

## **La facture de Bouchet**

**Dominique Field, facteur, Paris**

*Après avoir situé l'œuvre de Robert Bouchet dans une pure tradition espagnole de la lutherie, cette communication rappellera l'ordre d'assemblage des différentes pièces constitutives d'une guitare dans cette tradition et présentera le travail de ce facteur en faisant ressortir sa spécificité et son originalité.*

J'aborderai la facture de Robert Bouchet par le biais de trois perspectives :

- ses procédés et conceptions esthétiques et artistiques ;
- ses conceptions techniques ;
- ses conceptions acoustiques.

### **I Procédés et conceptions esthétiques et artistiques**

Catherine et Bruno Marlat ont bien souligné que Robert Bouchet avait directement été influencé par le style d'Antonio de Torres, ainsi que par celui de son disciple Manuel Ramirez. Les guitares Bouchet se caractérisent par une certaine sobriété de facture, et une certaine sobriété esthétique. Bouchet était moins proche des styles plus exubérants et virtuoses d'Enrique Garcia ou de Francisco Simplicio, deux luthiers très célèbres à l'époque où il songeait, à ses débuts, à créer un style.

Je vous propose de passer en revue les parties constituantes des instruments de Robert Bouchet à l'aide de quelques photos. Les parties suivantes sont pour chaque luthier le siège de fortes signatures esthétiques. Il en est ainsi de la forme de la guitare (le dessin du contour), de la tête et la rosace, de l'ensemble décoratif des fileteries (filet de table, de fond et d'éclisse), du chevalet (notamment la décoration de sa partie arrière), et du vernis.

Voici les photos des guitares faites pour Alexandre Lagoya et Ida Presti selon son dernier style, dit de maturité.

Robert Bouchet a utilisé des formes différentes au cours de sa carrière ; il en a changé à cinq ou six reprises. Lorsque je le côtoyais, il y a une trentaine d'années, il m'avait indiqué que de tels changements se produisaient pour des raisons esthétiques et non acoustiques. Ses premières guitares sont ainsi assez longues, à l'inverse du style d'Antonio de Torres. J'ai eu à effectuer quelques travaux d'entretien sur la guitare n°2 à mon atelier, et ai noté à cette occasion que la caisse de cet instrument mesurait 50 centimètres de long, ce qui en fait une guitare extrêmement longue. Puis, par tâtonnements, par peaufinages successifs, en cinq ou six reprises, il modifia les proportions et les courbes de ses guitares jusqu'à parvenir à la forme définitive, qu'il conserva jusqu'à la fin.



1. Deux guitares de Robert Bouchet : à gauche, celle faite pour Ida Presti (Paris, 1958 – n°63), à droite, celle pour Alexandre Lagoya (Paris 1959 – n°66) coll. Musée de la musique E. 2002.3.1 et E. 2002.2.1 (photos Jean-Marc Anglès)

Quelques indications de mesure permettent de comprendre les proportions de cette guitare, qui est plus courte que les guitares actuelles. Elle mesure 480 millimètres<sup>1</sup> de long, soit une longueur identique à celle de la guitare Torres de Jean Lafon<sup>2</sup>, qui se trouve dans les collections du Musée de la musique. Sa plus grande largeur est de 368 millimètres, sa largeur du lobe inférieur à la taille est de 240 millimètres, et sa largeur aux épaules est de 280 millimètres. Cette largeur est résolument moderne, alors que la longueur est quant à elle relativement faible. Il se dégage de ces dimensions un aspect de solidité ; il s'agit d'une guitare assez massive, voire trapue. Robert Bouchet a essayé de créer un dessin où les lignes s'enchaînent entre elles, sans se rompre. A la vue de ces photos, on peut constater qu'il y a parfaitement réussi.

J'aimerais souligner un aspect particulier dans la facture de Robert Bouchet, qui représente une véritable signature de ce luthier. Au niveau de la barrette 12, à droite et à gauche de la plaque de touche, on peut voir une petite déformation, comme si l'éclisse était légèrement boursoufflée, se soulevant vers le haut. Ceci est dû à une habitude technique qu'il avait lors du sciage des rainures latérales dans le tasseau, qu'il faisait perpendiculaires à 90 degrés sans répercuter l'angle du début de la forme de la guitare. Il s'ensuit donc, au collage, une certaine compression du bois, qui

---

<sup>1</sup> Longueur de la caisse.

<sup>2</sup> Guitare Torres, Almeria, 1883 conservée au Musée de la musique (E.963.2.1).

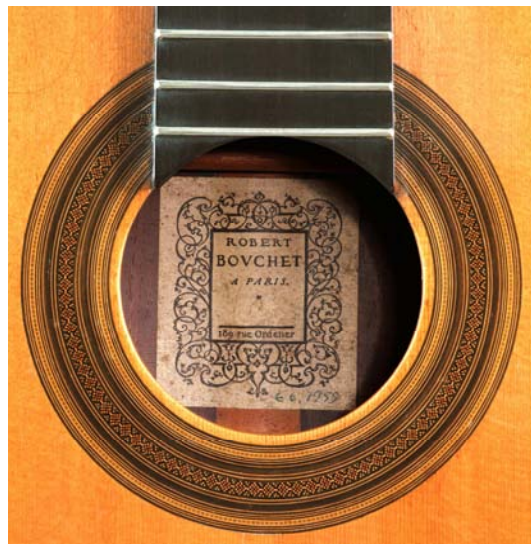
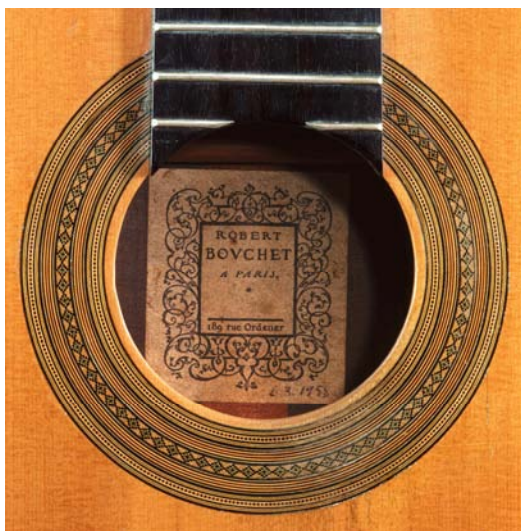
provoque cette légère déformation, et qu'on retrouve dans toutes ses guitares, de la n°1 à la n°154.

On peut remarquer les proportions résolument modernes de la tête de la guitare ; elle est plus longue et plus large que celles des guitares de la facture d'Antonio de Torres. Elle mesure environ 183 millimètres de long, pour une largeur de 80 millimètres, ce qui est une proportion très contemporaine.

Il est remarquable qu'à la différence de nombreux luthiers, Robert Bouchet eût pu trouver dès sa première guitare le dessin définitif de la découpe de la tête. Ce dessin est original par ses proportions, mais il est vrai que ce style de découpe se trouvait alors assez couramment sur nombre d'instruments de dimensions différentes, notamment sur des mandolines. Il eut au demeurant le talent et le génie de pouvoir imaginer ce dessin.

Notons également le travail de Robert Bouchet sur les mécaniques. Au lieu de se procurer des mécaniques chez des fabricants réputés, à l'instar de l'allemand Lansdörfer, il préféra utiliser les mécaniques des Établissements Paquet, de qualité ordinaire, qu'il modifiait pour en accroître la beauté et le style. Catherine et Bruno Marlat ont noté le travail de gravure qu'il faisait sur ces mécaniques. Il les donnait à argenter et confectionnait des boutons finement travaillés en ivoire. L'ensemble tête et mécanique est caractéristique du style de Robert Bouchet ; il s'agit d'une signature extrêmement forte.

En ce qui concerne les rosaces, précisons tout d'abord qu'il n'existe que deux démarches possibles pour un facteur de guitares. On dénombre ainsi la volonté de créer un modèle unique et définitif, qui servira de signature exclusive sur toute l'œuvre. Certains luthiers marqueront leur facture par la création de rosaces très personnelles, à l'instar d'Ignacio Fleta, de Jose-Luis Romanillos, ou de Daniel Friederich, ici présent. Robert Bouchet suivait quant à lui la tradition d'Antonio de Torres, qui aimait varier et changer les motifs de ses rosaces, sans fixer une fois pour toutes une rosace représentative de son style esthétique.



2. À gauche : rosace de la guitare Bouchet d'Ida Presti, Paris 1958 – n°63 ; à droite : rosace de la guitare Bouchet d'Alexandre Lagoya, Paris 1959 – n° 66 (photos Jean-Marc Anglès)

Elles comportent cependant des caractéristiques communes. Il construit dans un premier temps des rosaces uniquement en fileterie, en mariant les épaisseurs et les teintes de filets. Lorsqu'il découvrit la bonne technique pour constituer les mosaïques centrales, il en inclut dans ses rosaces, les entourant d'une fileterie supérieure et inférieure, donnant le sentiment d'une certaine largeur. Les proportions restent quant à elles invariables : la mosaïque centrale est inférieure à 5 millimètres de hauteur, et, en contraste, la fileterie haute et basse est assez importante. Les guitares réalisées pour Ida Presti et Alexandre Lagoya présentent un filet composé (voir ill. 1), donnant un effet d'alternance de points blancs et noirs. Robert Bouchet a utilisé cette technique pendant une partie de sa carrière, avant de l'abandonner progressivement vers la fin de sa vie. Il aimait tout particulièrement travailler ce style sur fond blanc. Les mosaïques sont de motifs différents, toujours inspirées par le style oriental (étoiles ou chaînettes entrelacées). Elles sont indifféremment sur fond clair ou sombre. Certains motifs sont récurrents, et apparaissent par étapes, à l'instar des rosaces des guitares réalisées pour Ida Presti et Alexandre Lagoya (voir ill. 2) qu'il réutilisa de manière récurrente au cours de sa carrière.

La fileterie d'un instrument s'applique à trois parties : la table, le fond et les éclisses. La fileterie de table resta constante tout au long de sa carrière à partir de sa maturité. Il s'agit d'une triple fileterie blanche (buis ou érable), intercalée d'un filet noir côté table. Le fond est habituellement constitué de deux parties, séparées par un filet massif bordé de part et d'autre par un filet noir et un filet en buis. Une double fileterie extérieure venait se raccorder par une coupe d'onglet à la bande centrale. Lorsqu'il faisait des fonds en trois parties (quelques guitares sont ainsi faites), il se contentait d'insérer en sandwich un simple filet de buis ou d'érable en décoration. Côté éclisse sur champ, la fileterie fait un millimètre d'épaisseur, généralement en buis. Le style de Robert Bouchet en la matière consiste donc en la superposition d'une triple fileterie de table, d'une double fileterie de fond et d'une simple fileterie d'éclisse. Il conserva ce style toute sa vie. Les chevalets sont un peu plus longs (190 millimètres) que la tradition de l'époque ne l'imposait. Leur largeur est de 28 millimètres. Ces dimensions lui confèrent un équilibre fort bien réussi. L'intérêt de son chevalet provient de la proportion de découpe de sa plaque (qui sert à protéger le chevalet de l'entaille des cordes). Les plaques de Robert Bouchet étaient réalisées en ivoire ou en os ; il évidait le centre pour y incruster les pavés de mosaïque qui étaient du même motif que ses rosaces.

La lèvre supérieure et inférieure est assez fine (environ 2 millimètres). Robert Bouchet a laissé une avancée d'ivoire plus importante, afin que la mosaïque n'apparaisse que de l'attache de la corde 6 à la corde 1. Il s'agit là d'une caractéristique de ce luthier, qui l'a reproduite tout au long de sa carrière, tout en influençant de nombreux autres facteurs de guitares, séduits par ces proportions.

Le vernis au tampon s'effectue avec une résine existant en de nombreuses teintes. Robert Bouchet avait une affinité toute particulière pour la gomme laque plaquette (ou Aratoon<sup>3</sup>), qui, si elle est utilisée dès le début du vernissage, laisse à l'instrument une belle teinte jaune dorée, riche et chaude, avec quelques reflets orangés, teinte qui est l'une des caractéristiques de ses guitares (bien que certaines d'entre elles aient subi une décoloration due aux ultraviolets).

---

<sup>3</sup> Il s'agit d'une qualité de gomme laque en provenance d'Inde.

Pour conclure cette partie consacrée à des considérations esthétiques (et à l'interprétation subjective que j'en donne), je dirais que Robert Bouchet avait une volonté d'économie de moyens, comme avant lui Antonio de Torres et Manuel Ramirez. Il refusait d'accumuler une succession de détails décoratifs plus ou moins virtuoses et soulignés. Il souhaitait créer une très belle guitare, aux lignes pures s'enchaînant sans rupture, dont l'observateur ne puisse attribuer à un détail de l'instrument en particulier la beauté d'ensemble de l'objet. Au vu de ses guitares, je pense qu'il y est parfaitement parvenu.

La beauté de ses guitares s'explique en partie par sa maîtrise des proportions et des volumes, ainsi que par le bon goût de ses conceptions esthétiques.

## **II Conceptions techniques**

Sur le plan technique, Robert Bouchet suit la méthode espagnole, qui diffère de la méthode utilisée à l'époque romantique pour construire les guitares Lacote, par exemple. Elles se construisaient alors à la manière d'un violon, par la construction d'un coffre séparé qui réunissait coffre, table et éclisses. Le manche était fabriqué séparément, et venait se fixer à la caisse par un système d'assemblage par tenon et mortaise. La méthode utilisée par Robert Bouchet était notamment pratiquée par Antonio de Torres.

Les caractéristiques de la méthode espagnole sont les suivantes. Le manche est construit d'un seul tenant de l'extérieur à l'intérieur de la guitare (du sillet de tête à la partie qui rejoint les éclisses). En haut de la forme de la guitare, à l'aplomb de la douzième case, une rainure verticale est créée par sciage, sur toute la longueur, à droite et à gauche, dans lesquelles les éclisses viennent se glisser. Cette technique évite l'enclavement d'un manche sur une caisse. Après la construction de la table, celle-ci est collée au bout du manche, puis l'ensemble est retourné sur un plateau d'assemblage. Les éclisses sont assemblées. Le tasseau arrière vient solidariser l'éclisse droite et l'éclisse gauche. Il faut ensuite solidariser table et éclisses par la confection de petits taquets, qui viennent se coller les uns à côté des autres. Un ruban de contre-éclisse, se collant sur la couronne d'éclisse, aura pour but d'épaissir les éclisses afin de leur procurer une assise suffisamment large pour permettre un bon collage.

Voici à présent quelques précisions relatives à l'outillage de Robert Bouchet. Il n'utilisait pas d'outils électriques à l'exception d'une scie circulaire qu'il s'était fabriquée lui-même, et qui l'aidait à réaliser des fileteries ou des rainures. Son atelier était de très petite taille, ne mesurant que 12 mètres carrés, et n'aurait pas été capable d'accueillir une scie à ruban, une dégauchisseuse ou une raboteuse. Il était exclu qu'il disposât, aussi longtemps qu'il resterait dans un tel atelier, d'un outillage moderne. Cela n'était cependant pas un grand handicap ; il achetait en effet ses bois chez des négociants parisiens, à l'instar des Établissements Richard à Paris, ou chez Douville à la Garenne, qui assuraient à sa demande une découpe extrêmement précise, adaptée à la fabrication de ses guitares, grâce à l'utilisation d'une scie « au bois montant », qui ne laisse aucune empreinte de son passage sur le bois. Seul un raclage (avec un racloir-ratissoire) et un ponçage étaient requis ; une raboteuse n'était donc pas nécessaire. Daniel Friederich eut par la suite la gentillesse de lui ébaucher certains bois, ce qui lui facilitait la tâche.

Robert Bouchet aimait beaucoup à utiliser la gouge, qui n'est cependant habituellement guère maniée par les facteurs de guitare. Lors de son installation à la Cité des Artistes à Montmartre, au 189 rue Ordener, Bouchet y rencontra le sculpteur Raymond Coulon, qui l'initia à la sculpture sur bois. Après que ce dernier eut cessé ses activités de sculpteur, il offrit son outillage à Robert Bouchet. Le choix de la gouge est donc certainement ludique, voire sentimental.

L'outillage d'un luthier doit en partie être confectionné par l'artisan lui-même, car il n'existe pas dans le commerce. Il en est ainsi du plateau d'assemblage<sup>4</sup>, sur lequel la table est construite et la guitare assemblée. Le plateau d'assemblage de Robert Bouchet était constitué de deux voûtes creusées (il concevait ses tables voûtées, à l'instar d'Antonio de Torres). L'une servait à la confection et au collage des barres de fond, et l'autre était réservée à la table. Elle se terminait latéralement par des petits tenons, qui servaient au collage de la voûte de fond.

La table est voûtée selon des degrés différents. Le creusement d'une voûte du tasseau au milieu de la bouche de la guitare permet au chevalet d'être artificiellement surélevé d'environ 3,5 millimètres. Cette voûte s'arrête brutalement, se terminant par un faux-plat de la mi-bouche jusqu'à la douzième case. Lorsqu'on observe la guitare terminée, on peut y voir une déformation par la contrainte que le bois a subi en s'arrêtant brutalement dans le développement de sa voûte. Je pense que Robert Bouchet a préféré maintenir ce petit défaut esthétique en raison de l'avantage technique induit. Le collage de la touche (qui est collée sur le manche et en partie sur la table) est en effet facilité, notamment pour la partie allant de la douzième case à l'arrondi de la bouche, car il n'est pas nécessaire de retrancher du dessous de la touche la progression de la voûte, ce qui aurait impliqué un travail d'assemblage assez difficile. Le luthier a dû considérer qu'il était pratique de procéder ainsi, et que le défaut esthétique était mineur.

L'outillage qu'il a créé inclut une série de trusquins, de rabots à 45 degrés (avec lesquels il mettait ses brins d'éventail en forme triangulaire), etc.

J'aimerais évoquer tout particulièrement son système de collage du barrage, qui influe sur l'acoustique de l'instrument. Une barre métallique avant permet à des axes métalliques de se relever verticalement. Une barre métallique arrière permet à ces mêmes axes de s'y arrimer. Chaque axe correspond à un brin d'éventail, sur lesquels il a soigneusement percé des trous tous les deux ou trois centimètres, lesquels sont taraudés afin de disposer d'un pas de vis. Des morceaux de tige filetée sont ensuite découpés pour contraindre le brin d'éventail à s'appliquer à la table, ce qui assure un collage parfait. Il avait poussé la perfection jusqu'à donner à chacun de ces brins d'éventail la disposition du développement de son barrage. Il n'aurait presque pas eu besoin de dessiner son barrage sur la table ; les brins d'éventail étaient positionnés sans traçage, car chaque barre était déjà orientée.

Robert Bouchet a-t-il eu une prémonition, et a-t-il compris qu'il ne changerait jamais de disposition de barrage ? Ou la construction longue et difficile de cet outil, qu'il aimait, l'a-t-elle incitée à rester dans une conception assez statique du barrage, afin de porter ses recherches acoustiques sur d'autres points ? Je l'ignore.

Robert Bouchet détournait souvent à des fins d'outillage des outils, des ustensiles ou des matériaux qui n'étaient pas conçus pour la lutherie. Il utilisait ainsi des ressorts de sommier, qu'il utilisait comme serre-joints de substitution.

---

<sup>4</sup> « Plantilla » en espagnol.

Il utilisait souvent de la ficelle, dont il se servait pour aligner l'axe de la table avec celui du manche lors de leur collage. Après avoir planté un clou sur le manche, dans l'axe qui serait recouvert ultérieurement par le sillet de tête, il y attachait une ficelle. En la tendant, le manche coincé dans un étau, il la faisait chevaucher par l'axe du manche qu'il avait soigneusement dessiné. En présentant la table par l'autre main, il s'assurait que cette ficelle continuait à recouvrir l'axe de la table. Il mettait ensuite la colle, vérifiait, bloquait l'ensemble avec des petites pointes, mettait sous presse, et alignait avec de la ficelle l'axe du manche et l'axe de la table. Peut-être avait-il observé cette technique chez Gomez-Ramirez ; il se peut également qu'il se fût agi de sa propre invention.

Il se servait également de la ficelle pour le collage de toute la fileterie. Cette technique est traditionnellement utilisée par la plupart des luthiers, y compris en Espagne.

Il se servait enfin de la ficelle pour le collage de son fond. Lorsque le fond était mis en position et prêt au collage, il passait de la ficelle par-dessus et par-dessous les tenons ; les points de contact de la ficelle sur le bord du fond assuraient le collage. Cette technique n'apparaît pas couramment utilisée dans les ateliers en Espagne auprès desquels je me suis enquis. Il s'agit soit d'une technique utilisée chez Gomez-Ramirez, soit d'une invention de sa part (apportée par pur plaisir ludique). Il est plus vraisemblable qu'il eût souhaité éviter l'achat d'un matériel coûteux qui aurait nécessité l'utilisation de dizaines de serre-joints. N'oublions pas qu'à cette époque, le coût de l'outillage était relativement plus élevé qu'il ne l'est aujourd'hui.

La guitare est montée en l'air, sans l'aide d'un moule extérieur aux éclisses. Antonio de Torres procédait ainsi, pour des raisons aisément compréhensibles. Torres, le créateur de la guitare moderne, était à la recherche de la forme idéale, en remaniait son dessin des dizaines de fois. Ainsi, construire un moule à chaque changement de forme (soit toutes les trois ou quatre guitares) n'aurait pas été pertinent économiquement, et aurait conduit à une perte de temps. Il était donc bien plus simple de tracer le nouveau dessin sur une fine feuille de placage épais, ou sur un morceau de carton rigide, de le découper, et de se servir de ce gabarit pour le traçage des formes sur le fond et sur la table, et comme vérification lors du cintrage des éclisses.

Robert Bouchet ne fit quant à lui que de rares changements de forme. Il se sentait néanmoins à l'aise avec un montage « en l'air ». On dénombre, parmi les avantages de cette technique, une totale liberté du luthier qui tourne autour de l'instrument. En outre, acoustiquement, les contraintes subies par le bois sont moindres. Il existe cependant de nombreux risques techniques. Il est possible de ne pas atteindre une symétrie parfaite entre l'éclisse droite et gauche, qui nécessite une technique de cintrage parfaite. Il est également à craindre de ne pas assurer une perpendicularité parfaite des éclisses au plan de la table. Le risque existe que les éclisses dévient, et se couchent vers l'intérieur, ce qui a pour conséquence d'avoir un fond moins large que la table.

Robert Bouchet utilisait un mélange de deux tiers de colle d'os, et d'un tiers de colle de nerf. Il chauffait les pièces avant de les coller, selon un véritable rituel. Il avait à cette fin découpé un grand nombre de bandes métalliques de formes différentes, qu'il faisait chauffer avant d'y poser les pièces en bois. Il procédait ensuite à un rayage minutieux des parties à coller avec une pointe à tracer ou avec un fer de rabot à dents, afin que la colle puisse s'imprégner en profondeur dans les bois. Il



frottait les parties à coller avec de l'ail, technique qu'il abandonna au milieu de sa carrière sans la remplacer par un autre procédé (comme le formolage). Il attribuait à l'ail une vertu antiseptique, qui protégerait les collages de l'attaque des bactéries. Il réchauffait ensuite ses collages au moyen d'une mèche d'ouate ou de coton, qu'il imbibait d'alcool, et à laquelle il mettait le feu. Cette flamme était promenée autour des parties à coller, afin de réchauffer la température ambiante autour des collages, et de reliquéfier les amas de colle qui auraient pu figer prématurément.

Robert Bouchet avait la particularité de coller le chevalet avant d'assurer le vernissage de l'instrument, ce qui est une technique rare et problématique. Certains luthiers ont procédé ainsi pour des raisons acoustiques ; ils pouvaient ainsi vérifier les qualités acoustiques de leur instrument, et faire, le cas échéant, les modifications requises. Or, je n'ai aucun souvenir de Robert Bouchet montant ses guitares avant de les vernir. Je pense que la raison de l'utilisation d'une telle technique se trouve du côté de la nécessité de réchauffer ses collages, pratique qui aurait altéré le vernis gomme laque. Il était très sourcilleux sur la qualité de ses collages, qui étaient réputés pour leur solidité.

J'aimerais enfin conclure la partie technique de mon exposé en mettant en exergue la modernité de Robert Bouchet sur certains points. Il attachait ainsi une grande importance à l'hygrométrie. Son atelier était sain, et naturellement sec. Il possédait un hygromètre, et s'interdisait d'effectuer tout collage lorsque l'humidité était inférieure à 40 % ou supérieure à 70 %. Cette habitude était inhabituelle pour l'époque.

### III Conceptions acoustiques

Abordons tout d'abord le sujet des bois. Robert Bouchet affectionnait l'épicéa pour ses tables d'harmonie. Il aimait, d'une manière générale, les bois serrés, dont les fibres montrent un accroissement lent. Il se procurait ces bois chez le suisse Lauby ou chez l'allemand Fuchs. Il ne fit qu'une guitare en cèdre (*western red cedar*), à la suite d'une visite à l'atelier du luthier Wilcox à Florence, lequel lui offrit une table de ce bois. Il n'aimait pas beaucoup cette guitare, et n'eut jamais l'envie de renouveler cette expérience ; il me confia que ce bois « n'était pas pour lui ».

Il pouvait utiliser indifféremment le palissandre des Indes ou du Brésil, bien qu'il préférât le second, vraisemblablement pour des raisons esthétiques, et qui était selon lui plus agréable à vernir.

Robert Bouchet n'a jamais tenté de disposer les barrages de manière différente. Il utilisait un barrage unique en variant les épaisseurs et le nombre des brins, et en ajoutant éventuellement des barres supplémentaires. Il s'attachait particulièrement aux épaisseurs de ses pièces, et ne se souciait guère de la densité du bois. Il avait fixé, à partir de sa maturité, les épaisseurs qu'il donnait à certaines parois de sa guitare. Il stabilisa l'épaisseur de ses tables à 2,2 millimètres, de ses fonds à 2,3 millimètres, et de ses éclisses à 1,8 millimètres, quelles que soient les épaisseurs des bois, ce qui a pour conséquence de rendre plus ardue la reproduction à l'identique d'une guitare, la densité étant un paramètre important dans l'acoustique.

Pour Bouchet, influencé par Torres, seule la table comptait, et c'est cette partie qui a monopolisé son imagination et ses recherches. Les tables de ses guitares sont asymétriques ; cette technique, qu'il fit sienne, est bien connue dans la lutherie, bien avant Bouchet. Il panachait l'asymétrie de l'épaisseur de table avec l'asymétrie du



barrage. Dans un premier temps, de ses débuts de 1946 à 1950, sa lutherie est très légère, et ses tables étaient fines, suivant par là l'influence de Torres. Il rabotait la table selon des cotes d'une variante de 2/10<sup>e</sup> de millimètres (mentionnées dans son cahier d'atelier) entre la partie gauche de la table, qu'il associait aux basses, et la partie droite, qu'il associait aux aigus. Il complétait cette asymétrie par la confection d'un barrage en éventail par rabotage. Il taillait ensuite les barrages en triangle (usage qu'il avait observé dans la lutherie de Torres), et terminait les brins par un biseau final. Robert Bouchet utilisait ces chanfreins pour imposer une seconde asymétrie longitudinale. Il réservait sur le côté droit de la guitare une longueur plus importante de bois avant de faire son biseau. Progressivement, en allant vers les brins sur sa gauche (vers le grave), il allongeait les biseaux, leur donnant ainsi une souplesse longitudinale plus importante. Il procéda ainsi toute sa vie. La barre sous la bouche n'est pas collée sur la totalité de la table, mais est évidée sur une grande partie de sa longueur, de sorte qu'elle n'est collée qu'au centre et aux extrémités. Pour donner plus de souplesse à cette partie de la guitare qui est la plus étroite, et mécaniquement la plus rigide, il utilisait un bois « fil de travers » plutôt que « découpé de fil », pour accentuer la souplesse et la possibilité de déformation. Il maintenait un centre solide, et permettait aux extérieurs de se déformer.

La barre d'harmonie est extrêmement longue ; elle vient pratiquement en butée des contre-éclisses. Il s'agit là d'une des caractéristiques du travail de Robert Bouchet, qui influence les qualités sonores de ses instruments. Le chevalet a un point d'appui très rigide sous lui, si bien que l'oscillation est extrêmement contrôlée, ce qui favorise la durée du son, au détriment d'une certaine spontanéité de la réponse.

Je pense que Robert Bouchet a bien perçu les défauts de la guitare de Torres. Lorsqu'on entend un son de guitare, on entend à la fois la durée du son, ainsi que le staccato ou le legato. Dans une lutherie de type Torres, le son naît de manière explosive, et se termine par un décrochage brutal. Cela n'induit pas toutefois que le son est court, mais cet effet de staccato déplaisait à Bouchet, qui chercha une solution technique pour résoudre ce problème. C'est ainsi qu'il eut l'idée de cette barre d'harmonie. Il connaissait le travail de Hermann Hauser I et II, qui avaient eu l'idée vers 1935 de rajouter au barrage en éventail un renfort transversal dans la zone du chevalet, aussi large et un peu plus long que le chevalet. Le chevalet était ainsi mieux stabilisé sur la table, et avait une oscillation mieux contrôlée. Les guitares de Hauser étaient connues pour leur legato. Il m'avait parlé de ce système, mais ne l'approuvait pas. Il rechignait à l'idée d'avoir à entailler la base de tous les brins d'éventail qui devraient s'encastrent sur ce renfort latéral, car il craignait que cela provoque avec le temps des faiblesses, voire des ruptures. Aussi, il imagina une autre solution qui conservait la solidité longitudinale du barrage en éventail, grâce à l'encastrement d'une barre d'harmonie. Il souhaitait augmenter le legato de l'instrument, et il me semble qu'il a atteint son but.

Il a par ailleurs relativement exclu de son terrain expérimental acoustique les autres parties de la guitare. Il n'a fait aucune expérience majeure sur les éclisses, le fond ou le manche. Je pense que la raison en est simple : il était marqué par l'influence de Torres. Je rappelle la légende de la guitare en papier mâché qu'Antonio de Torres aurait construite en 1862 pour prouver que le son d'une guitare dépend avant tout de sa table, les autres parties étant, selon lui, secondaires. Il était alors communément admis, comme vérité indiscutable, que la table était la source du son. Cet *a priori* l'a sans doute empêché de s'attacher à l'étude des autres parties de la guitare.

Enfin, je considère que l'invention d'un nouveau barrage astucieux a permis à Robert Bouchet de créer un nouveau son, très beau, très équilibré et très précis. C'est un équilibre parfait entre les différents registres (basse, médium et aigu), à la voix relativement puissante. Le legato et la longueur de son sont exceptionnels. Le timbre dégage un mystère indescriptible. Ses qualités ont séduit une nouvelle génération de guitaristes (dont Julian Bream a été le leader), tout en correspondant à l'agrandissement du répertoire, notamment à l'interprétation de plus en plus fréquente de pièces de musique ancienne et de jeux polyphoniques, où le respect des durées indiquées est nécessaire, et où il est très avantageux de disposer d'un instrument qui, par sa longueur de son, le permet.

J'ai eu la chance, depuis trente ans que j'exerce mon activité, d'examiner à mon atelier un nombre important de ses guitares (environ 17). J'espère avoir été à même de vous avoir fait partager mon expérience en la matière.