

Orfeo

N°18

MAGAZINE



**La guitare
au Québec**

**Joshia de Jonge
René Wilhelmy
Hugues Lefort
Jean Rompré
Laurent Saint-Jacques**

**Les écoles
de lutherie**

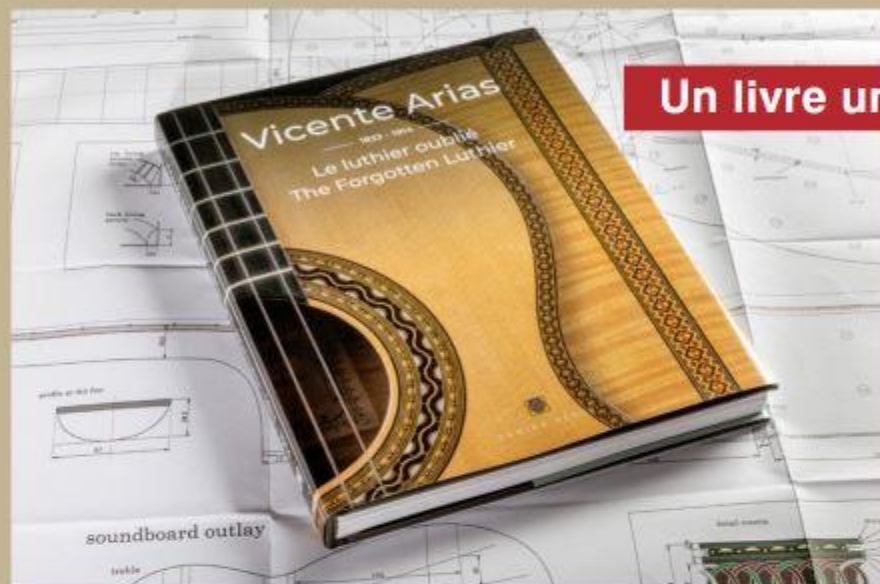
N° 18 - Automne 2021
Édition française

À LIRE ET À OFFRIR

Pour commander votre exemplaire cliquez sur le livre

Vicente Arias, le luthier oublié

Vicente Arias est un luthier espagnol exceptionnel du XIX^e siècle connu pour la beauté de ses rosaces, mais beaucoup de mystères entourent sa vie. Combien d'instruments a-t-il faits ? Quelle était sa relation avec Francisco Tárrega ? Nous vous invitons à nous accompagner dans nos recherches pour en savoir plus sur sa vie, son travail et à admirer ses réalisations.



Un livre unique !

Format du livre :
22 x 30 cm (2 kg)
216 pages couleur
260 photos
1 plan en taille réelle
Français / Anglais

Prix : 90 €
(hors frais de port)

TOUJOURS DISPONIBLES

Pour commander les compilations d'Orfeo Magazine, cliquez sur les livres

Orfeo 1-5

Orfeo 6-10

Orfeo 11-15



Le livre des
nos 1 à 5
d'Orfeo Magazine
320 pages couleur
Format : 24 x 30 cm
Prix : 90 €
(hors frais de port)



Le livre des
nos 6 à 10
d'Orfeo Magazine
352 pages couleur
Format : 24 x 30 cm
Prix : 90 €
(hors frais de port)



Le livre des
nos 11 à 15
d'Orfeo Magazine
360 pages couleur
Format : 24 x 30 cm
Prix : 90 €
(hors frais de port)

© OrfeoMagazine

Directeur : Alberto Martinez

Conception graphique : Hervé Ollitaut-Bernard

Éditrice adjointe : Clémentine Jouffroy

Traductrice français-espagnol : Maria Smith-Parmegiani

Traductrice français-anglais : Meegan Davis

Site internet : www.orfeomagazine.fr - Contact : orfeo@orfeomagazine.fr

Édito

Orfeo

N°18

MAGAZINE

J'ai toujours rêvé de voir les forêts du Québec en automne quand les érables se parent d'un arc-en-ciel de couleurs. J'ai pu le faire cette année et je ne suis pas près d'oublier ! Mais, comment résister lors de ce voyage, à rendre visite à certains luthiers de la « Belle province » ?



Le Québec a joué un rôle particulier dans l'essor de la guitare classique au Canada. De par son histoire et sa langue, il est très lié à la France et cet attachement s'est également reflété dans le regain d'intérêt pour les guitares classiques dans les années 50 et 60. À cette époque, l'influence du duo que formaient Ida Presti et Alexandre Lagoya a été déterminante et elle a persisté grâce à Álvaro Pierri. Guitariste uruguayen installé au Canada et devenu professeur au conservatoire de Montréal, il jouait sur des guitares de Daniel Friederich et il a formé toute une génération de guitaristes.

Aujourd'hui, on trouve deux écoles de lutherie dans la seule province du Québec et une génération de luthiers de qualité qui rayonnent au niveau international.

Bonne lecture.

Alberto Martinez

La guitare classique au Canada

La guitare est arrivée au Canada au milieu du XVII^e siècle et est devenue un instrument populaire au cours des XVIII^e et XIX^e siècles. De 1630 à 1850, la guitare au Canada a été influencée par la guitare européenne mais à partir de la fin du XIX^e siècle, l'influence sera surtout américaine.

Dans les années entre les deux guerres mondiales, la guitare se limitait généralement au répertoire des musiques importées des États-Unis, telles que le folk, le jazz, le blues et la country.

La renaissance de la guitare classique au Canada, comme dans le reste du monde, est due en partie au guitariste espagnol Andrés Segovia qui s'est produit pour la première fois au Canada en 1937, à Montréal.

Même dans les années 50, alors qu'il existait au Canada un marché pour les guitares de luthiers à cordes en acier, la demande pour de bonnes guitares classiques n'est apparue qu'au cours de la décennie suivante.

L'événement plus important a certainement été l'installation d'Edgar Mönch à Toronto en 1965 et l'immense influence qu'il a eue sur la lutherie canadienne.

La tradition de la lutherie de guitare classique au

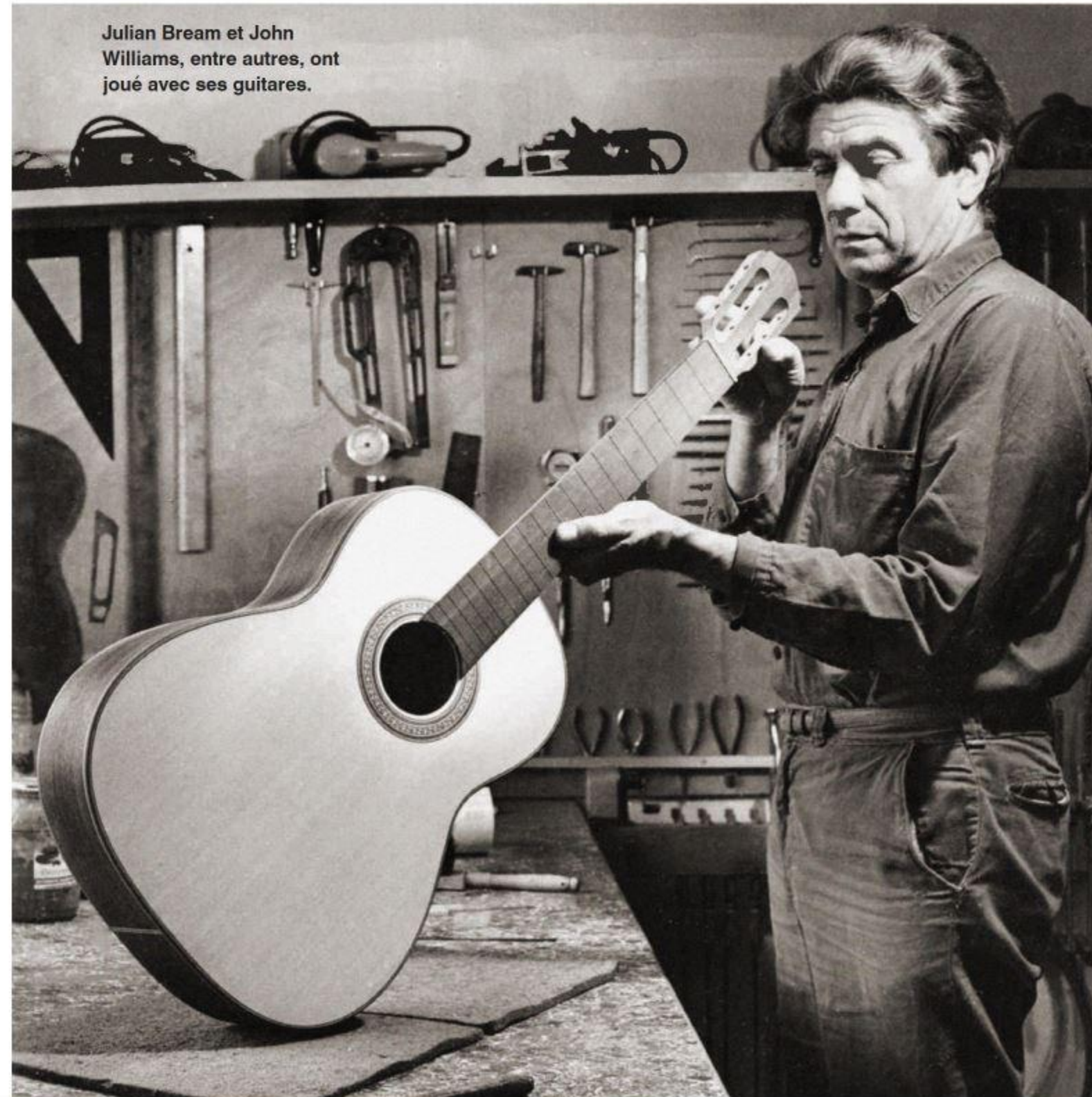


Edgar Mönch dans son atelier de Munich en 1960.

Canada remonte aux années 60 lorsque Patt Lister, un ingénieur aéronautique anglais à la retraite, a commencé à fabriquer des guitares à Collingwood, en Ontario. Luthier autodidacte, il a basé ses barrages sur des principes aéronautiques pour obtenir la plus grande résistance avec le moins de masse possible. Il a fabriqué une trentaine de guitares, les dernières étant les plus innovantes avec des tables d'harmonie en lattice. Mais, le vrai point de départ fut l'arrivée du luthier allemand Edgar Mönch.

Edgar Mönch

Edgar Mönch (Leipzig 1907-Staufen 1977), est né dans une famille de musiciens. Sa mère, russe, était pianiste et son père, allemand, violoniste. Il a passé son enfance en Russie et en Estonie, et a ensuite étudié l'ingénierie à l'université technique de Dantzig (aujourd'hui Gdansk, Pologne).



Julian Bream et John Williams, entre autres, ont joué avec ses guitares.



Au début, Larrivée n'était connu que comme un constructeur de guitares classiques.

Au milieu des années 60 à Toronto, Mönch a formé plusieurs luthiers renommés du Canada dont le québécois Jean Larrivée.

Mönch construit sa première guitare dans un camp anglais de prisonniers de guerre en 1945 comme assistant de Mathias Mehni, un luthier polonais, dans la réparation d'instruments à archet.

À partir de 1948, il vit et travaille à Munich comme luthier. Au début des années 50, Mönch rend visite à Marcelo Barbero à Madrid qui a une influence importante sur son travail et en particulier, lui montre comment faire les blocs de mosaïque pour la rosace de la table d'harmonie.

Dans les années 60, sa réputation en Europe est solidement établie. Des musiciens bien connus tels que Julian Bream, John Williams et Andrés Segovia ont joué sur ses instruments.

Le premier contact avec le Canada a lieu à cette époque lorsqu'il envoie plusieurs guitares à sa sœur Irene Panhuyzen, qui vit à Toronto. Elles sont facilement vendues aux membres de la Toronto Guitar Society, notamment à son fondateur, Eli Kassner.

Installation à Toronto

En 1964, lors d'une visite familiale à Toronto, Mönch apporte une guitare qui, à son arrivée, avait besoin d'un réglage mineur. Mundinger Music, un important magasin d'instruments de musique,

possédait un petit atelier de réparation. C'est ainsi qu'il rencontre le propriétaire Eric Mundinger qui achète immédiatement la guitare et propose à Mönch un contrat de cinq ans pour l'exclusivité de sa production pour cette période. Mönch accepte et s'installe un an plus tard à Scarborough, près de Toronto, où il a travaillé et vécu jusqu'à son retour en Allemagne en 1971.

Comme convenu, toute sa production canadienne, environ quatre-vingt-cinq guitares, est achetée par Mundinger. Il était plus intéressant de les construire au Canada, afin d'éviter de payer les droits, les taxes et les frais d'expédition, que de le faire en Allemagne. Toutes ces guitares ont été revendues au Canada et aux USA.

Au cours de ces années à Toronto, Mönch a formé plusieurs luthiers renommés du Canada, son neveu Kolya Panhuyzen (encadré) et le québécois Jean Larrivée. En 1971, il retourne en Allemagne et s'installe près de Fribourg, où il restera jusqu'à son décès en 1977.

Jean Larrivée

Larrivée était un mécanicien automobile talentueux et guitariste amateur. Lui et Mönch s'entendirent bien et peu de temps après son arrivée, il construi-

Une guitare de Mönch faite à Munich en 1954.





Linda Manzer a fait cette guitare nommée **Pikasso** pour Pat Metheny. © Brian Pickell.

sait sa première guitare dans l'atelier de Mönch. Mönch a dit plus tard de Jean que depuis le début, il travaillait très rapidement et avec précision, réfléchissait toujours et, selon le travail, suggérait souvent des moyens de mécaniser le processus de construction à l'aide de gabarits et d'outillage. Au cours des années 70, Larrivée n'était connu que comme un constructeur de guitares clas-

siques, bien que pendant cette période, il ait également commencé à faire des tentatives avec des modèles à cordes en acier. Ses premières guitares acoustiques étaient basées sur le modèle classique avec des barrages renforcés mais, plus tard, Larrivée évolua vers des barrages en X et s'orienta de plus en plus vers les guitares à cordes en acier.

La formation en lutherie classique de Larrivée est restée évidente dans ses modèles de guitares acoustiques. Il ne s'est pas contenté de copier Martin, ce qui était courant chez les luthiers américains ; ses guitares ont des épaules arrondies, une taille fine, un lobe inférieur large et un design personnel. Ces caractéristiques ont été conservées depuis par la plupart des

KOLYA PANHUYSEN – MES SOUVENIRS

En 1964, j'étais instituteur lorsque j'ai rencontré mon oncle Edgar en visite familiale à Toronto. Au début, notre principal intérêt commun était les échecs, même si je chantais déjà et m'accompagnais à la guitare. Peu de temps après cependant, inspiré par la passion de Mönch pour la lutherie (il fabriquait également des luths, des mandolines et des balalaïkas), je suis devenu un observateur assidu dans son atelier ; j'ai construit ma première guitare en 1967 et deux autres l'année suivante. Je me souviens d'avoir pensé à l'époque que c'était « un passe-temps très agréable ». Je suis retourné à l'enseignement pendant quelques années, jusqu'à un matin de vacances sur une plage du Mexique. En me réveillant j'ai eu la certitude que la construction de guitares



était mon destin. Un apprentissage de deux ans avec Mönch a suivi. Il était un perfectionniste et un travailleur acharné, et moi nullement doté d'un talent naturel. Une fois, Jean Larrivée me

regardant travailler sur l'une de mes premières guitares, secoua la tête et dit « Kolya, si tu devais construire des guitares pour gagner ta vie, tu mourrais de faim. »

La prédiction ne s'est pas révélée exacte : cinquante ans et environ 450 guitares plus tard, j'ai pris quelques kilos, je construis toujours des guitares avec plaisir près de Stuttgart en Allemagne et j'ai transmis l'art de la lutherie à Matthias Hennig et Stefanos Poligenis. La succession est assurée !

guitares acoustiques canadiennes. Le goût de Larrivée pour l'innovation technologique, son esprit d'ouverture et de partage des secrets et ses apprentis extrêmement talentueux, tels que William « Grit » Laskin, Linda Manzer, Sergei de Jonge, David Wren et Bruce West, entre autres, ont fait du Canada un pays de lutherie de renommée mondiale.



De mi-septembre à
mi-octobre, les forêts
se parent de leurs
plus belles couleurs,
principalement dans
les régions riches en
érables.

© Nestor Martinez

Joshia de Jonge

Ses guitares sont
un savant mélange
de méthodes
traditionnelles, de
design contemporain
et de techniques
modernes : montage
à l'allemande, tables
en sandwich, barrages
en lattice et touches
inclinées.



Son barrage en lattice, très personnel, est inspiré des recherches de son père.



Différents moules utilisés dans la construction de ses guitares.

Vous êtes la fille d'un luthier réputé, Sergei de Jonge, mais votre père est surtout connu pour ses guitares acoustiques alors que vous faites exclusivement des guitares classiques, pourquoi ?

Joshia de Jonge – Oui, je fais des guitares classiques mais je ne les fais pas à l'espagnole, car je n'utilise pas de solera, je fabrique les guitares à la manière allemande.

J'ai commencé très tôt à fabriquer des guitares et j'ai toujours préféré la taille, la forme et les rosaces traditionnelles. Cela me correspondait mieux.

J'aime la tradition de la guitare classique et le vernis au tampon.

Le mode de construction espagnol n'est pas du tout pour moi : c'est tellement plus agréable de travailler avec le manche et la caisse séparés. Je ne voudrais pas finaliser le manche ou faire le vernis une fois la guitare assemblée.

Comment étaient vos premières guitares ?

J. de J. – J'ai commencé à fabriquer des guitares à l'âge

de 13 ans en suivant le modèle de mon père. Mais il changeait toujours beaucoup, expérimentait et essayait de nouveaux barrages. À ce moment-là, je faisais une guitare plus traditionnelle, style Ramírez, avec un barrage à sept brins.

Et maintenant, vous préférez le barrage en lattice, n'est-ce pas ?

J. de J. – Oui, mais ce n'est pas un lattice habituel, il est basé sur un motif créé par mon père mais avec quelques changements depuis. Ce barrage en lattice donne à mes instruments une projection

puissante et un bel équilibre entre les cordes.

Je fais aussi des doubles tables, avec du Nomex entre les couches. J'utilise une très fine couche d'épicéa, une couche de Nomex et une couche de cèdre mais vous pouvez faire du cèdre-Nomex-cèdre, ou n'importe quelle autre combinaison.



Double table en cours de construction avec la couche de Nomex déjà collée.



Collage de la touche,
après avoir façonné
le manche.



Joshia utilise un
outillage moderne
pour certaines
opérations.



Son premier modèle
anniversaire : caisse en
érable, table en cèdre
blanc laminé (*Thuja
occidentalis*) et touche
en ostryer de Virginie
(*Ostrya virginiana*).
© David Irvine

C'est très intéressant d'essayer quelque chose de nouveau, des solutions différentes, de les expérimenter, et aussi de trouver ma propre voie. Les guitaristes qui jouent dans de grandes salles cherchent des guitares puissantes, même si le recours à l'amplification est plus fréquent maintenant, la manière traditionnelle est sans amplification. Les guitares à double table sont idéales pour cela, le guitariste n'a pas besoin de forcer pour avoir du volume.

Avec mes doubles tables j'essaie de trouver un compromis avec un son moderne tout en gardant le charme des guitares traditionnelles.

Je propose à mes clients des simples ou des doubles tables mais en gardant le même barrage en lattice.

Dans l'une de vos guitares, j'ai vu que vous utilisiez un tornavoz, pourquoi ?

J. de J. – Oui, j'ai commencé à faire cela et la guitare que vous avez vue est peut-être la troisième avec un tornavoz. Je suis encore en train d'expérimenter, mais j'ai vraiment aimé le son de mes deux premières guitares.

Comment est votre modèle anniversaire ?

J. de J. – C'est une double table avec un tornavoz et une rosace particulière. Les mécaniques sont faites spécialement par Rodgers avec le même motif que la rosace.

Le premier modèle anniversaire était en érable européen et cèdre blanc laminé (*Thuja occidentalis*). La touche était en ostryer de Virginie (*Ostrya virginiana*), un bois local de la ferme de mon mari, proche de chez nous. La guitare était toute blanche !

Les bois que vous préférez ?

J. de J. – J'aime les bois sombres pour le fond et les éclisses et j'utilise en général du palissandre indien, brésilien, du blackwood d'Afrique ou de l'ébène.

**Un autre modèle
anniversaire avec la
caisse en blackwood.**
© David Irvine

Selon les bois, je double le fond et les éclisses pour éviter les fissures. Je n'ai pas besoin de laminer le palissandre indien, car il est très stable. J'aime les résultats que j'obtiens en doublant les bois durs avec du cèdre espagnol : cela rend le fond et les éclisses plus légers, ils dégagent une odeur agréable, et le son me plaît plus. J'ai mis les deux bois avec le fil dans le même sens, pour qu'ils bougent de la même manière. J'aime aussi l'érable, mais il est moins demandé. Pour les tables, la demande est moitié-moitié épicéa et cèdre. J'aime le red cedar et l'épicéa





Le motif de base de la mosaïque de sa rosace est composé de 43x30 pièces, un des plus complexes et difficiles à réaliser.

d'Engelmann, mais l'épicéa européen qui vient de Suisse est mon bois préféré.

Vernissez-vous au pistolet ou au tampon ?

J. de J. – Au début, comme Larrivée vernissait au pistolet, mon père et moi le faisons aussi. En me mettant à la guitare classique, j'ai voulu suivre la voie traditionnelle et j'en ai d'abord parlé avec Cyndy et Jeff Elliott. J'ai ensuite appris le vernis au tampon avec Geza Burghardt. Aujourd'hui, je suis convaincue que le vernis au tampon donne un meilleur son aux guitares classiques.

Et votre touche inclinée ?

J. de J. – L'idée vient d'Eric Sahlin. Il s'agit de faire une pente sur le manche et de garder la même épaisseur de touche partout. En conséquence, le sillet du chevalet garde une hauteur constante. Les deux détails sont très beaux esthétiquement et les guitaristes disent que la position des mains et le confort des bras sont meilleurs. Je ne fais pas trop d'arrondis sur la touche, je préfère garder mes guitares aussi traditionnelles que possible.

Quels sont les autres détails particuliers de vos guitares ?

J. de J. – Mes rosaces sont assez particulières, car l'épaisseur du bois utilisé pour le motif est de 0,3 mm. La forme de la tête a été dessinée par

moi, la touche inclinée n'est pas mon idée mais je la fais à ma façon. Je pense que la forme générale est plus allemande qu'espagnole. Edgar Mönch était allemand, mon père est néerlandais, je suis née en Hollande. Nous avons déménagé au Canada un an après mais d'une certaine manière, je ressens un lien fort avec la Hollande et avec notre famille là-bas.

Pour réaliser mes mosaïques, du début à la fin, cela me prend deux mois. Je dois préparer le matériel, faire les quarante-trois sandwichs... c'est un long processus mais j'aime beaucoup le faire. Mes guitares sont une fusion de méthodes traditionnelles, de design contemporain et de techniques modernes : tables en sandwich, barrages en lattice et touches inclinées.

Vous organisez des cours de lutherie ?

J. de J. – Oui, mon mari Patrick Hodgins et moi venons de commencer à organiser des cours. Mon père a enseigné la lutherie pendant plus de vingt ans. Je l'ai aidé pendant de nombreuses années et maintenant qu'il ralentit, il est temps de commencer à offrir des cours ici.

Combien faites-vous de guitares par an ?

J. de J. – Je n'en fabrique pas beaucoup : entre quatre et sept. J'aime penser que chaque guitare est unique !

La rosace terminée comporte près de 30 000 petites pièces de bois !
© David Irvine





Les paysages du Québec se transforment jour après jour, laissant le jaune, le rouge et l'orange prendre le dessus sur le vert tendre.



René Wilhelmy

Luthier autodidacte depuis plus de 40 ans,
il partage son travail de luthier avec celui
d'enseignant dans les cours techniques
de l'École de Lutherie-Guitare Bruand.



Modèle Morency 2018 : table en cèdre, fond et éclisses en palissandre du Honduras.

“Au début, mes premières guitares étaient calquées sur les Ramírez.”

L'influence d'Edgar Mönch est arrivée jusqu'au Québec ?

René Wilhelmy – Ici au Québec, étant donné les relations privilégiées que nous avons avec la France, c'est le duo Presti et Lagoya, qui venait régulièrement, qui a eu la plus grande influence dans le monde de la guitare classique des années 60-70. Comme Ida Presti est décédée en 1967, c'est surtout Alexandre Lagoya qui a formé toute une génération de guitaristes québécois.

Bien sûr, Andrés Segovia et Julian Bream étaient très connus, mais Lagoya donnait des cours à Montréal et il était francophone.

À cette époque j'étais adolescent, j'apprenais à jouer de la guitare mais comme j'aimais la musique de la renaissance et spécialement le répertoire élisabéthain, j'ai d'abord eu envie de construire un luth. J'en ai fait un inspiré de celui qu'avait Bream, adapté aux cordes de guitare et capable de résister à leur traction.



Un atelier très bien équipé.

Mes premières guitares étaient calquées sur les Ramírez parce que beaucoup de professeurs et de guitaristes en jouaient. C'était l'époque des guitares avec des diapasons de 664 mm, mais très vite, je suis passé à 650 mm.

Quand avez-vous commencé votre vie professionnelle ?

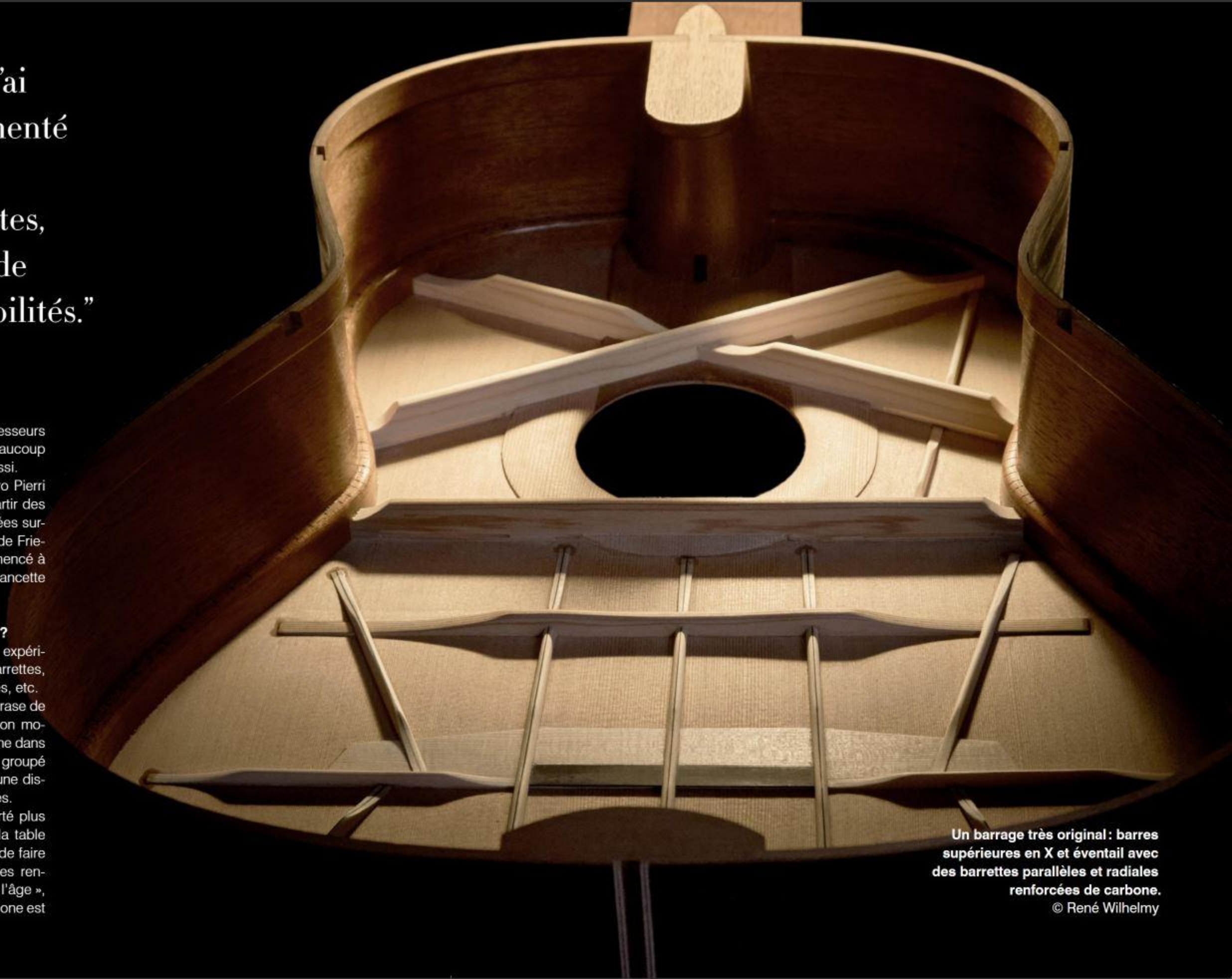
R. W. – J'ai été chanceux, parce qu'à l'époque il y avait moins de luthiers en activité et je pouvais

“À partir de 1985, j’ai beaucoup expérimenté avec les barrages, le profil des barrettes, le comportement de la table et les flexibilités.”

être en contact direct avec tous les professeurs du conservatoire. Leurs conseils m’ont beaucoup servi et l’examen de leurs instruments aussi. C’est comme ça que j’ai rencontré Álvaro Pierri et les guitares de Daniel Friederich. À partir des années 80, mes guitares ont été influencées surtout par l’école française de Bouchet et de Friederich. C’est à ce moment que j’ai commencé à faire les têtes de mes guitares avec une lancette en hommage à Daniel Friederich.

Quelle a été l’évolution de vos guitares ?

R. W. – À partir de 1985, j’ai beaucoup expérimenté avec les barrages, le profil des barrettes, le comportement de la table, les flexibilités, etc. Vers le milieu des années 90, j’ai fait table rase de mes connaissances et j’ai commencé mon modèle Morency en utilisant un peu de carbone dans certaines barres, l’éventail s’est rétréci, groupé vers le centre, et je me suis orienté vers une disposition des barrettes radiales sur les côtés. De fins renforts de carbone m’ont apporté plus de stabilité, moins de déformations de la table et une amélioration du son. Cela permet de faire une table assez fine et je trouve que ces renforts évitent aux guitares de « prendre de l’âge », qu’elles vieillissent mieux. En plus, le carbone est



Un barrage très original : barres supérieures en X et éventail avec des barrettes parallèles et radiales renforcées de carbone.

© René Wilhelmy



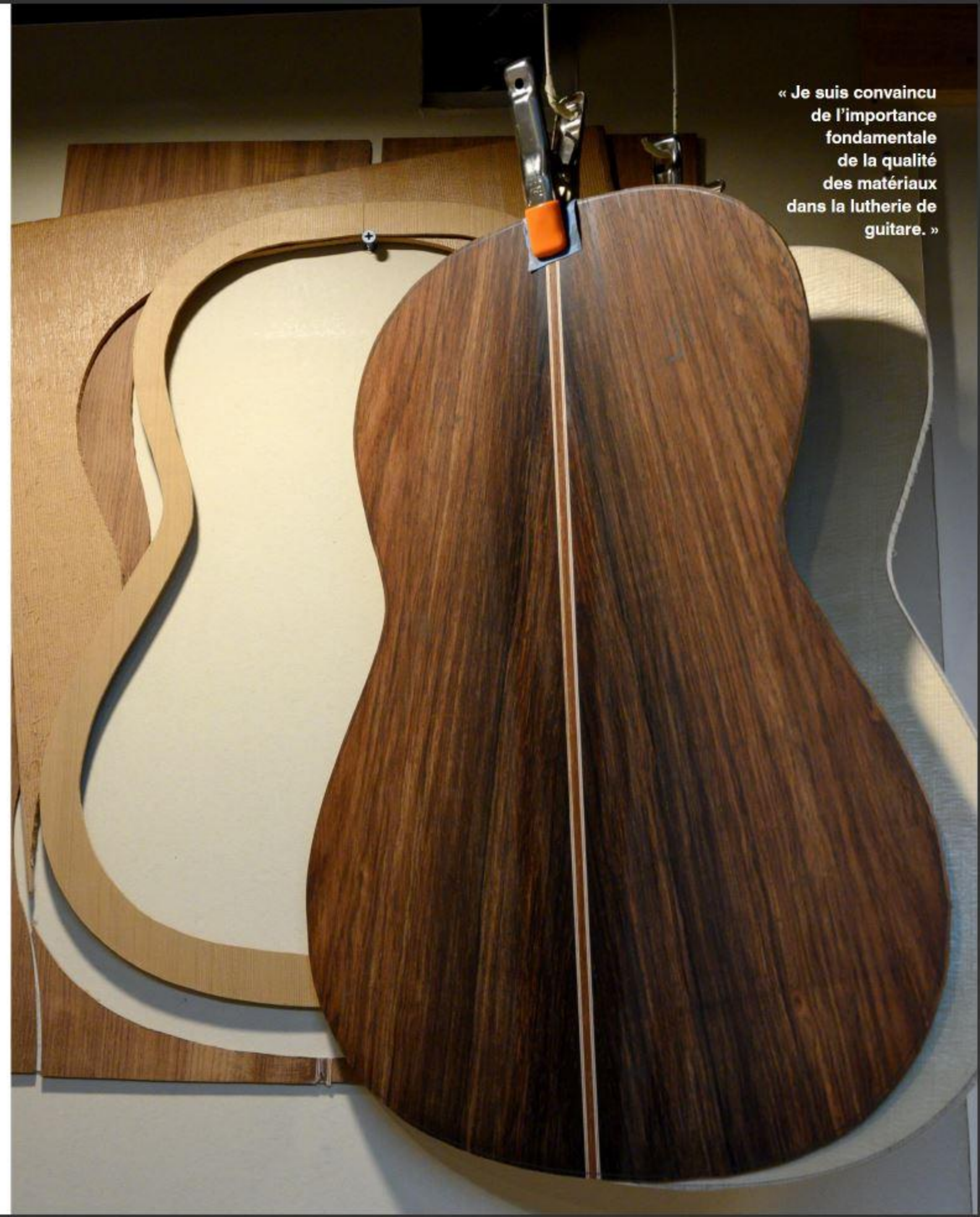
Un chevalet qui fonctionne comme un système de suspension.



Des têtes avec une lancette en hommage à Friederich...



... et doublées à l'arrière.



« Je suis convaincu de l'importance fondamentale de la qualité des matériaux dans la lutherie de guitare. »



Il travaille dans un moule, commence par la couronne d'éclisses et ajoute la table ensuite.

© René Wilhelmy

“Dans les années 80, j’ai été influencé par l’école française de Bouchet et de Friederich.”

incomparable, on gagne en légèreté et en vitesse de transmission du son par rapport au bois. Dans le haut de la table je colle deux barres en X depuis très longtemps. Je trouve que ce barrage en X permet de contrôler d’avantage certaines tensions qui viennent du manche. En même temps, comme les barres en X sont ouvertes, la table garde sa mobilité. Je le préfère au système classique de barres transversales.

Une autre caractéristique de mes guitares est que je fais une courbure dans le lobe inférieur de la table, seulement dans le sens latéral et seulement jusqu’à la bouche. Longitudinalement, la table reste droite.

Vous construisez les guitares à l’espagnole ?

R. W. – C’est plus délicat à expliquer... C’est une combinaison de manières nord-américaine et espagnole. Je travaille dans un moule, je commence par faire la couronne d’éclisses et ensuite j’ajoute le manche, la table et le fond.

Les éclisses sont doublées. J’ai essayé beaucoup de bois différents mais je préfère l’acajou pour le doublage intérieur. Je suis persuadé que le laminage des éclisses augmente la puissance de l’instrument et permet en plus de jouer sur les épaisseurs des couches pour garder la richesse des timbres.

Le manche aussi est laminé et je l’attache au corps avec un talon espagnol. Après, je colle les contre-éclisses de la table ; elles sont rainurées un peu comme celles de Friederich, et je les colle avec la partie rainurée vers l’intérieur.



Guitare de voyage de sa conception.

“Pour la caisse, mon bois préféré est le palissandre du Brésil, sinon, le palissandre du Honduras est un bon substitut.”

Ensuite, je colle la table par le haut, je retourne le moule et je ferme la guitare avec le fond.

Et comment sont vos chevalets ?

R. W. – Ils varient selon le bois utilisé, mais j’essaie de rester autour de 18 à 20 grammes au maximum. Je considère le chevalet comme un papillon : il y a un bloc central et des ailettes. Je contrôle surtout les jonctions ailes-bloc central pour qu’elles fonctionnent comme un système de suspension. C’est un des points que nous pouvons travailler pour le réglage final de la table.

Dans mon cas, l’ajustement final a toujours été la meilleure façon d’arriver à retrouver l’équilibre d’une guitare à l’autre. En plus, comme je travaille toujours avec des bois sélectionnés, qui ont les mêmes caractéristiques, la qualité de mes guitares est constante.

Quels sont vos bois préférés ?

R. W. – Au début je travaillais surtout avec des tables en red cedar mais depuis une quinzaine d’années, j’utilise aussi l’épicéa. J’ai trouvé un bon fournisseur avec un épicéa d’excellente qualité qui vient d’Allemagne et d’Autriche et j’en ai acheté un bon stock.

Pour la caisse, mon bois préféré est le palissandre du Brésil. Sinon, le palissandre du Honduras est un bon substitut, peut-être moins chaleureux mais aussi bon pour la projection du son. Je ne fais pas de manche hélicoïdal, mais j’aime bien donner un petit arrondi à la touche. C’est subtil mais plus confortable pour le guitariste.

Je suis convaincu de l’importance fondamentale de la qualité des matériaux dans la lutherie de guitare. Meilleurs sont la coupe, la qualité des bois et leur vieillissement, plus grandes seront les chances de succès.

Les rosaces de ses guitares reprennent souvent le motif de la pistagne.
© René Wilhelmy





Le premier concert de
Segovia au Canada a eu
lieu à Montréal en 1937.
La ville aujourd'hui à la
tombée du jour.

Hugues Lefort

Il a été formé dans les cours de lutherie d'André Brunet à Montréal et, depuis quelques années, il partage son temps entre son travail de luthier et celui d'enseignant dans l'École de Lutherie-Guitare Bruand.





Tête doublée
avec un
magnifique
acajou.

“Je construis à la
manière espagnole,
en commençant par
la table et le manche
sur une solera.”

Quand tout a-t-il commencé ?

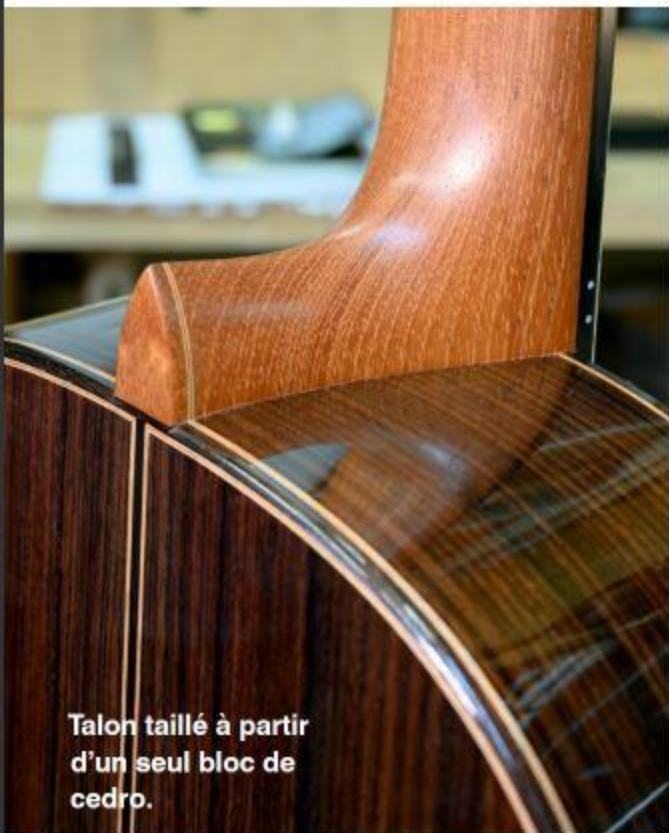
Hugues Lefort – Quand j'avais 18-19 ans, j'ai appris à jouer de la guitare et du luth. J'étais très intéressé par leur fabrication mais je ne pensais pas avoir les moyens techniques, être capable de faire un instrument. À ce moment-là, j'ai rencontré André Brunet qui m'a proposé d'assister à ses cours de lutherie. En fait, j'avais une mandoline en mauvais état et André m'a proposé d'apprendre à la restaurer moi-même. J'ai donc commencé à prendre des cours de lutherie en parallèle à mes études musicales, mais très rapidement je me suis beaucoup investi dans la lutherie. J'ai commencé par me dire que je pouvais me faire un luth et finalement, je suis resté pour faire des guitares classiques.

Quels ont été vos débuts professionnels ?

H. L. – Ça s'est fait progressivement. J'ai travaillé d'abord avec un facteur d'orgues et j'étais plutôt dans l'aspect ébénisterie du métier. Ensuite, André Brunet m'a embauché à l'école comme formateur et parallèlement, j'ai commencé à faire un peu de tout dans un atelier que j'ai installé dans ma maison : des mandolines, des guitares acoustiques et des guitares classiques.

Comment sont vos guitares aujourd'hui ?

H. L. – Je construis à la manière espagnole, en commençant par la table et le manche sur une solera, et je l'enseigne à l'école.



Talon taillé à partir
d'un seul bloc de
cedro.



Guitare faite
avec du cerisier
(*prunus serotina*),
bois de l'est du
Canada.



À la demande
d'une pianiste
et guitariste, il a
fait une rosace
inspirée des
touches du piano.



Des manches
en cours de
préparation.

J'ai toujours été classique, très classique, ma préférence en termes d'instruments est Torres et le barrage en éventail. Aujourd'hui je reste toujours avec une même base, mais il a fallu que je m'adapte un peu à la demande, c'est toujours la dualité de notre métier. Personnellement, je continuerais à faire le même instrument, que j'adore, mais la demande va vers des instruments plus puissants.

J'ai allégé un peu mon barrage en éventail et j'ai ajouté quelques fines barres transversales, une barre en avant et une barre en arrière du chevalet. Cela m'a permis d'amincir un peu plus ma table, mais pas autant qu'avec un barrage « lattice ». Si on voulait le comparer à un autre, il serait un peu comme le barrage de Kohno ou de Sakurai.

Je n'utilise pas le carbone non plus, j'aime le son du bois. J'ai peur d'aller trop loin et de perdre en couleurs et en timbre.

Quelles autres particularités peut-on voir dans vos guitares ?

H. L. – Je cherche une esthétique épurée, une simplicité dans les lignes. Je ne veux pas surcharger mes instruments. Je préfère me laisser guider par les bois et mettre en valeur la sonorité. Finalement, le résultat est teinté par les choix du luthier, tous les détails sont importants, qu'ils soient structurels ou esthétiques.

Et les rosaces ?

H. L. – Je change beaucoup, je n'ai pas de rosace à moi. Ça, c'est un aspect que j'aime bien. Je me dis parfois que je devrais me fixer sur quelque chose. C'est très lent de changer de rosace à chaque fois, c'est aussi contre-productif mais c'est plaisant. Il faut savourer son travail ! C'est comme cintrer des éclisses à la main : c'est tellement plaisant de chauffer, de sentir le bois et de lui donner sa forme. Je trouve que cela donne ce caractère spécifique de l'ancien, du travail manuel.

J'ai fait une rosace un peu exceptionnelle suite à une commande que j'ai eue d'une pianiste qui joue aussi de la guitare. Je me suis inspiré des touches du piano mais je voulais quand même utiliser la même méthode de construction des mosaïques traditionnelles. J'ai complété le motif avec des lignes courbes qui rappellent les portées de l'écriture musicale.

J'ai vu que vous avez aussi fait des guitares de flamenco.

H. L. – J'adore cette musique-là. Ici il n'y a pas de marché pour les guitares de flamenco ici mais si je pouvais, je ne ferais que ça ! Je trouve que la beauté de la guitare de flamenco, c'est qu'elle est restée tellement simple, tellement sobre. C'est incroyable, tant il y a de différences avec la guitare classique. D'abord le son n'est



Il a transformé son garage en atelier.

pas pareil, en plus il faut qu'elle soit légère, ce qui est très contrastant avec la guitare classique moderne qui a pris beaucoup de poids ces dernières décennies : il faut que toute la guitare vibre ! Le fait de rapprocher les cordes de la table, d'affiner la table et le barrage, ça change beaucoup le son, on a moins de tension sur la table. On ne cherche pas un gros « sustain » et il faut que le son soit percussif. C'est un aspect qui change tout parce qu'il faut aborder chaque pièce différemment.

Et vous travaillez avec du cyprès ?

H. L. – Non, je n'ai jamais eu ce bois ; pour le modèle flamenco j'essaye de rester local. Récemment j'ai utilisé le cerisier et le noyer. Avec l'érable je suis très frileux... peut-être que je ne l'ai pas assez essayé. Au Canada, l'érable est un peu mou. Il y a un érable qui est très populaire qui vient de la côte ouest, c'est l'érable « big leaf », mais je trouve qu'il donne une sonorité un peu sèche aux basses.

Au Canada, nous avons le cèdre jaune (*cupressus nootkatensis* ou « Faux cyprès de Nootka »), qui ressemble beaucoup au cyprès au point que certains luthiers l'utilisent pour faire des guitares

de flamenco. Moi, je le trouve excessivement léger.

Pour le fond et les éclisses je travaille beaucoup le palissandre indien, un bois que je trouve balancé, très stable et très joli ; on n'a pas de surprises. Je sais que nous devons aller vers d'autres bois, qu'il faut absolument le faire, mais les musiciens sont très conservateurs. Les guitares que j'ai pu faire avec d'autres essences sont restées plus longtemps dans l'atelier, c'est problématique. Il faudrait que les gros fabricants aillent dans cette direction, comme fait Taylor, et qu'ils sensibilisent les acheteurs.

Quels sont vos projets ?

H. L. – Je crois que j'étais trop conservateur. Mon projet est d'élargir ma gamme de modèles. J'ai envie de faire des guitares hybrides (cross-overs), avec des manches plus étroits pour aller chercher les gens des guitares acoustiques et électriques, mais avec des cordes en nylon. Des guitares plus petites aussi, comme les Martin du XIX^e siècle modèle « Parlor », toujours avec des cordes en nylon. Je voudrais sortir du carcan classique, un peu rigide, et explorer d'autres pistes.



« Je change beaucoup, je n'ai pas de rosace à moi. C'est un aspect que j'aime bien. »

Une nature
souriante au sein
des Laurentides,
dans le parc naturel
du Mont-Tremblant.





Jean Rompré

Il est l'un des rares luthiers de guitare classique qui sculpte le fond de ses instruments, s'inspirant de la lutherie du violon, à la recherche de plus de puissance et d'un meilleur contrôle des fréquences.



La sculpture du fond représente trois à quatre jours de travail.



Un stock de bois parfaitement référencé.

Qu'est-ce qui vous a amené à la lutherie ?

Jean Rompré – À cinq ans, j'ai entendu le son d'une guitare pour la première fois et je me suis mis à sourire, alors que je souriais peu ! J'ai pris plus tard des cours avec une guitare médiocre et à 13 ans j'ai eu envie d'en construire une.

C'était en 1981 et à cette époque, il n'y avait pas beaucoup de livres. Je l'ai faite avec les outils de mon père ; ça n'était pas une très bonne guitare mais j'ai tout de suite su ce que je voulais faire dans la vie !

Dès 1988, faute d'école de lutherie officielle dans notre système à cette époque, je me préparais à des études en ingénierie, études abandonnées quand j'ai découvert des petites écoles de lutherie encore émergentes.

Un des professeurs influents que j'ai eu était Neil Hebert, un ingénieur de formation et excellent luthier autodidacte. Il était méthodique et rigoureux.

Ses enseignements étaient axés sur la fabrication des guitares, l'acoustique et l'emploi des ordinateurs dans la facture instrumentale.

Quand êtes-vous devenu luthier indépendant ?

J. R. – J'ai d'abord travaillé comme réparateur et ajusteur chez des distributeurs de guitares. Ensuite, en 1992, j'ai ouvert un premier petit atelier de fabrication et de réparation à Montréal. Le bouche-à-oreille faisant son œuvre, ma clientèle s'est élargie en quantité et en qualité, les guitaristes m'ont fait confiance pour les réglages et la réparation d'instruments de prix. Avoir des instruments de renommée internationale entre

les mains a aiguisé encore plus ma sensibilité aux détails sonores et visuels.

Voyant toutes ces guitares, quels sont les luthiers qui vous ont impressionné ?

J. R. – Mon premier atelier était au centre-ville de Montréal et j'allais souvent demander conseils à des professeurs, dont Álvaro Pierri (professeur en 1981 à l'Université du Québec à Montréal et





Sur un mur de son atelier, on voit divers essais de barrage faits pour mieux comprendre le comportement acoustique des guitares.

depuis 2002 à l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne), qui jouait avec des guitares de Daniel Friederich. Grâce à Álvaro, plusieurs guitaristes d'ici avaient des Friederich. J'ai donc été chanceux de travailler sur quelques-unes d'entre elles. L'examen de ses guitares et la lecture du bulletin du GAM de 1977 écrit par Daniel Friederich et Émile Leipp ont été très inspirants pour établir mes nouveaux standards en termes de lutherie.

Quelles sont les caractéristiques de vos guitares aujourd'hui ?

J. R. – Mon modèle principal a trois détails distinctifs : le dos bombé et sculpté, la touche surélevée et la tête sculptée.

L'idée du dos bombé de mes guitares vient d'une Simon Marty que j'ai eue en réparation. J'ai été impressionné

par sa puissance. Comme j'ai une préférence pour un son plus espagnol, j'ai pensé m'en faire une version avec un système de barrage hybride entre celui de Marty et celui de Friederich. J'ai par la suite ajouté une petite barre en carbone devant le chevalet pour éviter les déformations de la table. Autre différence : j'ai décidé dès le départ de sculpter mes dos dans la masse,

comme pour les instruments du quatuor. Ce modèle est apprécié par les guitaristes pour sa grande dynamique, son équilibre et son timbre clair.

La touche surélevée vient de Thomas Humphrey, mais je préfère la manière de faire



L'un des barrages les plus utilisés par Jean Rompré.

Les palissandres utilisés pour les fonds sont bien plus durs à sculpter que l'érable de la lutherie du quatuor.

© Jean Rompré





Actuellement, ses guitares sont entièrement vernies au tampon.



La touche surélevée est inspirée des travaux de Greg Byers.

de Greg Byers. Dans tous les cas, je pense que la touche surélevée est bonne pour le confort du guitariste.

La tête est aussi inspirée par les guitares de Friederich que je trouve très belles et reconnaissables de loin. Le placage du dos de la tête et le joint en V viennent d'une guitare autrichienne que j'ai eue dans l'atelier.

La touche est un peu hélicoïdale, plus basse du côté des graves, et légèrement arrondie.

J'ai choisi le motif de la fleur de lys pour les rosaces ainsi que pour les mécaniques, que j'ai dessinées et faites faire chez Rodgers pour moi exclusivement.

Quels sont vos bois préférés ?

J. R. – Pour les tables, j'ai un stock de bois important. Quand j'en magasine, je mesure d'abord la

densité puis, rendu à l'atelier, je mesure la flexibilité de chaque planche... et tout est numéroté et classé dépendamment de ces caractéristiques, physiquement et dans un chiffrier.

Depuis mes cours avec Neil Hebert et la lecture des travaux de Daniel Friederich je suis devenu un adepte de la mesure. Cela me permet, par exemple, de reproduire une guitare particulièrement réussie et ne pas « faire une lutherie de hasard », pour paraphraser Friederich.

Parmi les épicéas américains, j'utilise l'épicéa d'Engelmann, que je trouve assez proche des épicéas suisses.

Nos étés sont particulièrement humides au Québec – jusqu'à 80-85 % –, et nos hivers sont froids et secs : l'humidité à l'intérieur peut descendre sous les 20 %. Dans ces conditions, l'utilisation d'une table d'harmonie sans galbe serait trop ris-



Il s'inspire des guitares de Daniel Friederich pour la tête...



... et d'une guitare autrichienne pour le placage du dos de la tête et le joint en V.



Ses mécaniques avec des fleurs de lys sont faites par Rodgers.

quée et pourrait se fendre. Il est nettement préférable de faire des tables d'harmonie un peu bombées ce qui permet au bois de travailler et de s'adapter à ces changements.

Pour les éclisses et le fond, j'utilise maintenant surtout du palissandre indien, mais j'ai travaillé aussi avec des palissandres du Brésil, de Madagascar, et de l'ébène de Macassar.

Comment travaillez-vous les fonds ?

J. R. – Le fond est sculpté à partir d'une pièce massive de 20 mm d'épaisseur. J'utilise de petits outils électriques pour m'aider à le dégrossir, d'autant plus que les palissandres ou les ébènes utilisés pour les fonds sont bien plus durs à sculpter que l'érable de la lutherie du quatuor. Malgré tout, cette première opération peut prendre quatre à six heures selon la dureté du bois. Pour finir, j'utilise les petits outils à main traditionnels, tel que noisettes et racloirs, ce qui me prend environ trois à quatre jours. C'est un temps passé à ressentir, analyser et réfléchir à comment travailler chaque pièce. Cela

me permet de continuer à expérimenter sur l'influence de la forme de la voûte du dos, sur les modes vibratoires. Beaucoup d'études ont été faites dans la famille du violon et je m'en inspire pour accorder mes fonds. Heureusement dans le monde de la guitare, on a plus de liberté et la possibilité d'innover : parfois mes fonds sculptés ont aussi une ou plusieurs barres longitudinales, parfois transversales et parfois les deux. Le but est de bien contrôler leurs fréquences.

Une fois la guitare finie, continuez-vous à ajuster la fréquence ?

J. R. – Oui, je travaille parfois les barrettes à l'intérieur. L'idéal est d'essayer la guitare en blanc, avant de la vernir, pour pouvoir ajuster les fréquences plus librement.

Je vois que vous faites parfois un Tornavoz...

J. R. – Il me vient plutôt de mon hobby de constructeur d'enceintes

En faisant des guitares, il a gardé le sourire depuis son enfance.



et la technologie de « bass reflex ». Il est fait avec le même bois que la table et incorporé à celle-ci au tout début de sa construction. L'ajustement la longueur finale de ce « tube » est faite une fois que la guitare est terminée, question d'ajuster la fréquence de résonance de la caisse. Il est bien plus court que les tornavoz de Torres et préserve surtout l'accès à l'intérieur de la guitare, ce qui rend les réparations bien plus faciles.

Vous intervenez aussi sur le chevalet ?

J. R. – Oui il m'est même arrivé de changer deux ou trois fois le chevalet d'une guitare en cherchant à ajuster sa réponse générale ; de le remplacer par un autre construit dans un bois plus dur ou plus tendre, plus léger ou plus dense, selon. Je fais sa finition en dernier pour pouvoir éventuellement intervenir sur les ailettes, pour ajouter de la souplesse par exemple.

Quel vernis utilisez-vous ?

J. R. – Maintenant, pour des raisons de santé, je vernis les guitares entièrement au tampon. Auparavant ce n'était que la table, le reste était protégé avec une fine couche de polyuréthane. C'est tellement résistant que pour les guitaristes qui jouent et voyagent beaucoup, c'était une sécurité de plus face à la transpiration et aux changements de température.

Un dernier mot ?

J. R. – Parmi les guitares plus traditionnelles, j'aime particulièrement celles des luthiers espagnols entre 1910 à 1960, de Manuel Ramírez à Arcángel Fernández en passant par Marcelo Barbero, bien que ces deux derniers soient surtout reconnus pour leurs guitares de flamenco. Leurs guitares représentent pour moi l'idéal en termes d'équilibre et de beauté du timbre. Peut-être avons-nous été trop loin avec les guitares modernes, très puissantes, et devrions-nous retourner au charme de ces guitares.

« J'ai choisi le motif de la fleur de lys pour les rosaces ainsi que pour les mécaniques. »



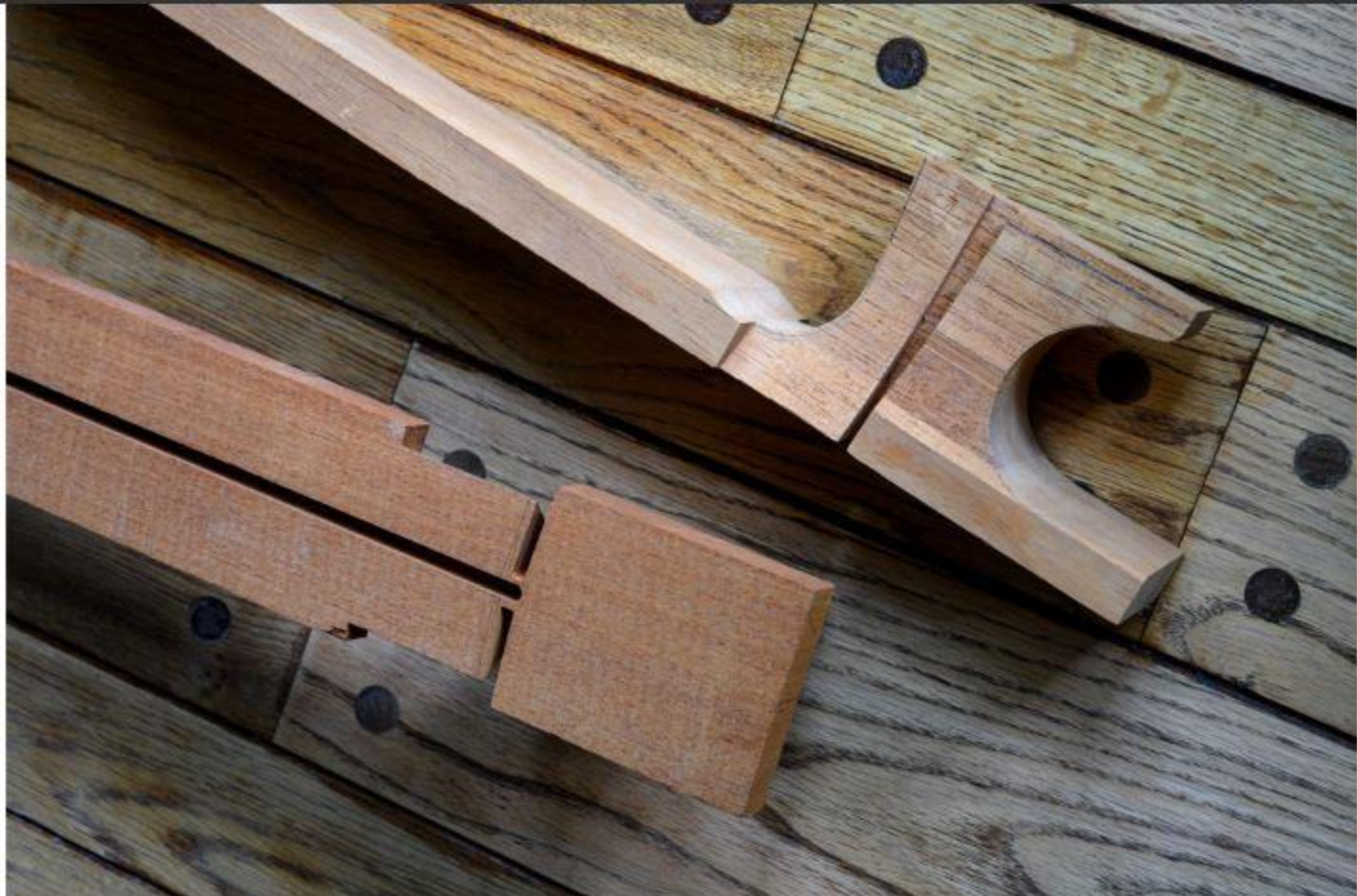
Les arbres à la
sève sucrée comme
l'érable ont des
anthocyanes,
des pigments qui
donnent aux feuilles
des couleurs
magiques en
automne.



Laurent Saint-Jacques

Il a commencé la lutherie comme un passe-temps mais aujourd'hui il est devenu un luthier confirmé, avec une démarche très scientifique, et il est enseignant à l'école nationale de lutherie à Québec.





Les manches sont préparés pour un montage à l'espagnole.



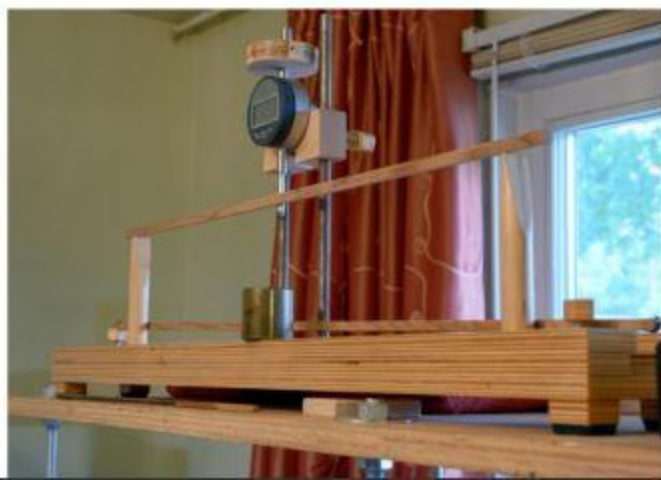
Le manche découpe la table et arrive jusqu'à la rosace.

Quels ont été vos débuts ?

Laurent Saint-Jacques – Quand j'ai commencé, dans les années 70, il n'y avait pas de formation à la lutherie au Québec. Il y avait des gens comme moi qui avaient commencé à faire des guitares mais sans avoir de formation. Comme j'avais commencé à jouer de la guitare, l'envie de faire de la lutherie est venue par la musique. J'avais un instrument de très basse qualité. Au départ c'était un hobby et je n'avais pas l'intention de devenir luthier. Quand j'ai fini ma formation en mécanique, j'ai commencé la lutherie un peu naïvement, sans aucune connaissance, je ne travaillais pas le bois. Ma première guitare était mal construite, je comprenais comment faire mais je ne com-

prenais pas le fonctionnement de l'instrument. Mes seuls guides étaient les trois livres d'Irving Sloane.

Plus tard, ce qui m'a fait progresser c'est la rencontre avec Neil Hebert à l'École de lutherie de Québec. Je m'étais présenté à un concours de lutherie où il était membre du jury et il a trouvé que la qualité de ma lutherie était assez bonne. Hebert était un ingénieur de formation. Il nous montrait des méthodes de travail, l'utilisation des outils électriques, nous parlait d'acoustique et de comment calibrer les tables. C'est avec lui que la science est rentrée dans ma formation.



Un appareil « fait maison » pour mesurer la flexibilité.

Les premières commandes sont venues par le conservatoire de musique, il y avait peu de guitares de qualité et mes prix étaient très bas.

Quels autres luthiers vous ont inspiré ?

L. S.-J. – Beaucoup de luthiers m'ont inspiré dans mon travail. Maintenant, c'est davantage les luthiers contemporains parce qu'on a beaucoup changé la manière de faire les instruments. À partir des années 80 j'ai cherché à augmenter la puissance, comme tous les luthiers, mais en gardant le timbre traditionnel, ou du moins celui que j'aimais. Je regardais tout ce qui se faisait et j'essayais de comprendre la physique de la guitare. J'ai même fait des guitares à la Smallman, avec des tables très fines et des barrages en carbone, mais je n'ai jamais vendu un instrument sous cette forme. J'ai toujours des guitares dans l'atelier pour faire des modifications, des expérimentations.

Aujourd'hui, ma construction est très proche de

celle que faisait Daniel Friederich : une couronne d'éclisse solide avec des éclisses doublées et un barrage avec des barrettes transversales ; mais le dos reste assez traditionnel.

J'ai encore un disque de Leo Brouwer, dans lequel il joue avec une guitare de Daniel Friederich ; ça été pour moi un exemple de sonorité parfaite. Ensuite, j'ai rencontré Álvaro Pierri, qui jouait aussi avec des Friederich et, très gentiment, il m'a autorisé à observer sa guitare et j'ai pu la manipuler. Pour moi, c'était comme s'il m'avait offert un bijou, j'étais très stressé ! Le son de ces guitares est resté pour moi comme un objectif à atteindre.

Mes contre-éclisses sont aussi laminées, je n'aime pas les contre-éclisses à traits de scie. C'est plus rigide et c'est plus facile pour encastrier les barres à l'intérieur.

Souvent, les luthiers n'ont pas une démarche nécessairement scientifique, ils donnent des explications à leur construction, mais ne le prouvent

Bois magnifiques
pour de futures
guitares.



Une guitare avec
des incrustations
décoratives.





Deux plans de barrages utilisés par Laurent Saint-Jacques.

pas. Moi, je voulais prouver que doubler la couronne d'éclisses ou ajuster des éléments de la structure donnaient les résultats que je voulais. Donc, j'ai fait un dispositif pour me permettre de fixer la guitare, mais en laissant libres le manche et la caisse afin de pouvoir mesurer et comprendre les déformations. En tendant les cordes et en plaçant un indicateur sur le tasseau inférieur, j'ai noté que c'est la couronne d'éclisses qui se lève et pas la table qui se déforme. Le chevalet monte parce que la couronne monte. C'est comme s'il y avait un point de rotation au point d'assemblage entre le manche et la caisse, c'est là où c'est fixe. La guitare fonctionne comme un arc, ce sont les deux extrémités qui montent.

Quelles sont les caractéristiques de vos guitares ?

L. S.-J. – Je suis resté assez traditionnel, je travaille à l'espagnole, même si je considère que les deux types d'assemblage donnent de bons résultats.

Je ne suis pas contre l'utilisation du carbone, ça dépend de la quantité et de comment on l'utilise. Je l'utilise pour rigidifier le manche mais pas dans le barrage. J'essaie toujours de garder le timbre de la guitare classique.

Et quels bois ?

L. S.-J. – J'ai du palissandre du Brésil, de Madagascar, des Indes... Maintenant, je commence à utiliser d'autres bois. Je suis enseignant à l'École nationale de lutherie à Québec, et nous autres, on ne permet pas aux étudiants d'utiliser du palissandre pour une première guitare. Les jeunes sont très sensibles aux problèmes de l'écologie. Les bois locaux marchent tous bien, ça ne donne jamais le même résultat mais on les adapte en faisant nos tests d'impact et on essaye d'approcher le même résultat que si on utilisait du palissandre. On arrive à des choses très intéressantes.

Pour les tables, j'aime l'épicéa léger et j'utilise de l'Engelmann. Pour la caisse, ma préférence va au palissandre indien. J'ai aussi utilisé l'érable, le cerisier, l'acajou et une ou deux fois, le cyprès. Ici, on a le cèdre jaune qui est très proche du cyprès européen mais qui n'a pas les mêmes propriétés exactement. Ma préférence pour le palissandre indien vient tout simplement d'une constatation : c'est qu'il a la bonne densité et qu'il est très stable.

Je suis toujours en remise en question. Je suis tout le temps à l'affût de ce qui se publie. Au départ, mon système de barrage était très proche



J'ai l'intention de construire une collection d'instruments anciens : Panormo, baroque...



Ses références :
Leo Brouwer et la
guitare de Daniel
Friederich.

de celui de Daniel Friederich mais il a beaucoup évolué, très lentement, pour éviter les erreurs. Parfois, en parallèle j'ai fait une guitare en dehors de mon système.

J'ai remarqué que vous plaquez les têtes de deux côtés...

L. S.-J. – Certains luthiers, qui taillent le manche dans un seul bloc, le font comme renfort, pour d'autres c'est simplement décoratif. C'est difficile de mesurer si cela change quelque chose, je n'ai jamais fait d'expérimentation là-dessus. Il faut comprendre qu'on a une énergie qui vient de la corde et si on perd cette énergie dans toute sorte d'endroits inutiles pour produire du son, on risque de ne pas avoir beaucoup de puissance, la durée du son va en être affectée et le timbre aussi. C'est là que ça devient complexe ! C'est difficile de savoir si c'est bien d'avoir un manche très rigide, qui va conserver toute l'énergie pour la table, comme les guitares australiennes de construction très solide pour concentrer toute l'énergie dans une table très fine. Tout intervient dans la construction d'une guitare. Je me dis qu'à chaque fois que je vais changer quelque chose, je risque d'avoir de mauvais résultats. J'ai donc toujours deux ou trois guitares dans l'atelier pour faire des expérimentations.

Vous avez utilisé le tornavoz ?

L. S.-J. – Oui, parfois. Selon la formule de Helmholtz, le diamètre et la longueur du résonateur interviennent sur la fréquence de l'air. On l'utilise

pour faire descendre cette fréquence de l'air de la caisse, mais le problème est qu'on n'arrive jamais au mi-grave, qui est à 82 Hz environ. En fait, quand on analyse le son de la sixième corde, on voit que la fréquence fondamentale n'est jamais présente, que la caisse ne peut pas la reproduire. La plus basse fréquence de la caisse doit être autour d'un fa ou d'un fa#, on n'est jamais à la note mi. L'objectif du tornavoz serait de faire baisser cette fréquence-là pour être capable de sortir de meilleures basses et que la sixième corde ait sa fondamentale.

Je l'ai utilisé dans une copie de Panormo que j'ai dans l'atelier. Comme la caisse est très petite, j'ai cherché à baisser sa fréquence ; ça a fonctionné, mais il faudrait que j'expérimente plus pour trouver sa bonne longueur.

Vous intervenez sur les guitares une fois finies ?

L. S.-J. – Ça arrive. Pendant longtemps, j'intervenais sur toute sorte d'éléments, mais il y avait trop des paramètres à contrôler. Aujourd'hui, j'ai décidé de travailler sur la table uniquement, la partie la plus importante. Le restant, je le garde tel quel pour avoir des éléments stables et voir comment je progresse avec la table. Je suis toujours à l'affût de nouvelles solutions. C'est le côté que je trouve le plus intéressant dans la lutherie : évoluer et ne pas chercher à produire toujours la même chose. On veut toujours améliorer, on veut toujours trouver comment tout contrôler parfaitement et avoir un son à soi.



Pour mettre au point les guitares une fois finies, il intervient parfois sur la table, mais sur elle uniquement.

Les écoles de lutherie au Québec

Les Québécois ont de la chance, ils ont deux écoles de lutherie : l'École nationale de lutherie à Québec et l'École de Lutherie-Guitare Bruand à Montréal.



Affiche de la journée des portes ouvertes de l'école Bruand.

Dans les années 70, la demande de formations à la lutherie devenait si forte que des cours de conception et fabrication de guitares classiques et acoustiques ont été structurés et offerts au grand public. Les débuts ont été modestes : André Brunet a organisé un premier atelier de lutherie à Montréal, parallèlement à la création de l'école du Noroît, devenue l'École nationale de lutherie à Québec. Plus tard, le Ministère des Affaires culturelles, dans le but de « transmettre et diffuser le patrimoine culturel en matière de facture instrumentale et soutenir les artisans dans leur recherche de l'excellence », va lancer un plan national de formation aux métiers d'art et définir un programme d'enseignement qui sera suivi par les deux écoles.

Le cursus

La formation en technique des métiers d'arts option lutherie-guitare se déroule sur une période de trois ans, avec deux sessions de quatre mois par année. Durant la formation, ces futurs artisans acquièrent toutes les compétences, les connaissances théoriques ainsi que l'habileté manuelle requises pour exercer le métier de luthier, les professeurs étant des artisans professionnels. Les deux écoles, l'École nationale de lutherie à Québec et l'École de Lutherie-Guitare Bruand à Montréal, suivent un programme assez similaire. À l'inverse des écoles nord-américaines, les frais d'inscription sont peu élevés.



Les cours théoriques alternent avec les cours pratiques.



En 2^e année, on construit la première guitare.



À Québec, en 3^e année, on peut faire une guitare classique ou une acoustique.

1^{re} année, 1^{re} session – Étant donné qu'il n'y a pas d'autre critère de sélection que le dossier académique, l'école part du principe que les élèves n'ont jamais travaillé avec les outils manuels ni touché à des machines et qu'il faut les initier complètement.

Les cours commencent par la sélection des bois, la préparation du matériel et les visites à des luthiers en activité pour que les élèves se fassent une idée de la réalité du métier.

La première année, chaque élève reçoit en prêt un coffre avec tous les outils dont il aura besoin, mais ça sera à lui d'acheter les matériaux utilisés. Chaque élève devra débiter le bois qu'il utilisera dans les sessions suivantes.

1^{re} année, 2^e session – La spécialisation commence. On passe de la table à dessin à un logiciel (Autocad). Les élèves préparent les composants pour faire une guitare. Initiation à la fabrication d'une guitare et première approche acoustique de l'instrument.

Note : à l'école Bruand on fabrique un ukulélé en première année.

2^e année, 1^{re} session – Assemblage d'une guitare classique. On aborde tous les aspects de la lutherie : l'histoire de la guitare, sa conception, l'acoustique, les mathématiques, le dessin, le débitage du bois, les vernis, le marketing et la comptabilité... et même la toxicité des matériaux et les normes de sécurité !

Note : à l'école Bruand de Montréal, on propose aux étudiants quatre plans de guitares de luthiers connus et on les laisse choisir. Cette année, le plan le plus adopté est celui de la Hauser de Segovia, la guitare qui est au musée à New York. Mais, on n'a pas l'approche de faire des copies parfaitement exactes ; par exemple, le joint de tête n'est pas en V et la forme de la caisse est commune à tous les modèles.

Par contre, on adapte le système de la table, le dos et la profondeur de la caisse selon les modèles. Les autres plans sont : Miguel Rodríguez avec table en cèdre, Fleta et Reyes de flamenco.



Un élève au travail (Théo Blomme) dans le local des machines de l'École nationale de lutherie.

2^e année, 2^e session – Fabrication d'une guitare acoustique. Cours de finitions et l'expérimentation. Conception et dessin technique de la guitare qu'ils vont faire en dernière année. Notions de base d'entretien et de réglages pour donner les bases d'un service à la clientèle.

3^e année, 1^{re} session – Les élèves intègrent tout ce qu'ils ont appris dans les deux années précédentes pour faire une guitare de création personnelle. Ils peuvent choisir de faire une guitare classique ou acoustique.

Note : à l'école Bruand ils font une guitare classique de concert.

3^e année, 2^e session – Les élèves terminent la guitare de fin de cours et reçoivent les derniers en-

seignements : monter un portfolio et des conseils liés à la réalité de la vie d'un luthier. Chaque année, les écoles organisent une exposition ainsi qu'un concert pour les finissants, qui permettent de faire connaître leur travail auprès du grand public et de musiciens professionnels. L'objectif des écoles est que toutes les compétences acquises par les élèves soient transférables. Si demain ils ne souhaitent plus faire de lutherie, ils auront quand même les bases pour faire d'autres métiers. Il y a eu des élèves qui ont abandonné la lutherie pour devenir cuisiniers et ils sont excellents !

Ndlr : Un grand merci à André Brunet de l'École de Lutherie-Guitare Bruand (Montréal) et à Rémy Rouleau et Élodie Cuenot de l'École nationale de lutherie (Québec).

Paris, décembre 2021

Site internet : www.orfeomagazine.fr
Contact : orfeo@orfeomagazine.fr