

# FACTURE RESTAURATION RECHERCHE

## CLAIRE SOUBEYRAN

Entretien avec Jean-Joël DUHOT

J.J.D. : Claire Soubeyran, vous venez d'effectuer un séjour de 6 mois à Washington, avec une bourse du gouvernement français, pour vous livrer à des recherches de restauration auprès du Musée national d'histoire américaine du Smithsonian Institute. Quelle était la raison de ce stage ?

C.S. : J'ai obtenu cette bourse avec un projet très précis : étudier l'influence déformante que les ligatures des joints exercent sur la perce des flûtes.

J.J.D. : Etait-il nécessaire pour cela de vous rendre aux Etats-Unis ?

C.S. : La définition de ma bourse était d'aller étudier dans un centre étranger la restauration des œuvres d'art. J'avais le choix entre deux laboratoires, Nuremberg et Washington. Je me suis déterminée pour des raisons linguistiques, et aussi parce que la collection de flûtes Dayton Miller se trouve juste à côté du Smithsonian Institute.

J.J.D. : N'y a-t-il aucun laboratoire de ce type en France ?

C.S. : Si, à Marnes-la-Vallée. On peut aussi ajouter le laboratoire de Jussieu et le Musée du Conservatoire, avec lequel j'ai de nouvelles recherches en projet.

J.J.D. : Qu'avez-vous trouvé aux Etats-Unis ?



C.S. : L'intérêt de mon séjour a tenu à la façon dont la restauration est organisée aux Etats-Unis. Les musées ont des spécialistes de chaque matériau (bois, ivoire, porcelaine...) et de chaque forme d'art, et aussi des ingénieurs qui connaissent les aspects techniques et scientifiques des questions. Dans tout cela les restaurateurs d'instruments de musique sont évidemment très minoritaires, mais ils peuvent bénéficier du concours de tous les autres spécialistes.

J.J.D. : L'avantage de ce système est donc, je suppose, de rendre possible un travail d'équipe associant tous les aspects impliqués dans une restauration. Cela vous a-t-il été utile ?

C.S. : Oui, j'en ai largement tiré profit. Par exemple, j'ai voulu me documenter sur le problème très particulier des flûtes en ivoire. J'ai interrogé les spécialistes de l'ivoire qui m'ont beaucoup appris sur le comportement à long terme des produits utilisés en restauration et leur réaction avec les divers matériaux en contact. J'ai aussi pu réunir des articles sur la question. Ces idées, confrontées avec celles des ingénieurs, m'ont aidée à trouver certaines solutions, par exemple pour neutraliser sans risque une fente sur une flûte en ivoire ou en bois. Les fentes posent à la fois un problème chimique (l'effet du produit employé) et un problème mécanique (le déplacement du matériau).

J.J.D. : Quels étaient vos rapports avec le Smithsonian Institute ?

C.S. : C'est le gouvernement français qui avait pris la charge de mon stage, mais le Smithsonian Institute a mis à ma disposition tout ce dont j'avais besoin, outils et appareils de mesure notamment, et m'a offert la collaboration de son personnel.

J.J.D. : Et vous-même, à quoi étiez-vous tenue ?

C.S. : A me livrer à mes recherches et à fournir au gouvernement français des rapports sur mon travail. J'ai également effectué quelques restaurations sur des instruments du Musée Américain pour les remercier de leur aide et de leur accueil.

J.J.D. : Pendant ces 6 mois, vous avez dû interrompre votre travail de facteur ?

C.S. : Il me restait le dimanche pour faire des flûtes, ma production a été sérieusement ralentie, mais je ne l'ai pas entièrement arrêtée.

J.J.D. : L'objet même de votre recherche peut paraître un peu limité. L'influence des ligatures sur la perce ne semble pas jusqu'ici avoir beaucoup tourmenté les facteurs, les restaurateurs et les flûtistes.

C.S. : On ne se pose peut-être pas actuellement beaucoup la question mais on se l'est quand même posée, puisque le fil a été remplacé par le liège au XIXème siècle. Sur les instruments à vent en bois jointés avec du fil, la perce se réduit au niveau des ligatures. Je voulais essayer de comprendre ce phénomène et de trouver des systèmes de joint qui permet-

tent si ce n'est d'éviter totalement ces déformations, du moins de les limiter. C'est une question tout à fait fondamentale puisqu'on sait que toute déformation de la perce des vents entraîne une altération de leurs qualités musicales.

J.J.D. : Préconisez-vous le retour au liège ?

C.S. : Ce n'est pas aussi simple. Le liège présente l'avantage d'exercer moins de pression sur la perce, mais on peut se demander pourquoi les anciens du XVIIIème siècle ne l'ont pas utilisé alors qu'ils le connaissaient. Il y a peut-être, comme souvent en pareil cas, une raison qui nous échappe. Il faut être très prudent.

J.J.D. : Quand on fait des restaurations ou des copies, l'authenticité ne veut-elle pas qu'on s'en tienne aux procédés originaux ?

C.S. : Les procédés traditionnels ont l'avantage d'avoir été testés et choisis par des générations de facteurs, et aussi ils sont les seuls sur lesquels nous puissions observer l'effet d'un vieillissement de plusieurs centaines d'années. C'est donc vers eux que le restaurateur se tourne en priorité. Il n'en demeure pas moins, que les anciens n'ont pas toujours réussi à résoudre tous les problèmes qui se sont posés à eux. D'autre part les problèmes que nous rencontrons aujourd'hui avec ces vieux instruments, sont sensiblement différents de ceux qui se posaient à l'époque de leur fabrication, et ici les techniques et les connaissances modernes peuvent également nous apporter beaucoup.

J.J.D. : Vos recherches sont-elles terminées ?

C.S. : Non certaines expériences sont encore en cours. Quand tous les résultats seront connus, on saura un peu mieux quel effet à chaque type de joint. Je compte, bien sûr, publier les résultats obtenus.

J.J.D. : Cette recherche que vous êtes en train d'achever montre un problème très précis qui se pose au restaurateur. Y en a-t-il d'autres ?

C.S. : La restauration pose en effet beaucoup de problèmes, parce que nos interventions risquent d'altérer définitivement les originaux et de faire disparaître des indices et des données souvent uniques concernant les techniques et les intentions des anciens facteurs. Il y a eu une période où l'on n'hésitait pas à «corriger» même la perce d'un instrument ancien pour en faciliter le jeu. Heureusement les restaurateurs sont devenus plus respectueux et les musiciens plus conscients de la perte de valeur que subit un instrument ancien altéré de manière irréversible.

J.J.D. : Quelle est votre ligne de conduite en matière de remise en état d'instrument anciens ?

C.S. : J'essaie avant tout de préserver l'instrument, de le protéger de dégradations futures, et ce en le transformant le moins possible (c'est-à-dire qu'on donnera toujours la priorité à des méthodes réversibles), ensuite, bien sûr, de le rendre jouable, dans la mesure où cela ne met pas son intégrité en danger. C'est toujours une attitude de compromis entre la nécessité de préserver le patrimoine et le désir légitime d'en jouir. L'attitude ne sera pas la même selon qu'il s'agit d'instruments relativement courants ou d'exemplaires rarissimes.

J.J.D. : Trouve-t-on encore des instruments dans leur état d'origine ?

C.S. : Dieu merci, tous les instruments n'ont pas été touchés. Mais, ils ne sont pas pour autant dans leur état d'origine à cause des déformations que le temps et l'usage leur ont fait subir.

J.J.D. : Et les bons originaux ?

C.S. : Ils sont extrêmement rares : en général, les bons instruments ont été beaucoup joués, ils ont par conséquent plus souffert que les autres.

J.J.D. : Les copies sont donc meilleures ?

C.S. : Elles ont toutes les chances de l'être. Chaque facteur corrige à sa manière les défauts venus avec le temps. La synthèse des qualités communes à plusieurs copies permet sans doute de se faire une meilleure idée de ce qu'était l'original à l'état neuf, que le même original deux siècles et demi après. Je me fais souvent une idée des originaux en essayant les copies qui en ont été faites. Le jugement objectif en matière de flûte traversière est de toute façon toujours très délicat, et il ne faut pas oublier que quand on écoute des copies de flûtes différentes, on reconnaît d'abord le flûtiste, ensuite le facteur de la copie, et accessoirement, en dernier lieu, l'auteur de l'original.

J.J.D. : Cela signifie-t-il qu'il n'y a pas de différence sensible entre une Hotteterre et une Grenser ?

C.S. : Si, il y en a. Disons que le modèle définit un type d'instrument dans les limites duquel va s'exercer l'art du facteur, puis celui du flûtiste.

J.J.D. : Ce que vous appelez une «copie bonne» n'est pas une vraie copie ?

C.S. : Non, parce qu'on ne peut pas se contenter de copier un instrument qui a plus ou moins mal vieilli. Il serait absurde de faire des copies exactes, il faut essayer de retrouver l'état premier de l'original. On ne copie pas vraiment, on recrée, de façon plus ou moins conjecturale, à partir des dimensions d'un instrument ancien.

J.J.D. : L'ivoire ne résiste-t-il pas mieux au temps que le bois ?

C.S. : Non, pas du tout, il bouge souvent plus, au contraire.

J.J.D. : Vous faites beaucoup de restaurations, mais vous êtes d'abord facteur. Comment ces deux activités s'harmonisent-elles ?

C.S. : Elles sont complémentaires. La restauration est plutôt du côté d'une certaine objectivité ; on connaît les données du problème, on peut juger des résultats : c'est une démarche assez scientifique en fait. La facture est quelque chose de très différent. Faire un moyennement bonne flûte, si on est précis, c'est facile et rapide. Mais réaliser une très bonne flûte, c'est très difficile et très aléatoire. Les réglages sont extrêmement délicats et il faut les faire en plusieurs fois. Ils demandent une grande concentration, qui s'épuise très vite. L'oreille se fatigue, on ne peut pas y travailler longtemps d'affilée. De plus, le rôle des lèvres rend l'objectivité très difficile : si la flûte sonne plus ou moins bien, cela dépend aussi de la façon dont on joue, qui n'est jamais exactement la même.

J.J.D. : Pierre Séchet trouve que vous ne faites pas assez de flûtes. La raison en est sans doute dans cette dernière phase.

C.S. : Oui, je ne peux pas essayer et régler des flûtes à longueur de journées : j'ai besoin d'une activité

qui me repose de cette tension. La restauration peut se faire même si on n'est pas en lèvres ou si on a les oreilles saturées, et c'est reposant pour l'esprit parce que c'est une activité rationnelle.

J.J.D. : Est-ce à dire, que la facture n'est pas une activité rationnelle ?



Figure 1 : Nettoyage de la patte d'une flûte traversière en ivoire à l'aide d'un tampon d'ouate imprégné d'une solution savonneuse.

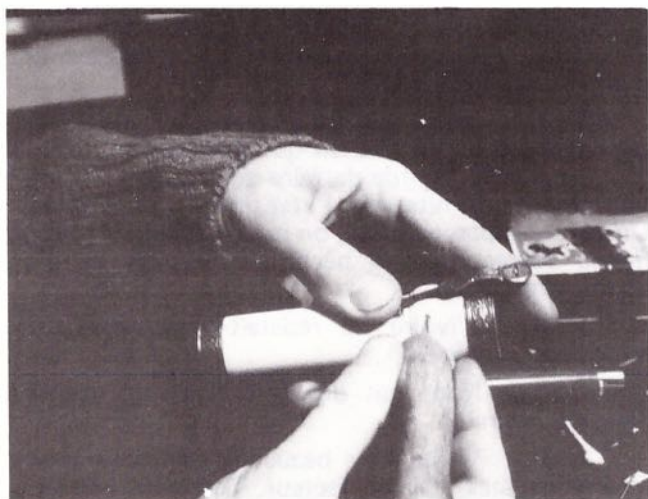


Figure 2 : Mise en place du pivot de la clé de ré dièse.



Figure 3 : Application du tampon collé à la gomme laque en chauffant la plaque de la clé avec un fer à souder.

C.S. : Dans la facture, chacun rationalise à sa façon, mais c'est subjectif : deux facteurs peuvent très bien rationaliser la même opération de manière entièrement différente. La rationalisation n'est ici qu'un aide-mémoire ; on en a besoin pour travailler, mais elle ne décrit pas vraiment ce qu'on fait parce qu'on n'arrive jamais à la maîtriser entièrement. La facture garde toujours quelque chose d'intuitif et d'aléatoire. Quand ça marche, on ne sait pas toujours pourquoi. On a parfois la tentation terrible de dérégler un instrument qu'on vient de réussir, dans le seul but de vérifier une hypothèse sur ce qui a été la cause de cette réussite.

J.J.D. : C'est assez diabolique comme tentation.

C.S. : Oui, j'ai vu Monin le faire, et ça m'est arrivé aussi.

J.J.D. : Il reste donc toujours une part de recherche.

C.S. : Oui, j'aime comprendre, et dans la facture il y a toujours des choses qui vous échappent. Alors je cherche, c'est un besoin, je ne peux pas m'en empêcher. Certains facteurs se posent peut-être moins de questions, cela permet sans doute de produire plus. Mais je ne peux pas faire autrement.

J.J.D. : Outre la recherche permanente du facteur qui veut toujours améliorer et mieux maîtriser ses instruments, vous livrez-vous à des travaux plus scientifiques, comparables à ceux que vous effectuez pour la restauration ?

C.S. : J'ai fait avec la collaboration de Pierre Séchet (qui a force de participer à des recherches sur la flûte possède le don rare d'être capable de souffler exactement de la même manière pendant des après-midi entiers) une étude sur les perces, qui m'a permis de déterminer les points sensibles. Nous avons dressé un tableau qui m'est très utile. Cela permet de savoir l'influence de chaque endroit de la perce.

J.J.D. : L'art des réglages est, disiez-vous particulièrement délicat. Toutes les flûtes ne peuvent donc pas être réussies.

C.S. : Non. Parfois on fait une flûte qui est juste correcte, sans être très bonne. On essaie de l'améliorer et parfois on va trop loin, en particulier avec les embouchures et, alors il faut jeter.

J.J.D. : Vous avez du déchet ?

C.S. : Je jette beaucoup.

J.J.D. : Si je fais vos poubelles le matin, j'ai des chances d'y trouver des flûtes moyennes ?

C.S. : Vous trouverez peut-être des morceaux de flûte. Il est rare que je jette toutes les parties d'une flûte en même temps. Lorsque quelqu'un commande une flûte, c'est qu'il en a essayé une très bonne, et c'est celle-ci qu'il veut. Mais une très bonne flûte, c'est toujours un peu un miracle, alors on est condamné à renouveler le miracle. Voilà le problème.

J.J.D. : Est-ce frustrant de voir partir une très bonne flûte ?

C.S. : Oui, je passe mon temps à souffler dans les flûtes avant qu'elles soient bonnes et, quand elles le sont, elles partent. J'ai quand même deux prototypes que j'aime et que je garde.

J.J.D. : Vous avez dressé les plans de deux flûtes réalisées par Moeck. Comment s'effectue cette collaboration ?

C.S. : J'ai vendu à Moeck les prototypes, le savoir-faire et même les alésoirs. Je suis allée former le personnel qui fabrique l'instrument et j'en contrôle régulièrement la qualité. Le modèle à 415 est un des deux prototypes que j'ai faits d'après G.A. Rottenburgh. Ces modèles sont différents des originaux, notamment par la perce et la position de l'embouchure.

J.J.D. : Etes-vous satisfaite du résultat ?

C.S. : Oui, très satisfaite.

J.J.D. : Et le modèle à 440, comment l'avez-vous conçu ?

C.S. : J'ai fait un instrument plus court en gardant les mêmes proportions. Là aussi, je suis très contente, je leur en ai même acheté une !

*Elle se trouve sur un des présentoirs de l'atelier, où nous sommes en ce moment. Je l'essaie. Effectivement elle est excellente.*

J.J.D. : Quels sont vos goûts en matière de flûtes ?

C.S. : J'aime les instruments à diapason bas. J'ai aussi un faible pour le Shakuhachi et les instruments à timbre riche et chaud.

J.J.D. : Qu'est-ce qu'une bonne flûte ?

C.S. : Une flûte qui sonne avec n'importe quel bon flûtiste, quelle que soit sa spécialité, baroque, irlandais ou antillais, j'en ai fait l'expérience.

J.J.D. : Le facteur et l'acheteur doivent avoir le même goût ?

C.S. : Oui, on fait ce qu'on aime et le flûtiste achète si ça lui plaît.

J.J.D. : Les flûtes sont-elles très différentes selon le bois utilisé ?

C.S. : L'influence essentielle tient au poli que les différentes essences donnent à la perce intérieure. L'incidence de la densité ou de la rigidité des parois est beaucoup moins évidente. En tout cas il semble que ceci ne soit sensible que dans les cas extrêmes, par exemple si on rajoute 2 kilos d'ivoire, autour d'une flûte en bois tendre et léger.

J.J.D. : Comment accordez-vous vos flûtes ?

C.S. : J'essaie qu'il soit possible de jouer dans toutes les tonalités sans trop de difficultés, et j'applique les conseils qui m'ont été donnés par Pierre Séchet. Apparemment le résultat convient également aux autres flûtistes. Je ne me sers de l'accordeur que pour vérifier le diapason global de l'instrument.

J.J.D. : Avez-vous d'autres flûtes en projet ?

C.S. : Oui, j'ai en projet une flûte à 392. Je pense aussi à une traversière Renaissance. C'est un domaine qui reste encore à défricher. Les instruments retrouvés ne correspondent pas toujours aux tablatures connues. On devait utiliser à cette époque différents types de flûtes.

J.J.D. : Faites-vous aussi des flûtes à bec ?

C.S. : Non, je n'ai pas le temps. J'ai travaillé sur la flûte à bec quand j'étais chez Monin. J'aime surtout les instruments Renaissance, à perce très large, qui sonnent un peu comme un gemshorn. Il y a par exemple une très belle flûte à bec Renaissance au Musée du Conservatoire dont Henri Gohin et moi avions fait chacun une copie pour le concert de clôture de l'exposition consacrée, à la maison de

l'O.R.T.F. en 1985, aux copies d'instruments du Musée du Conservatoire. C'est la seule copie que j'aie faite jusqu'ici.

J.J.D. : Comment êtes-vous devenue facteur ?

C.S. : A 15 ans, j'ai trouvé une flûte à 5 clefs dans le grenier de mes parents et je me suis mise à en jouer. Puis je me suis intéressée à la kéné, et j'en ai fabriqué en découpant des cannes à pêche. Plus tard j'ai fait mon apprentissage chez Claude Monin. Il m'a beaucoup aidée. C'était le premier, il a dû tout commencer, tout trouver. Il a ouvert la voie à une génération entière de facteurs français. Tous sont plus ou moins passés par lui.

J.J.D. : Chez Monin, vous faisiez des flûtes à bec. Comment êtes-vous passée à la traversière ?

C.S. : J'ai déjà travaillé sur des traversières chez Claude. Puis j'ai continué à me former par moi-même et je dois dire que j'ai eu la chance d'être aidée et conseillée par des flûtistes curieux et ouverts : Pierre Séchet surtout, et aussi Pénélope Evison et Gérard Scharapan. Cette collaboration avec les musiciens est une des parts les plus gratifiantes de mon métier de facteur.

\*

gérard billaudot éditeur

14, RUE DE L'ECHIQUIER, 75010 PARIS. TEL. : (1) 47.70.14.46

### ENSEMBLES DE FLUTES A BEC

- BOISMORTIER Bodin de  
*Six Suites à 2 dessus Op. 27* pour 2S ou 2A  
(préparatoire/élémentaire)  
(en préparation)
- DESLOGES J./ARNOLD A.  
*Six pièces faciles* pour 2S et 2A  
(débutant/préparatoire) ..... 18,20 F
- DEVIENNE François  
*Duos faciles* pour A et T (préparatoire)  
(en préparation)
- HAYDN Joseph  
*15 pièces pour pendule à musique*  
(trios et quatuors) (élémentaire/moyen) ..... 50,50 F
- HOTTETERRE Jacques  
*Deuxième suite, Les Heureux Moments*  
pour 2S ou A et T ou 2T (moyen) ..... 29,60 F
- LA VIGNE Philibert de  
*Six Suites de Pièces* pour 2A ou A et T ou 2S et 2T  
(préparatoire/élémentaire) ..... 52,60 F
- LESAFFRE Charles  
*Arcadia* pour 4 instruments à voix égales  
(préparatoire) ..... 24,00 F

Catalogue gratuit sur demande