènes analogues en Norvège, en Suède, aux U.S.A. et la demande est telle que la production a été prise en charge par des luthiers professionnels ou donne lieu à une fabrication en série - de type artisanal (par exemple dans les Vosges depuis 1955) ou semi-industriel (par exemple en Hongrie, dans des petites entreprises ; également en France depuis quelques années).

Voici, rapidement esquissé, le contexte historique et géographique dans lequel il convient, à présent, de situer la place originale de l'épinette des Vosges.

## 2. L'épinette des Vosges

### 1. Le nom

C'est, en effet, sous le nom d'épinette que la cithare de type Scheitholt est connue dans les Vosges. Nous inclinons à penser qu'il lui fut donné par analogie avec l'épinette classique dont les sonorités grêles sont assez voisines des siennes (29). Cependant, ce n'est que récemment et par des étrangers que le mot est couramment employé au singulier : chez les autochtones, l'usage du pluriel prévalait très largement et subsiste encore fréquemment. On ne jouait pas «de l'épinette», mais «des épinettes» ; on possédait non pas «une épinette», mais «des épinettes» (bien qu'il s'agisse d'un seul instrument) ou «un jeu d'épinettes».

## 2. *Le territoire de l'épinette*

Le déterminant «des Vosges», accolé traditionnellement à notre cithare pour la distinguer de l'épinette classique, est incontestablement justifié par son extension géographique. Son aire d'utilisation se situe presque exclusivement dans le département des Vosges : elle mord à peine sur la frange septentrionale de la Haute-Saône ; elle ne dépasse pas la ligne des crêtes (qu'elle suit du Ballon d'Alsace au col de la Schlucht), à l'est ; au nord, elle reste en deçà d'une frontière Saint-Dié - Épinal ; à l'ouest, elle touche Bains-les-Bains. Xertigny -zone d'influence ajolaise- avant de rejoindre le cours inférieur de la Vologne.

Un territoire assez bien délimité, en somme. Et qui constitue un îlot remarquable au milieu d'une vaste zone qui ne semble pas avoir utilisé l'épinette, qui n'en a, à coup sûr, pas conservé de traces.

Un territoire où certains foyers ont été plus particulièrement actifs. Deux surtout : dans les Hautes-Vosges, la région de Gérardmer - La Bresse ; dans la Vôge, celle du Val d'AJol-Fougerolles, et, dans la mouvance ajolaise, Xertigny-Bellefontaine.

## 3. *Les origines de l'épinette*

Il ne nous est pas possible de préciser l'origine de l'épinette vosgienne. Nous ne pouvons que constater ce fait d'évidence : elle ne se trouve qu'à l'intérieur d'un secteur bien circonscrit autour duquel c'est le vide. La question se pose donc : «L'aire vosgienne d'utilisation de l'épinette ne serait-elle pas une zone refuge, dernier bastion de maintenance - un peu comme les tourbières des Hautes-Vosges restent l'ultime conservatoire de ce qu'il reste de la flore de type polaire laissée par la dernière glaciation ?». C'est une hypothèse qu'on ne peut rejeter, mais on peut tout autant penser que le Scheitholt a pu y être importé à la faveur de l'une des nombreuses invasions que connut la région et y fleurir : supposition tout aussi gratuite, car aucune preuve ne vient l'étayer ; et, après tout, pourquoi se serait-il plu dans les Vosges plutôt qu'ailleurs ? L'épinette fut-elle inventée localement par un Vosgien ingénieux et artiste ? Autant d'interrogations qui, en l'état de nos recherches, apparaissent sujettes à caution et que nous devons honnêtement remettre en cause, faute de documents probants.

Ces documents n'apparaissent qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils nous permettent cependant de supposer raisonnablement une utilisation antérieure de l'épinette dans la région.

Le texte le plus ancien a été conservé dans les Hautes-Vosges. Les comptes de fabrique de Gérardmer mentionnent en 1723 l'acquisition d'épinettes par le vicaire qui a entrepris d'initier les «écolliers» à la musique (30). Le prix empêche de penser à des épinettes classiques - d'autant que le fabricant emploie le pluriel- et nous invite à y voir des cithares. La finalité envisagée par le vicaire n'a rien pour nous émouvoir : l'utilisation religieuse de l'épinette est un fait constant ; elle s'est maintenue, dans les fermes isolées des Vosges, jusqu'à nos jours, dès lors que la distance et le mauvais temps rendaient difficile l'accès à l'église paroissiale ou son annexe et contraignaient les familles pieuses à renoncer à la messe dominicale ou aux vêpres. On sortait alors l'épinette et on chantait psaumes et cantiques.

En 1730, l'inventaire après décès d'un habitant de Fougerolles mentionne «un spalterium (lire : psalterion) avec un jeu d'épinette taxé une livre». Nous avons la chance de rencontrer ici un notaire ou un clerc scrupuleux qui n'a pas jugé inutile, comme c'est d'ordinaire le cas, de citer le «jeu d'épinette» habituellement jugé sans valeur. C'est, en effet, dans la masse des inventaires que nous avons dépouillés, le seul où il en soit fait état, et sous la forme caractéristique de «jeu d'épinette». Là encore, le prix de l'objet lève toute équivoque possible : il s'agit bien de notre cithare.

Tels sont les deux documents les plus anciens que nous connaissons, concernant l'épinette des Vosges. Ils nous apportent la preuve qu'aux alentours de 1720-1730, elle était déjà en usage dans la région de Gérardmer et dans celle de Fougerolles-Le Val d'AJol. Ils nous permettent d'induire que cet usage était certainement antérieur à cette date.

## 4. *L'évolution de l'épinette autour du Val d'AJol*

Le père Vincent, né à Plombières (Vosges) en 1753, assurait que l'épinette était l'instrument traditionnel des montagnards de la région de Plombières-Le Val d'AJol et que lui-même l'y avait toujours connu. Son ingéniosité lui avait valu la réputation d'un «Vaucanson rustique». Il appliqua ses talents à l'épinette. Celle qu'il avait reçue de la tradition locale comptait quatre cordes. Il se lança dans les recherches empiriques : elles l'amènèrent à la formule à cinq cordes (deux cordes mélodiques et trois cordes d'accompagnement) qui allait devenir caractéristique de la production ajolaise. Dans le même temps, il avait aménagé près de sa ferme une «feuillée» -une table et des bancs sous une charmille-, but rustique de promenade pour les

«baignans» de Plombières, qui venaient y apprécier les produits fermiers. Le père Vincent ne dédaignait pas -son acte de décès le qualifie d'ailleurs d'«artiste»- de gratter quelques airs sur une épinette de sa fabrication. A l'occasion, il en vendait à ses visiteurs (31).

En 1790, une autre «feuillée» avait été créée par Jean-Baptiste Vanson (ou Vançon) dans un site fort pittoresque qui dominait la vallée de la Combeauté. Elle connut bientôt un vif succès : on y vit Joséphine de Beauharnais en 1803 et en 1809. Quelques années plus tard, aux alentours de 1820, on y montait de Plombières ou de Luxeuil pour écouter chanter au son de l'épinette la fille de Jean-Baptiste, prénommée Dorothée. Sa célébrité fut telle que le lieu prit son nom. Et tous les grands de ce monde qui passaient par les villes d'eaux des environs ne manquaient pas de monter à la Feuillée-Dorothée -de la duchesse d'Angoulême, fille de Louis XVI, en 1828, à Napoléon III en 1856, 1858 et 1865, sans oublier Hector Berlioz. L'éminent compositeur, journaliste pour l'occasion, rendit compte de sa visite dans le *Journal des Débats* au début de septembre 1856. Avec une approximation toute journalistique, il assure que cette «honnête et aimable personne, née il y a longtemps (32) dans le Val d'Ajol... Elle construit de ses mains des petits instruments de petite musique, qu'elle nomme épinettes, sans doute parce qu'on en vend à Epinal, car ils n'ont de commun avec la véritable épinette, que l'emploi de quatre cordes de métal tendues sur un bâton creux semé de sillons comme un manche de guitare, et qu'on gratte avec un bec de plume» (33). En fait, Dorothée Vanson ne fabriquait pas elle-même ses épinettes : les premières dont elle usa avaient été l'œuvre de son père et celles qu'elle cédait à ses clients étaient produites par des paysans des environs (34). D'autre part, elle négligeait souvent la plume pour jouer tout simplement avec le pouce.

L'un des fournisseurs de Dorothée était Amé Lambert. Il n'était pas le seul à faire des épinettes en nombre relativement important : Auguste Fleurot (1826-1898) au Val d'Ajol, Jean Joseph Perney (1825-1882) à Fougerolles l'avaient précédé et produisaient des instruments qui rappelaient davantage, par la forme droite et étroite, le Scheitholt de Praetorius. Mais Amé Lambert (1843-1908) acquit la Feuillée-Dorothée et joua, de ce fait, un rôle déterminant dans l'évolution et la diffusion de l'épinette en un temps où l'instrument tendait à disparaître dans le reste de la montagne vosgienne. Lui-même, avec l'aide des membres de sa famille, en fabriquait de 100 à 150 chaque hiver, qu'il écoulait bon an mal an durant la «saison» thermale. Ses recherches le conduisirent à adopter préférentiellement la formule à cinq cordes (2 + 3) du père Vincent et à ne pas négliger l'épinette à sept cordes (3 + 4), moins agréable sans doute, parce que plus bruyante, mais qui intéressait une partie de la clientèle. Il était passé peu à peu de la forme étroite, maintenue par Auguste Fleurot, à la forme trapézoïdale, légèrement plus large au cordier qu'au chevillier. Il s'était essayé à des instruments plus courts, caractéristiques de sa première période (entre 50 et 55 cm), et qui seront repris par d'autres fabricants ajolais comme Eugène Durupt, fournisseur de la Feuillée-Nouvelle - et que lui-même, au demeurant, avait reçus de ses prédécesseurs, notamment Fleurot et Perney. Il les imita également en apposant une marque sur les épinettes de sa fabrication. A partir de 1885, il les allongea (60 cm) et les pourvut, au-delà de 1888, de cordes en acier au lieu du fil de laiton traditionnel.

Sa fille Gabrielle maintint la tradition ouverte par Dorothée dont elle héritait les techniques de jeu. On venait l'écouter sous les ombrages de la Feuillée progressivement agrandie et aménagée, devenue l'un des hauts lieux du tourisme régional. Nombreux étaient les visiteurs d'un jour qui s'en retournaient avec une épinette Lambert acquise en souvenir, avec la petite feuille pompeusement titrée *Méthode d'épinette*. L'instrument finissait bien souvent accroché au mur d'une salle à manger plutôt qu'entre les mains d'un musicien. Au reste, Amé Lambert, puis Albert Balandier qui avait épousé Gabrielle en 1895 ne négligeaient pas cet aspect décoratif : ils agrémentaient leurs épinettes de motifs géométriques ou figuratifs en marqueterie, qui ne manquaient pas d'élégance (35).

Dans la même perspective, mais surtout après la première guerre mondiale, Lucien Grosjean produisait et vendait à la Feuillée-Nouvelle des instruments qu'il pyrogravait et peignait. Il fut imité par le luthier Henri Poussier de Remiremont dont la production industrialisée recourait au sapin et au hêtre que récusait la tradition ajolaise, farouchement attachée aux essences fruitières et au platane.

D'autres fournissaient le commerce local, tels les Bolmont (36). Tous ces fabricants -à l'exception des hôteliers-restaurateurs, Amé Lambert, Albert Balandier et Lucien Grosjean, et du luthier Henri Poussier- étaient des paysans, habiles de leurs doigts, qui y occupaient leurs loisirs d'hiver.

La vogue de l'épinette, sous sa forme ajolaise, petite, aisément maniable, se répandit dans toute la région environnante : de Bellefontaine à Xertigny et Bains-les-Bains, bien des cultivateurs se mirent à faire des épinettes pour eux, pour des parents ou des amis ; des ouvriers de la vallée de la Semouse, dite «vallée des forges», s'y appliquèrent aussi : ils utilisaient pour cordes le fil étiré sur place.

On imita l'épinette du Val d'Ajol dans la région montagneuse des Vosges comtoises entre la vallée de la Combeauté et celle de l'Ognon, qui n'avait pas abandonné la pratique de l'épinette montagnarde, de dimensions plus longues, de facture plus rustique, au système cordal plus rudimentaire - plus proche en somme des instruments des Hautes-Vosges.

### 5. L'épinette des Hautes-Vosges

On conservait, en effet, à Gérardmer et dans les environs, des exemplaires différents, par les dimensions et la sonorité, voire l'appareil cordal, de la production ajolaise. La tradition en était restée vivace jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Une légende en patois de la Bresse, *le Cula des Bodère*, n'évoque-t-elle pas ainsi une loure (veillée) au Bréban :

On n'avait certes pas de violon  
Ni de clarinette  
Et, faute de mieux, on se contenta  
De la sèche épinette.  
On peut tout de même avoir des sons  
Qui mènent une danse vivement (37).

Le texte est significatif: il marque nettement la différence entre la « sotche épinette » et les instruments nobles qui la font lentement reculer comme un peu partout ailleurs en Europe et la relèguent comme instrument de pis-aller, qu'on ne trouve bientôt plus que rarement et dans les fermes les plus éloignées. Les paysans les plus habiles se sont déjà fabriqués leur violon, aussi bien à Gérardmer -comme Constant Pétion- qu'à Fougerolles ou ailleurs dans la montagne.

Dans le même temps, d'autre part, les veillées changeaient de style, s'embourgeoisaient : «Vers 1840, certaines familles qui s'enrichissaient grâce au développement soudain du commerce (toile, charpie, bois, boissellerie, fromage) cherchèrent à améliorer leur mode de vie. Ainsi, dans les loures, elles n'offrirent plus le traditionnel pain noir, le brancvin et les noisettes, mais le café, le vin et même la viande» (38). Le violon, l'accordéon -qui apparaît dans une famille gérômoise dès 1820- et la clarinette refoulent l'épinette vers «les hauts» : «Si l'on en croit M. Émile Valence, regretté loureur et talentueux musicien de Xonrupt, qu'on appelait *le Toine*, vers 1850, les endroits où se maintenait la tradition se faisaient de plus en plus rares» (39).

On continuait cependant à en jouer -la vogue de l'épinette du Val d'Ajol aidant- et à en fabriquer. On se souvient encore de montagnards gérômois qui, entre 1860 et 1914, en firent pour eux et pour leur entourage (40). Si elle subsista, c'est surtout parce qu'elle restait l'instrument simple, facile à monter, peu coûteux et qu'on pouvait «mener» sans connaissances musicales particulières : il suffisait d'un peu d'oreille et de sens du rythme. «Voilà pourquoi, à la veille de la guerre 39-45, bien que les veillées fussent devenues beaucoup moins fréquentées et que les loureurs, pour la plupart, eussent adopté des instruments modernes, l'épinette chantait encore de temps en temps dans quelques loures de la montagne gérômoise» (41).

Et lors même que les veillées eurent fait leur temps, l'épinettiste souvent continua d'en jouer, solitaire, pour son propre plaisir. Plusieurs nous ont fait confidence qu'aux heures difficiles de leur vie, ils avaient repris l'épinette pour en cachette en faire vibrer une fois encore les cordes et s'évader, grâce à ses grêles sonorités, vers le monde de leur enfance qui leur apportait l'apaisement. D'une ferme à l'autre, on en était venu à ignorer qui en possédait une, qui savait en jouer : nous l'avons maintes fois constaté.

Un jour ou l'autre, dans la plupart des cas, l'épinette finissait par être abandonnée au-dessus d'une armoire ou dans un grenier. Elle ne présentait plus d'intérêt : la veuve d'Isidore Bertrand, à Croslières (Fougerolles) transforma le reliquat de la production de son mari en «petit bois» pour allumer son feu ; ou les enfants baptisaient «camion» l'instrument de l'aïeul et le traînaient au bout d'une ficelle : jouet du pauvre...

Tandis que disparaissaient les derniers fabricants -Constant Lecomte des Hauts-Rupts, Batiste Tisserant (Coliche Diaude) du Bas-des-Xettes, Joseph Remy (Lentin' Josen) des Goutteridos, Émile Valence des Relles-Gouttes à Xonrupt et d'autres à La Bresse ou à Rochesson, tous paysans-, il semblait que l'épinette était définitivement perdue dans la région. Ceux-là même qui s'intéressaient à l'histoire et aux traditions locales l'ignoraient, ne pensaient pas qu'elle y eût jamais existé.

Bien que noyée dans un sombre oubli, elle survivait : on en jouait encore. Comme en secret.

## 6. Le renouveau de l'épinette des Vosges

Au moment où l'on était en droit de penser qu'elle était proche de sa fin, l'épinette des Vosges allait prendre un spectaculaire essor. Le renouveau devait partir presque simultanément de Gérardmer et du Val d'Ajol.

Peu après la dernière guerre mondiale, à Gérardmer, Jean Grossier enquêtait sur les traditions populaires locales. Entre autres, sur les chants et les danses. Il était soucieux de s'écarter d'un folklore aussi artificiel que faux et de retourner aux sources vives. Aussi ne cessait-il de parcourir la montagne, questionnant, écoutant, notant. Un jour, il découvrit qu'une personne de la Haie-Griselle (à Gérardmer), Madame Marchal, jouait d'un instrument oublié, mais typique. Laissons-le raconter : « Dans les mois d'hiver qui suivirent la libération du pays (c'est-à-dire l'hiver 1944-1945), les sinistrés (42), pour la plupart blottis au creux de leur refuge autour d'un fourneau quelconque alimenté avec des moignons de poutres arrachés aux ruines d'alentour et éclairés par une simple bougie, se retrouvaient un peu dans le décor des veillées d'autrefois. La famille Marchal y fut-elle exceptionnellement sensible ? Nous avons de bonnes raisons de le croire : Mme Marchal demanda à son mari de lui refaire une épinette comme celle qui n'était plus. L'épinette fut construite, avec du bois des ruines et sans outils spéciaux... puisque tout était brûlé. Elle n'était pas élégante certes, mais elle avait bonne sonorité et elle jouait juste, c'était l'essentiel et quoi qu'il en fût, il fallait bien combler le grand vide des soirées ! oublier l'affreux sinistre ! renouer le passé à l'avenir ! revivre !

Alors l'épinette se remit à chanter. Un chant d'espoir sans aucun doute. C'est du moins le sentiment que nous avons eu, le jour où, poursuivant notre enquête, nous l'avons entendu pour la première fois.

Ce matin-là, le temps était clair et par la fenêtre ouverte sur la vallée, on pouvait voir les ruines de Xonrupt, de la Cercenée et de Gérardmer.

Aussi, pour nous, désormais, l'épinette et sa musique aigrette c'est et ce sera toujours cette même émotion : le rappel du drame de la guerre avec en même temps une leçon de sagesse et de confiance en la vie.

C'est donc singulièrement grâce à la famille Auguste Marchal qu'a pu être sauvée la tradition des loueurs dont ils sont à notre connaissance les derniers représentants en activité. Deux de ses enfants nous ont légué leur répertoire traditionnel et ils sont au sein de notre groupe des instructeurs talentueux et enthousiastes. La maman qui est retenue à la maison surveille leurs travaux et elle-même trouve son délassément en jouant de temps en temps ces airs anciens que lui ont appris ses parents et qui animent encore quelquefois les veillées d'hiver». (43)

Poursuivant ses recherches, Jean Grossier retrouva d'autres épinettes. d'autres épinettistes et des vieillards qui se rappelaient... Le groupe folklorique de Gérardmer releva la tradition et, au printemps de 1954, on recommença à parler de l'épinette. La presse locale, puis régionale, et bientôt la radio s'en saisirent comme d'un événement sensationnel. Et l'on apprit, par des lettres de lecteurs qu'on en avait joué et fabriqué au Val d'Ajol, à Remiremont, qu'on en jouait encore à l'Hôtel-Enfoncé, à proximité de la Feuillée-Dorothée : Laure Gravier, nièce d'Amé Lambert, y maintenait la tradition au rythme allègre et délicat de la *valse de Dorothée*.

Dès lors, ce fut le renouveau. Au cours des années qui suivirent, le succès des *Ménéstrels* de Gérardmer, les articles des journalistes, les émissions de radio et de télévision, le disque rendirent à nouveau familiers les sons de la cithare montagnarde vosgienne. Elle séduisit nombre de jeunes qui apprirent à la manier et lui donnèrent un *nouvel* essor. Parallèlement, des artisans, sollicités par le Groupe gérômois au départ, ou intéressés par l'attrait que l'instrument rencontrait un peu partout, commencèrent à fabriquer de nouveaux exemplaires à partir des modèles locaux. Ainsi Constant Guery au Surceneux fit-il des instruments sur les indications de Jean Grossier ; et Jules Vanson au Crépiné (Le Val d'Ajol) ou R. Richard, originaire du Val d'Ajol, à Fleurey-lès-Saint-Loup, à qui son talent d'épinettiste valut il y a quelque cinquante ans le surnom d'*Épinette*... Des groupes folkloriques vosgiens adoptèrent l'instrument et la technique de jeu remise en honneur et adaptée par Jean Grossier : l'épinette étendit son champ d'utilisation en des lieux qu'elle ne semble pas avoir touchés auparavant - Corcieux, Saint-Dié ou, a fortiori, Nancy, etc...- au point qu'à présent on en joue un peu partout en France. Le développement du folk-song et des folk-clubs, et les recherches techniques qu'il a provoquées, notamment autour de Jean-François Dutertre n'est, on s'en doute, pas étranger à cette expansion de l'épinette des Vosges. Quand bien même certains, prenant l'histoire à rebours, n'y voient qu'une forme de *dulcimer*.

## 7. Les formes

La forme la plus répandue est celle du parallépipède à base allongée et légèrement trapézoïdale ou, plus rarement, rectangulaire. Il existait cependant quelques exemplaires exceptionnels, composés d'une caisse de résonance de forme traditionnelle, mais adaptée sur une autre, plus large et qui se rapprochait de celle, allongée, de la guitare italienne ancienne (44).

En ce qui concerne les dimensions, on peut distinguer une *épinette longue* (type montagnard) et une *épinette courte* (type ajolais). La première dépasse 70 cm ; la seconde se tient entre 50 et 60 cm.

La table d'harmonie est toujours pourvue d'ouïes dont la forme varie : ronds, cœurs, trèfles sont les plus communes. Le fabricant s'est plu, parfois, à l'enjoliver par des graphismes tracés à la pointe : ce sont généralement des motifs géométriques, empruntés à la décoration mobilière traditionnelle.

L'ornementation, est quelquefois pyrogravée.

Certains artisans -notamment Amé Lambert et Albert Balandier- produisirent des épinettes marquetées dont certaines sont remarquables. Il arrivait, au Val d'Ajol, où l'on semble avoir attaché beaucoup d'importance à cette mise en valeur esthétique, que l'épinette offerte à l'occasion d'un baptême par le parrain ou, plus communément, d'un mariage, fût marquée aux initiales du bénéficiaire. Les instruments vendus par Henri Poussier, après 1918, étaient pyrogravés et peints : ils représentaient des paysages vosgiens (comme le Pont des Fées de Gérardmer) ou alsaciens (comme la cathédrale de Strasbourg ou des cigognes).

Le type montagnard, plus fruste, était presque toujours dépourvu de décorations. Rares sont les épinettes sans fond, en auge retournée. Mais nous en avons trouvé. Elles témoignent vraisemblablement du temps où l'instrument était creusé dans une bûche de bois suivant les techniques employées par les sabotiers.

Quelques fabricants ont apposé une marque à chaud (Fleurot, A. Lambert, Poussier) ou à froid (A. Lambert, Perney, A. Balandier), toujours sur le fond sauf pour les épinettes Fleurot et quelques exemplaires Lambert les plus anciens. Cette pratique, inaugurée selon toute apparence par Auguste Fleurot, s'est cantonnée à la production ajolaise et dans la mesure où elle était orientée vers la commercialisation. Les fabricants actuels l'ont généralement reprise.

Les éclisses sont généralement plates, mais certains exemplaires du Val d'Ajol en ont de bombées - ceux de Durupt, par exemple. Leur hauteur est variable : en principe, plus l'épinette est longue, plus les éclisses sont hautes.

La forme la plus ancienne du chevillier - qu'on trouvait encore au début du siècle dans la région de Gérardmer- était un simple bloc de bois, qui tenait assemblées les quatre planchettes de la table, du fond et des éclisses et dans lequel étaient vissées des fiches de métal percées d'un trou, qui faisaient office de chevilles. À ce modèle primitif, mais efficace, on substitua le chevillier creux à chevilles latérales en bois, imitation simplifiée de celui du violon. Une variante des plus rustiques consistait à fixer les chevilles dans les éclisses prolongées.

La tête du chevillier, d'abord droite -l'ensemble du bloc chevillier ayant forme trapézoïdale- s'orna, assez tôt dans le courant du siècle dernier semble-t-il, d'une volute plus ou moins bien imitée de celle du violon.

À partir de 1895, Amé Lambert utilisa les clés de mandoline, qui équipèrent dès lors la plupart des exemplaires à clés mécaniques, un trou qui permettait de fixer au mur l'instrument qu'on ornait d'un ruban : on se rappelle que les épinettes ajolaises ou romarimontaines avaient tout autant pour vocation de décorer une salle à manger que de produire des airs musicaux.

À la base, le cordier est un bloc de bois, parfois légèrement sculpté. Il était parfois renforcé, au Val d'Ajol, par une petite plaque protectrice en laiton (ou en fer blanc, H. Poussier).

Aux quatre angles du fond, traditionnellement, on disposait quatre petites pointes de fixation. Leur fonction était d'éviter tout glissement de l'instrument en cours d'utilisation. Le premier geste de l'épinettiste consistait, en effet, à presser de la paume sur le cordier et le sommet de la table pour enfoncer les clous sur le dessus de pétrin, la table ou la planche qui lui servait à poser l'épinette. Devant les récriminations de la maîtresse de maison lorsque le mobilier devint moins rustique, on remplaça parfois les pointes par deux petites lamelles de bois clouées sur le fond aux deux extrémités ou, plus radicalement, on les supprima. Il faut convenir qu'elles étaient fort utiles, sinon indispensables.

## 8. Les bois

Les bois utilisés sont relativement limités. On retrouve ici la distinction entre épinettes des Hautes-Vosges et épinettes de la région du Val d'Ajol. Ces dernières font, dans l'immense majorité des cas, appel à peu près exclusivement aux essences fruitières -merisier, cerisier, prunier, plus rarement noyer- et platane; quelquefois le hêtre pour le fond. Dans les Hautes-Vosges, le hêtre, le platane et les bois fruitiers n'étaient pas exclus, mais on employait plus communément le sapin et l'épicéa. Cette différence n'a rien d'original : on la retrouve en ébénisterie. Mais dans chaque région, on justifiait les préférences locales par des considérations techniques : on mettait en avant les qualités de résonance du matériau choisi. En fait, deux facteurs intervenaient : tout d'abord, l'importance des plantations d'arbres fruitiers dans la Vôge et, entre autres lieux, dans la vallée de la Combeauté (le Val d'Ajol, Fougerolles) et, inversement, celle des résineux dans les Hautes-Vosges ; d'autre part, la dimension des instruments montagnards, qui exige un bois plus résistant (et des planchettes plus épaisses) pour supporter la tension des cordes.

### 9. *Les cordes*

Elles ont peut-être été, à l'origine, en boyau : nous n'en avons trouvé qu'un cas et ne pouvons évidemment pas en tirer une loi générale. Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est la corde en laiton qui fut la plus couramment employée, voire exclusivement - prolongeant ainsi la tradition rapportée par Praetorius lorsqu'il décrit le Scheitholt au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Amé Lambert lui préféra -nous l'avons déjà souligné- le fil d'acier à partir de 1888. Dans la vallée de la Semouse, les fabricants d'épinettes trouvaient sur place, dans les tréfileries des Grands-Murgers et de la Chaudeau, de quoi équiper leurs instruments. D'ailleurs, les paysans bricoleurs de l'entre-deux-guerres n'hésitaient pas à recourir au fil de câble normalement destiné aux freins de bicyclette.

Les luthiers qui se sont intéressés à l'épinette et les fabricants actuels ont systématisé l'emploi des cordes vendues dans le commerce pour l'équipement des instruments à cordes grattées : guitare, mandoline... La corde extérieure est souvent filée.

Le nombre des cordes paraît avoir été, au début, très réduit. Quelques rares exemplaires montagnards présentent un jeu de 3 cordes (2 cordes mélodiques + 1 corde d'accompagnement). Nous sommes assez enclin à penser qu'il s'agit là de vestiges de la formule ancienne. Elle est déjà relayée dans la région du Val d'Ajol au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle par un système à 4 cordes (2 + 2) et nous avons vu le père Vincent de Dandirant (près de Plombières) ajouter une troisième corde bourdon. Cette disposition (2 + 3) devint classique dans la région. D'autres formules eurent cours -notamment l'épinette à 7 cordes (3 + 4)-, mais sans grand succès : dès 1860, l'épinette normale du Val d'Ajol comportait 5 cordes (2 + 3) et ne varia plus.

Dans les Hautes-Vosges où l'on ne connut pas une commercialisation ni, par suite, une normalisation analogue à celles du Val d'Ajol, le nombre des cordes varie au gré du fabricant. Généralement, on trouve les systèmes suivants : 6 cordes (2 + 4 ou 3 + 3), 7 cordes (3 + 4), 8 cordes (4 + 4).

### 10. *Sillets et frettes*

Les sillets et les frettes (appelées barres de notes ou barrettes) étaient en fil de laiton ou en fil de fer. On continua à employer le laiton alors même que, pour les cordes, on l'avait abandonné. Les sillets étaient fixés sur le chevillier et le cordier. Tantôt directement, tantôt sur une lamelle de bois qui les surhaussaient légèrement. Quant aux frettes, elles étaient disposées le plus souvent directement sur la table, beaucoup plus rarement sur une touche formée également d'une languette de bois : ce travail était très délicat et l'on ne peut pas dire que tous les fabricants y aient brillé, il s'en faut. Maintenant encore, la barrette supérieure (près du chevillier), mal posée par des artisans à l'oreille peu sensible, donne une note fausse.

Leur nombre avait été normalisé dans la production ajolaise : d'abord limité à 14 (couvrant deux octaves), il avait été porté généralement à 17 à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ailleurs, il fut plus variable, mais se maintint toutefois entre 13 et 20. Là encore intervenait le goût de celui qui la montait pour l'utiliser lui-même. Un exemple est ici particulièrement significatif : un habitant de Bellefontaine (Vosges) s'était contenté de 4 barres de notes qui lui suffisaient pour jouer les airs de chasse qu'il affectionnait.

Dans l'immense majorité des cas, la distribution des frettes déterminait une échelle diatonique. Certains épinettistes, toutefois, ne résistèrent pas à la tentation de sortir des limites qu'elle leur imposait. À l'inverse de notre amateur d'airs de chasse, ils souhaitaient élargir leur répertoire. Les uns se contentèrent d'adjoindre une altération, correspondant au fa dièse. D'autres, plus ambitieux, conçurent des épinettes

chromatiques qui pouvaient aller jusqu'à 29 frettes, disposées sur une seule touche ou, exceptionnellement, sur deux touches parallèles. De toute façon, il fallait une très grande habileté et un entraînement sérieux pour en tirer convenablement parti. Ce qui explique que de tels instruments soient restés fort rares. Au demeurant, on choisissait l'épinette, la plupart du temps, parce qu'elle était d'un maniement facile, parce que sa simplicité n'exigeait aucune compétence technique et qu'on en pouvait jouer rapidement tout en ignorant jusqu'aux rudiments du solfège.

### 11. Le répertoire

Les loueurs qui se montraient les plus habiles étaient bien connus dans «leur coin» et embauchés. Si on appréciait leur manière de jouer, on aimait surtout tel ou tel air de danse qui était propre à celui-ci ou à celui-là, car à l'occasion, les loueurs aimaient se montrer compositeurs ; c'était leur petite fierté. Ceci nous autorise à ajouter que notre folklore musical n'a pu tomber dans le domaine public : composer étant, par tradition, la vocation des loueurs. Du reste, les transmissions ne s'étendaient guère au-delà d'une famille ou d'un clan puisque les partitions étaient inexistantes et les notions les plus élémentaires de solfège totalement ignorées, et que les jeux de loure se pratiquaient en vase clos. Pour copier un air, les loueurs d'un même groupe inscrivaient sur un morceau de papier le nom des notes en lettres minuscules pour l'octave inférieure, en lettres majuscules pour l'octave supérieure, la mesure venait ensuite au petit bonheur la chance...

D'où diversité également dans les répertoires. Sur un fond commun pauvre, beaucoup d'individualités, point de grandes traditions. (45)

La plupart des épinettistes que nous avons rencontrés et qui nous ont interprété les airs qui constituaient leur répertoire propre se contentaient de quelques polkas, valse, danses traditionnelles (chibreli, etc...), de quelques chansons populaires locales, héritées souvent des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, et, surtout, ressassaient des airs en vogue dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, du type «La valse brune», ou «Sous les ponts de Paris». Les hommes jouaient aussi des chants militaires.

L'épinette contribuait également, dans les familles pieuses, à la sanctification du dimanche. Dans les hameaux éloignés de l'église paroissiale ou dans les fermes isolées, particulièrement durant les longs hivers enneigés, on la sortait pour accompagner des cantiques ou la psalmodie des vêpres. Cette utilisation religieuse, dont nous avons vu qu'elle n'était pas négligée ailleurs en Europe, était répandue un peu partout dans la zone d'extension de l'épinette.

Mais elle servait surtout à égayer les veillées. Les filles apportaient le cahier sur lequel elles avaient calligraphié les paroles de leurs chansons préférées et l'épinettiste soutenait leur chant, tandis qu'elles continuaient à travailler, à filer, à repriser, à tricoter... Et lorsqu'on débarrassait le poêle ou la cuisine pour la danse, son rôle devenait capital : c'est lui qui maintenait le rythme.

On le voyait gratter l'épinette non seulement durant les veillées laborieuses -et bavardes- d'hiver (les *loures*), mais aussi lors de toutes les réjouissances familiales -baptême, première communion, fiançailles, mariage...- et des fêtes sur lesquelles s'achevaient les rudes travaux qui rassemblaient la communauté paysanne proche : fin des récoltes, battage, etc...

Cette vocation sociale de l'épinette, qui reste essentielle et caractéristique, la lie intimement aux activités festives du groupe, et du groupe rural - aspect dont nous avons vu qu'il est commun à tous les peuples d'Europe où l'instrument a été utilisé. Il apparaît non moins intéressant de constater que ce rapport épinette/fête a pris, à Plombières et au Val d'Ajol, un aspect original avec la mode des «feuillées» : depuis le père Vincent et Dorothee Vançon, la visite à la «feuillée» ne se conçoit guère sans le concert d'épinette. Lorsque l'impératrice Eugénie se rend au prieuré d'Hérival pour en reconnaître les vestiges, une épinette Fleurot est là pour l'accueillir. Cette utilisation de l'instrument pour le spectacle s'est longtemps maintenue en Val d'Ajol : elle subsistait encore avant la dernière guerre mondiale dans quelques cafés des hameaux où l'on venait, l'après-midi, en écouter jouer tout en consommant (47). Les groupes folkloriques et les folk-clubs assurent la continuité de cette tradition.

Si cet aspect social du jeu d'épinette est nettement le plus important, on ne peut négliger l'utilisation solitaire, surtout au cours des phases de déclin où l'on avait scrupule à sortir l'instrument devant les autres. Il assumait alors, souvent, un rôle de confident. Ou, plus simplement, il égayait durant quelques instants l'existence d'un être que les drailles de la vie avaient esseulé et, en quelque sorte, marginalisé.

### 12. Perspective

La tradition du jeu d'épinette est, à présent, renouée. Elle était devenue le privilège de quelques personnes âgées qui en jouaient souvent sur des instruments hérités de leurs parents. Privilège au demeurant méprisé de la plupart des jeunes d'alors, sensibles aux mirages de la ville et qui reniaient tout ce qui les rattachait aux «valeurs» du passé et de la ruralité: ils assignaient à l'épinette un sort qui allait de la fin brutale dans le feu de la cuisine à la relégation au-dessus de l'armoire.

Maintenant, l'épinette chante à nouveau -d'un chant multiplié par les techniques modernes de communication. Aux Géromois qui, au lendemain de la guerre, au sortir des ruines qu'elle avait accumulées chez eux, se sont attachés à rassembler tout ce qui témoignait de leur histoire et de leur spécificité -et qui font figure de pionniers-, nous avons déjà indiqué qu'il fallait ajouter, quelque vingt ans plus tard, les amateurs de musique folk qui ont largement élargi le champ d'utilisation de l'instrument. Mais parallèlement, le retour à l'épinette traduit, dans les milieux ruraux de l'ilot vosgien où elle était en honneur, la prise de conscience d'un renouvellement paysan qui la libère du mépris.

Élargissement et approfondissement : l'épinette gagne en extension et en compréhension. Ainsi s'ouvrent pour elle de nouvelles perspectives : il ne s'agit plus seulement de renouveau. mais de renouvellement. Résurrection du jeu d'épinette traditionnel dans son milieu d'origine -comme la jonquille reflorit dans le même pré de la vallée des lacs-, sans doute ; mais aussi confrontation avec d'autres expériences dès lors qu'elle franchit les frontières de son territoire coutumier, et mutation, surtout quant aux techniques d'utilisation. Un groupe folklorique qui imite les Ménestrels de Gérardmer ; un inspecteur d'académie des Vosges qui, pour le certificat d'études primaires, autorise le remplacement de l'épreuve de chant par un air d'épinette ; un enseignant qui enthousiasme ses élèves en leur en faisant fabriquer - fût-ce en contreplaqué ; un adolescent qui vient timidement demander comment on en joue ; les visiteurs de l'hôtel Enfoncé qui sollicitaient Laure Gravier de leur redonner la «Valse de Dorothee» ; tous ceux qui, actuellement, acquièrent un instrument de forme typique... : autant de réponses à l'appel de la tradition. Mais les recherches formelles, les expériences instrumentales, les explorations techniques de ces dernières années et -ce n'est pas un paradoxe- l'enquête ethnomusicologique et l'approfondissement historique que nous avons commencés il y a trente ans avec Jean Grossier, avec Gabrielle Balandier et tant d'autres : autant d'appels vers un avenir de l'épinette des Vosges.

G.J. MICHEL

1. Joseph BRANDLMEIER, *Handbuch der Zither*, München, 1963, p. 19, n'hésite pas à "germaniser" allègrement les Vosges pour les besoins de la cause: «Vosges = Vogesen : also Elsass », c'est-à-dire terre de civilisation germanique. Conclusion audacieuse qui contrevient aux faits : jusqu'alors, aucun Scheitholt n'a été trouvé en Alsace ; aucun document n'indique qu'il y ait été implanté. Il ne semble pas que l'épinette des Vosges ait franchi la frontière linguistique des Hautes-Chaumes. On ne peut pas plus soutenir que le noordsche balk des Pays-Bas ou la citera de la Grande Plaine hongroise ait eu nécessairement une origine germanique.

2 . Ainsi en est-il des jeunes bergers de Stierva (vallée de l'Albula, canton des Grisons) qui tendaient une corde à un arbre, à un bâton ou à une branche courbée. Cf. Brigitte GEISER, *Die Zithern der Schweiz*, dans *Glareana*, Nachrichten der *Gesellschaft der Freunde alter Mutikinstrumente*, 23. Jahrgang, n° 4, Zürich, 1974, p. 46.

3 . Par exemple, psautier de Werden, Ms theol. lat., f° 358, Staatsbibliothek de Berlin ; Cod. lrt. 2599, Staatsbibliothek de München. Ou fresque de l'église de Tierp (Uppland, Suède). etc...

4 . Michael PRAETORIUS. *Syntagma Musicum*, t. II (De organographia). Wollfebüttel. 1617. Réédité en fac-similé par Willibald GURLITT, Kassel (Bärenreiter), 1958. p. 57.

5 . L'article de Michael PRAETORIUS e été repris dans l'*Encyclopédie*, en traduction française, sous l'entrée *Bûche*, en une notice signée F.D.C.

- 6 . Stig WALIN, *Die schwedische Hummel*, Stockholm (Nordiska Museet), 1952. p. 84
- 7 . Ibid.
- 8 . Klaas DOUWES, *Grondig ondersoek van de Toonen der Muzijk*, Franeker, 1699, p. 118-119. Reproduction en fac-similé dans Hubert BOONE, *De hommel in de Lage Landen*, Brussel, 1976. p. 38. Cf. Stig WALIN, *o.c.*, p. 84. Klaas Douwes était organiste à Tzum, à 4,5 km au sud de Franeker, Frise.
- 9 . Stig WALIN, *o.c.*, p. 79-80.
- 10 . .... id est oblongum instrumentum Monochordo non dissimile.. Cité par Stig WALIN, *o.c.* p. 81.
- 11 . Karl M. KLIER, *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Kassel und Basel (Bärenreiter). 1956. p. 84. Le Sud-Tyrol a été rattaché à l'Italie en 1919. En ce qui concerne notre instrument, les traditions sont analogues à celles du Tyrol autrichien.
- 12 . Cité par Stig WALIN, *o.c.*, p. 38. S. HOF le définit en latin "instrumentum musicum rusticorum monochordum.." On trouve mention du *langspel* dans un autre ouvrage de S. HOF, publié en 1717. Cf. Stig WALIN. *o.c.*, p. 39.
- 13 . Brigitte GEISER, *o.c.*, p. 46-47.
- 14 . Karl M. KLIER, *o.c.*, p. 86-93.
- 15 . Balint SAROSI, *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, Leipzig (VEB Deutscher Verlag für Musik), 1966 (coll. *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, Serie 1, Rand 1), p. 30-41.
- 16 . Cf. Jean RICHTIE, *The dulcimer book*, New-York (Oak publications) 1963, avec bibliographie sur le dulcimer. p. 44.
- 17 . Par exemple : en Norvège (témoignage de H.M. Ravn). cité par Stig WALIN. *o.c.*, p. 81) ; en Suisse (cf. Brigitte GEISER, *o.c.*, p. 47), etc...
- 19 . Par exemple : dans le nord des Pays-Bas (témoignage de Jacob Wilhelm Lustig, dans son ouvrage *Inleyding tot de Muzykkunde*, Groningen, 1771: «... by Kermissen en tot soldaaten-muziek worden gebruikt...»). Cité par Stig WALIN, *o.c.*, p. 140.
- 20 . Dans son roman, *Lykke-Per* (traduit en français sous le titre *Pierre le Chanceux*, Paris, 1947), l'écrivain danois H. Pontoppidan, prix Nobel de littérature en 1917, rapporte les souvenirs de son héros : au temps où il était étudiant à Copenhague, dans les années 1870-1880, il aimait entendre un vieux marin jouer de la Hummel.
- 21 . Dans la région de Liège, l'instrument porte parfois le nom caractéristique d'épinette des bateliers. Hubert BOONE, *o.c.*, p. 139-140.
- 22 . Alpes, cf. Karl M. KLIER, Brigitte GEISER, *o.c.*, passim ; Erzgebirge. cf. Stig WALIN, *o.c.*, p. 89 ; pays scandinaves, cf. Stig WALIN, passim ; Appalaches (U.S.A.), cf. Jean RICHTIE. *o.c.*, passim ; Vosges, etc...
- 23 . Iles de Frise, du Danemark, Islande... cf. Stig WALIN. *o.c.*
- 24 . Hongrie, cf. B. SAROSI, *o.c.*
- 25 . En dehors de très rares exceptions. Victor Charles MAHILLON. *Catalogue descriptif et analytique du*

*Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, t. I, Gand, 1893, p. 366, mentionne un instrument portant la marque «Pérou luthier de Mme la Duchesse d'Orléans Paris 1787 rue Richelieu près la Comédie française ». Le Groupe folklorique de Gérardmer a exceptionnellement fait appel à un luthier de Mirecourt en 1954 pour réaliser des copies d'épinettes gérômoises. L'instrument est, dans l'immense majorité des cas, de fabrication et d'utilisation populaire.

26 . Cf. Josef BRANDLMEIER, *o.c.*, p. 19 et p. 287.

27 . Cf. Jan Lieuwe de JONG, Bijzondere Muziekinstrumenten (II). De Noordse Balk, dans *De Friese Koerier*, 19 septembre 1952, cité par Hubert BOONE, *o.c.*, p. 42.

28 . Hubert BOONE, *o.c.*, p. 43 et suiv.

29 . Pour l'étude sémantique du mot *épinette* appliqué à notre instrument, on peut se reporter à Hubert BOONE, *o.c.*, p. 138-140.

30 . Archives municipales de Gérardmer. Comptes de fabrique : Achat «des épinettes pour apprendre des escoliers a toucher de l'orgues cy 36 F 5 g(ros) ».

31 . Guy J. MICHEL, L'épinette du Val d'Ajol au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, dans *Le Pays lorrain*, 39<sup>e</sup> année (1958), n<sup>o</sup> 1, p. 15-16. Nous abrègerons cette référence par le sigle *PL* dans la suite de cet article.

32 . Dorothée Vançon est de deux ans plus jeune que Berlioz.

33 . Hector BERLIOZ, *Les grotesques de la musique*, Paris (Libr. nouv. A. Bourdillier et Cie), 1859, p. 140 et suiv.

34 . Guy J. MICHEL, La fabrication de l'épinette des Vosges à Fougerolles et au Val d'Ajol du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, dans *Mémoires de la Société d'Agriculture, Lettres, Sciences et Arts de la Haute-Saône*, nouvelle série. n<sup>o</sup> 1, Vesoul, 1968, p. 27. Dans la suite de cet article, nous abrègerons cette référence par le sigle *M*. Sur Dorothée Vançon, cf. Guy J. MICHEL. *PL*, p. 16-20.

35 . Pour plus de détails historiques ou techniques sur la production Lambert-Balandier. cf. Guy J. MICHEL, *PL*, p. 20-23.

36 . Sur les fabricants d'épinettes de cette région. se reporter à Guy J. MICHEL. *M*, *passim*.

37 . *Bulletin de la Société philomatique vosgienne*, 10<sup>e</sup> année (1884-1885), Légendes populaires (deux légendes en patois de La Bresse), p. 123.

38 . Jean GROSSIER, L'épinette dans la vallée des Lacs, dans *Au Pays des Lacs. Arts et Traditions des Hautes-Vosges*, t. I, Gérardmer (Les Ménestrels de Gérardmer), 1960, p. 98. *Loure - veillée* : on trouve ce mot avec la même acception dans le Jura suisse.

39 . *Ibid.*, p. 100.

40 . *Ibid.*, p. 105.

41 . *Ibid.*, p. 100.

42 . Les 15, 16 et 17 novembre 1944, les troupes allemandes en retraite ont, sur ordre de Himmler, systématiquement détruit toutes les habitations de Gérardmer et des écarts, ne laissant subsister que quelques dizaines de maisons au centre de l'agglomération à la suite de l'intervention courageuse du maire d'alors, Henri Boucher.

43 . Jeann GROSSIER, *o.c.*, p. 100.

44 . Exemplaires rencontrés à Plombières et au Val d'Ajol. Cf également le modèle reproduit dans Jean RICHTIE, *o.c.*, p. 13, fig. 15. Il se rapproche du *dulcimer* et de certaines *citera* hongroises. Pour plus de détails sur la fabrication ajolaise, nous renvoyons à notre article du *Pays lorrain* déjà cité, p. 21-23.

45 . Jean GROSSIER, *o.c.*, p. 101.

46 . *Ibid.*, p. 98. Dans la région de Gérardmer, «les filles d'un groupe de maisons se rassemblaient à la remise ou à la grange pour broquer le lin. Arrivaient les garçons qui interrompaient la broquerie, débarrassaient l'endroit et l'on dansait. L'on dansait après le fenaison (quand on «tue le chien,,) et après la moisson (quand on «prend le chat» ou le lièvre») et après les regains. L'on dansait encore certains dimanches après-midi quand les garçons, deux ou trois, s'étaient rendus dans quelque ferme où il y avait une ou plusieurs belles filles».

Pour le Val d'Ajol et les environs, Guy J. MICHEL, *M*, p. 30.

47 . Guy J. MICHEL, *M*, p. 31.