

Limites des méthodes de conservation – restauration des bois applicables aux instruments de musique

Anne Houssay, Laboratoire du Musée de la musique, Paris

Les qualités mécaniques de certains bois en font des matériaux de choix dans la fabrication des instruments de musique. De nombreuses essences ont été utilisées pour leur plastique, leur résonance, leur élasticité, leur résistance à la compression ou aux chocs. Le choix d'un bois par un facteur induit un type de débit et les dimensions de l'instrument (longueur, largeur, épaisseurs) pour la tessiture et le timbre recherchés. Les effets du vieillissement du bois sur les dimensions et le son d'un l'instrument ancien sont encore peu étudiés et mal compris. Les caractéristiques sonores de départ ne sont donc pas assurées d'être transmises. Lorsqu'un instrument de collection muséale est sollicité pour une exposition, les décisions des traitements à entreprendre pour sa mise en état de présentation doivent prendre en compte les aspects sonores, qu'il soit en état de jeu ou non, de manière à ne pas brouiller encore plus le message acoustique initial. Quelles sont les précautions à prendre et les limites de l'intervention concernant le matériau bois ? Nous présenterons ici quelques études de cas pour illustrer notre propos.

Limitations of wood conservation techniques for their applications to musical instruments

Mechanical properties of wood make them particularly suitable for musical instrument making. Different types have been used in numerous musical instruments for their working qualities, resonance, elasticity, resistance to compression or to breakage. The choice of material by a maker leads to a way of cutting or splitting it, and to the dimensions of the instrument (length, width, thickness) for an optimisation of its acoustical properties. The effects of the ageing of wood on the dimensions and sound properties of an instrument are not well understood yet. Therefore, the original sounding character of an old instrument is not assured to be transmitted. When a musical instrument belonging to a museum's collection is proposed for an exhibition and needs to be worked on, decisions for treatments must take into account the specificity of its sounding properties, whether it is in playing conditions or not, in order to preserve as much as possible of its original acoustic message. What precautions are to be observed and what are the limits of the interventions concerning wooden material? We will show here some cases to illustrate our talk.

I Introduction :

Les qualités de certains bois en font des matériaux de choix dans la fabrication des instruments de musique. De nombreuses essences ont été utilisées pour leur plastique, leur résonance, leur élasticité, leur résistance à la compression ou aux chocs. Le choix d'un bois par un facteur induit un type de débit et les dimensions de l'instrument (longueur, largeur, épaisseurs) pour la tessiture et le timbre recherchés. Les effets du vieillissement du bois sur les dimensions et le son d'un l'instrument ancien sont encore peu étudiés et mal compris. Les caractéristiques sonores de

départ ne sont donc pas assurées d'être transmises. Lorsqu'un instrument de collection muséale est sollicité pour une exposition, les décisions des traitements à entreprendre pour sa mise en état de présentation doivent prendre en compte les aspects sonores, qu'il soit en état de jeu ou non, de manière à ne pas brouiller encore plus le message acoustique initial. Quelles sont les précautions à prendre et les limites de l'intervention concernant le matériau bois ?

Nous n'aborderons pas les questions de tension et de contraintes provoquées par la tension des cordes et des peaux d'instruments en état de jeu, mais seulement celles des objets tels qu'on les observe lorsqu'ils sortent des réserves des musées pour des constats d'état.

Nous verrons, dans un premier temps, que les dégâts les plus courants des instruments en bois sont des manques de matière dus au retrait des bois, et des déformations qui proviennent de l'action de l'humidité en rapport avec les techniques initiales de mise en œuvre du bois. En second lieu, nous verrons les méthodes d'intervention possibles sur ces instruments, les questions posées par les nettoyages, et les limites de notre action de conservation restauration sur les mouvements du bois.

II Constat d'état : types de dégâts

II.1 Empoussièremment

Beaucoup d'instruments ne nécessitent qu'un simple dépoussiérage. Lorsqu'ils sont conservés dans des boîtes hors poussière, et que le dispositif a été efficace, l'empoussièremment peut être minimal. En revanche, l'intérieur des caisses de résonance est rarement nettoyé. On peut y trouver des pièces détachées de l'instrument lui-même, mais aussi des fragments de corde, de parchemin ou d'autres éléments exogènes qui seront peut-être intéressants à étudier plus tard pour l'histoire de l'instrument (objets, suie, pollens ...).



Illustration 1 Intérieur d'une vielle à roue de Georges Louvet, musée de Montluçon.

Des traces noircies maigres peuvent être présentes, elles correspondent à une accumulation de suie de colophane pour l'accroche des cordes, et ces éléments font

partie de l'histoire de l'instrument. S'y ajoutent parfois des coulures de la graisse ou de l'huile utilisée pour lubrifier l'axe de la roue d'une vielle à roue, par exemple.

II.2 Déformations, tensions internes et fractures

Certains instruments sont fait avec du bois travaillé en épaisseurs très fines pour leur donner souplesse, légèreté, élasticité et résonance. Des joints de papier sont souvent utilisés. Cela confère aux tables très fines (par exemple les côtes et les tables de luths, les tables d'épinettes et de clavecins...) une extrême fragilité qui mène à des déformations, puis à des fractures.

Certains instruments présentent d'importantes déformations qui développent des tensions internes dans l'instrument auxquelles il faut remédier pour éviter l'apparition de nouvelles fractures. D'autres présentent des fractures qui demeurent très ouvertes à cause des retraits importants du bois.



Illustration 2. Exemple de retrait dû à un assèchement de l'instrument : facture ouverte sur la table.
Vielle à roue rectangulaire, anonyme, XVII^e siècle Musée de Montluçon

Enfin, certains instruments sont décollés et la matière manque entre les pièces désolidarisées.



Illustration 3. Vielle de Jean Louvet 1974.11.1, Musée de Montluçon.
A) Côtes décollées entre elles avec manque de matière
B) Côte fracturée au centre de la caisse avec retrait

Dans une caisse de luth ou de vielle à roue, les côtes rétrécies en largeur laissent apparaître des jours entre elles en se décollant. Si la colle résiste, la côte la plus fragile se fend et s'ouvre.

Les instruments taillés dans la masse, quand ils ne présentent aucune fracture, ont été faits dans des bois extrêmement bien choisis et préparés. Certains fûts de percussions, en revanche, sont taillés dans la masse se fendent suivant l'axe longitudinal, suite à des retraits dans le sens perpendiculaire aux fibres sur un plan radial.

Différents cas de figure se présentent, entraînant des décisions différentes en termes d'interventions :

- Des retraits dus à un mauvais séchage du bois à l'abattage de l'arbre, avant la confection de l'instrument.
- Des retraits dus à des changements climatiques postérieurs à la fabrication de l'instrument ;
- Des mouvements importants du bois suite à des dégâts des eaux suivis d'un séchage ultérieur ;

Parfois, les trois phénomènes peuvent se cumuler. Les conséquences sur l'état des instruments sont diverses suivant les assemblages entre les parties, qui peuvent réagir différemment.

La cause de ces tensions et déformations qui vont jusqu'à fracturer les instruments, lorsqu'il ne s'agit pas de contraintes excessives exercées par la tension des cordes ou des peaux, provient donc le plus souvent du séchage du bois. Celui-ci est donc primordial dans la fabrication aussi bien que dans la conservation des objets en bois. La préparation du bois, indispensable pour le rendre plus ou moins imputrescible sous certaines conditions, est très importante pour sa stabilité : les mouvements qu'il peut produire peuvent être très importants si le bois n'a pas été séché correctement dès le départ, après la coupe de l'arbre.

Si cette condition a été bien remplie au départ, elle a été conduite dans un climat donné, et le débit et la confection de petites pièces de bois minces se sont adaptés au milieu ambiant dans les lieux de la construction de l'instrument.

Les matériaux dérivés :

Nous n'aborderons pas ici les « bois artificiels » tels les contreplaqués, agglomérés et panneaux de particules, qui n'ont souvent été utilisés que dans le meuble de certains instruments de musique du XX^e siècle, et généralement pas pour leurs qualités sonores. En réglant les problèmes de séchage par la coupe de plus en plus fine du matériau, jusqu'à sa pulvérisation, l'industrie règle ainsi les questions de déformations en s'affranchissant en même temps de la durabilité. Mais cette question n'entre pas dans notre sujet d'aujourd'hui.

II.3 Interfaces entre matériaux

- Bois de la même essence mais dans des directions différentes

Le même bois peut être contrecollé dans des sens différents. Cela provoque des fractures dans les tables en résineux, par exemple, car ces bois ont des retraits beaucoup plus importants dans le sens transversal que dans le sens longitudinal. En conséquence, les barres transversales dont le fil est placé perpendiculaire au fil de la

table ne se rétractent presque pas, tandis que la table présente des fentes par un retrait de plusieurs millimètres dans l'arpeggione par exemple :



Illustration 4. Arpeggione, collection Musée de la musique, E.982.8.1 : fractures de retrait dans la table sous le barrage.

- Interfaces entre bois différents

Les retraits sont différents entre bois dur et bois tendre par exemple. La basse de viole de Jaye par exemple, montre un bois résineux pour la table, et du noyer pour le fond plat et les éclisses, le fond présentant les retraits les plus importants. De même, les fonds des guitares en palissandre ont plus de retrait que les tables de résineux : cela provoque des ouvertures du joint central du fond ou, si la colle du joint résiste, des fractures longitudinales qui s'écartent.

- Incrustations

Le décor du pourtour d'une table d'une vielle à roue, nommé pistagne, sert également à le renforcer et à le rigidifier, et il est fréquemment composé de pièces de nacre d'os ou d'ivoire, et éventuellement d'ébène incrustées. Elles se détachent facilement lorsque la colle perd de son adhérence et lorsque des tensions de retraits s'accumulent aux bords, provoquant également des débords.

Des pièces de marqueteries en bois dur, os, ivoire, corne, nacre, ont des réactions différentes au séchage et des mouvements différents en réaction à des variations d'humidité relative. Si la colle est très forte, des tensions se construisent et créent des lignes de fracture. Autrement, la colle lâche et les pièces de marqueterie se détachent. Mais leurs dimensions ne permettent pas de les remettre en place : leur surface est maintenant supérieure au support de bois qui s'est rétracté. Dans ce cas, il faut trouver des solutions d'intervention qui respectent à la fois les pièces d'origine, la réversibilité et l'intégrité de la totalité de l'instrument.

- Pièces métalliques (fer, laiton, argent, plomb)

L'acidité du bois crée très souvent des problèmes d'oxydation au contact bois-métal. Exemples : plaques de laiton des harpes, chevilles en fer dans des sommiers de clavecins, de pianos, de cordes sympathiques de violes d'amour et de vielles à roue,

plombs de réglage de poids incrustés dans les touches de clavecins, filets décoratifs en argent comme dans le contour de table de la pochette de Stainer.

- Les types de colles influent sur la conservation de l'objet

Avant la deuxième moitié du XX^e siècle, les colles animales sont le plus souvent utilisées dans la fabrication des instruments en bois. Elles ont l'avantage de pouvoir être dosées par le fabricant pour avoir un pouvoir adhésif plus ou moins fort suivant le bois sur lequel elles sont appliquées. Hygrophiles et élastiques comme le bois, elles peuvent ainsi suivre ses mouvements, c'est-à-dire qu'elles ne créent pas de lignes de fractures par leur pouvoir adhésif. Cependant elles peuvent finir par perdre de leur pouvoir d'adhésion en absorbant l'eau, et lorsque le climat s'assèche brutalement après qu'elles aient absorbé beaucoup d'humidité, elles se cristallisent et se détachent facilement. C'est un avantage pour la conservation des objets dans la mesure où des joints de collage s'ouvrent alors, et que les tensions se libèrent en évitant des fractures. Quand la colle des joints est affaiblie à cause d'une trop forte humidité antérieure, les éléments sous contraintes se détachent. Les joints longitudinaux s'ouvrent, les tables sont partiellement décollées et les bords désolidarisés.



Illustration 5. Vue de la face interne d'une table de Quwaytara, Musée de la musique, E.489. Colle séchée et barre décollée

II.4 Préparations de bois, cires, teintures, traitements, vernis, peintures

Les bois sont plus ou moins poreux et plus ils sont légers, absorbants et fragiles, plus leur conservation a nécessité l'élaboration de couches protectrices superposées de natures différentes, pour les rendre durables. De plus, les bois clairs peuvent être préalablement teintés dans la masse. Des décors sous-jacents peuvent être intercalés, recouverts de couches transparentes plus ou moins colorées. L'instrument en bois est préparé et protégé :

- pour réduire, autant qu'il est jugé suffisant, sa sensibilité aux variations d'humidité relative, en particulier dans les mains et sous le souffle des musiciens.
- pour améliorer son imputrescibilité (cela dépend des espèces), sa résistance aux bactéries, aux moisissures et aux parasites.
- pour avoir une finition peu sensible aux salissures de manipulations et facile à entretenir (dépoussiérage, lavage).
- pour lui donner une apparence jugée esthétique à une époque donnée.

- pour permettre une bonne accroche entre elles des couches superposées (surfaces polaires ou grasses).

Des bois très minces peuvent avoir une acoustique modifiée par des couches dont la densité, l'élasticité et l'épaisseur sont très différentes du support. Il faut en tenir compte lors des nettoyages.

Lorsque les préparations qui recouvrent le bois se dissocient, on intervient avec les produits et méthodes utilisées par les restaurateurs de couches picturales ou de bois polychromes, excepté pour les vernis que l'on n'allège pas. En effet, la souplesse et l'élasticité des couches doit être conservées dans la mesure où elles peuvent participer aux vibrations de l'instrument.

III Conservation - restauration du bois des instruments de musique ou des instruments de musique eux-mêmes ?

III.1 Nettoyages : la question du bois « à nu »

Le nettoyage du bois est toujours plus délicat, car il est difficile de savoir exactement s'il est « à nu » ou si une ou plusieurs préparations le recouvrent. Teintures, encollages, fonds de bois peuvent être présents partiellement ou totalement. La teinte du bois est-elle uniquement due à une oxydation, où a-t-elle été délibérément obtenue par une application ? Une approche par essai et erreur est nécessaire au cas par cas pour évaluer jusqu'où l'on peut agir.

Nous préconisons :

- Un soufflage de la poussière, et une récupération des éléments de papier, de bois, ou des fragments de cordes et autres débris dans des sachets plastiques pour les recherches ultérieures éventuelles.

- Le nettoyage de l'ensemble des parties en bois vernis pourra généralement être suffisant lorsqu'on l'effectue avec un coton-tige imbibé d'un surfactant dans de l'eau déminéralisée. Si besoin est, nettoyage avec un mélange eau/alcool à 50/50. Attention lors du nettoyage de parties peintes ou de papiers.

- Les coulures de colle séchée, provenant d'anciennes réparations peuvent être enlevées délicatement au pinceau et au coton-tige après un détrempage à l'aide d'un gel (tylose à 5% dans l'eau par exemple).



Illustration 6. Quwaytara, Musée de la musique, E.489. Nettoyage de la table.

III.2 Retraits : fentes et décollages ouverts

Des restaurations successives ont consisté en des recollages d'entretien avec des renforts de taquets de bois ou de parchemins. Aujourd'hui, on utilise de nouvelles gammes de non-tissés, et des bois légers comme le balsa, sont utilisés. Ces matériaux ont l'intérêt de bouger avec le bois en cas de variations thermo-hygrométriques. De plus, des collages légers des taquets et petites pièces de renforts permettent qu'ils lâchent en premier en cas de tensions importantes au sein de la structure.

Un mauvais séchage au moment du débit de la grume, avant l'achat de pièces de bois par le facteur, entraînera des déformations lorsque la découpe et le rabotage des pièces de bois minces aura été effectués car l'humidité résiduelle n'a pas suffisamment diminuée.

Dans ce cas, le retrait et les déformations peuvent être considérés comme des défauts de fabrication. Essayer de les combler consisterait à améliorer l'objet par rapport à son état initial. C'est souvent ce que font les luthiers et facteurs d'instruments lorsqu'ils réparent et « restaurent » un instrument pour un musicien. Leur travail consiste alors à améliorer l'instrument. Mais dans le cadre de la conservation-restauration en milieu muséal, cela est tout à fait incompatible avec une démarche de conservation. Nous devons donc considérer alors que l'objet doit être conservé avec ses défauts initiaux.

Cependant, les cas les plus graves de déformations et de retrait concernent en général des instruments qui ont subi des dégâts des eaux. Un séchage ultérieur, souvent même additionné d'un dessèchement dans des locaux assez secs, entraîne des manques, et les pièces décintrées ou déformées dans la masse ne permettent plus de refermer l'instrument.



Illustration 7. Quwaytara, Musée de la musique, E.489
Déformation des côtes de la caisse suite à un dégât des eaux

La question de l'intervention reste néanmoins la même : comment procéder lorsqu'il y a un manque de matière ? Les mastics celluloseux s'avèrent préférables aux greffes de bois au regard de la réversibilité.

La réduction des dimensions de l'instrument par recoupe de pièces transversales n'est quant à elle pas souhaitable dans le cadre de la conservation-restauration, car elle est irréversible et transforme l'information dimensionnelle des instruments.

Souvent, un stockage plus humide pourrait amener à une diminution des retrait, mais nous ne savons pas forcément dans quelles proportions. Nous insistons sur un contrôle du climat pour éviter les dessèchements excessifs, 50 % d'humidité relative étant la limite inférieure.

Le bois peut être plus gonflé à 60 ou 65 % d'humidité relative, et c'est la raison pour laquelle nous ne préconisons pas, de manière générale, de combler les fentes de retrait par des flipots ou du bois compressible, mais plutôt d'agir à minima suivant le mode d'exposition de l'objet, et d'utiliser des mastics celluloseux qui peuvent s'enlever facilement.

Si les tensions importantes sont encore en œuvre dans le matériau et que des fentes continuent de se produire, nous recommandons de désolidariser certains joints de collage, de manière à ce que le bois puisse jouer et se déformer librement sans fracturer davantage l'instrument.

Pour une mise en état de conservation et de présentation, des re-fixages et quelques comblements non contraignants et réversibles peuvent être envisagés au cas par cas.

Si il y a un problème de présentation, en fonction de la partie de l'instrument qui sera apparente au public, le conservateur restaurateur pourra effectuer un bouchage réversible avec un mastic celluloseux à l'eau dont la densité est inférieure à celle du bois, et lui appliquer des réintégrations en teinte à l'aquarelle pour une bonne vision de l'objet. Une coloration mate dans la masse du mastic celluloseux par l'ajout d'une terre de Sienne ou d'une aquarelle, par exemple, lui donnera une nuance plus facile à réintégrer que si il est posé sans teinte en blanc.

III.3 Interface entre matériaux - Mise en état de présentation

▪ Incrustations

Les parties séparées peuvent être recollées à la colle animale (colle de peau, colle de poisson), dont la densité et l'hygroscopie sont proches de celles du bois et garantissent une mobilité à nouveau lors de changements de climat.

Pour les pièces manquantes, on peut envisager la pose de morceaux de nacre visuellement « neutre » (d'un ton légèrement différent) s'il y a rupture dans la lisibilité du décor. Cela peut également se justifier en terme de conservation car là où il y a une absence de morceaux, il y a un risque d'arrachement des morceaux suivants.

Pour les plus petits motifs, on peut poser du mastic cellulosique avec des réintégrations en teinte pour l'intégrité visuelle de l'objet, avec des pigments tels des terres ou des aquarelles. Des cires microcristallines facilement réversibles peuvent être utilisées pour protéger de la poussière et de l'humidité le bois dénudé par l'usure des couches protectrices ou de petits accidents.

▪ Incrustations métalliques

Les éléments métalliques, telles les manivelles ou les charnières, peuvent être tordus ou oxydés. Il peut être nécessaire d'intervenir pour éviter d'autres dégâts. Redresser une charnière et remettre une vis manquante peuvent éviter des dommages ultérieurs. En revanche, des manivelles de vielle à roue ne doivent plus être manœuvrées lorsqu'elles sont tordues. Elles peuvent être signalées par un ruban ou une mousse pour éviter toute manipulation malencontreuse.

Le gonflement des pièces oxydées peut les bloquer dans le bois. Parallèlement, le bois est alors teint en profondeur aux alentours, par l'oxyde de fer en particulier.

Les interventions possibles sont peu nombreuses et difficilement réversibles : on ne peut décemment pas procéder à un arrachage des pièces de métal pour les désoxyder. Si les sommiers sont fendus, ils ont perdu leur fonction et ne peuvent empêcher les chevilles de glisser sous la tension des cordes.

▪ Parties manquantes

Les pièces de montage manquantes, telles que chevilles, tiges et face des touches, tangentes et sautereaux, chevalets, et cordes, peuvent être remplacées dans certains cas, lorsque les choix de présentation de l'instrument l'exigent. Ils peuvent être reconstitués à l'identique lorsque l'on a des modèles qui conviennent au style de l'auteur, de l'école ou de l'atelier. Il est important alors de marquer la pièce en dessous ou sur le côté avec la date de la pose, de manière à identifier les pièces remplacées.

Les cordes ou les peaux peuvent être remontées sur les instruments sans tension pour la présentation.

III.4 Cires et vernis

Les nettoyages concernent les parties recouvertes de vernis, de cire ou de peintures, et sont à traiter avec les techniques appropriées, mais en gardant à l'esprit qu'ils sont étalés sur les parties destinées à vibrer et à résonner, et donc peuvent être délibérément choisis ou empiriquement dosés pour participer au son. C'est pour cette raison que les vernis et couches de préparation des bois doivent être

conservés, contrairement à ce qui est pratiqué sur les couches picturales. Les décors peints, en revanche, peuvent être traités comme des bois polychromes.

IV La question sonore des instruments en bois

Le bois non protégé n'est généralement pas très durable, en dehors de quelques espèces privilégiées qui ont fait la joie des constructeurs depuis la nuit des temps, comme le teck, par exemple. La fabrication d'un instrument en bois présuppose un savoir faire dans la préparation, le débit et le séchage du bois, parfois complexes.

Les instruments de musique en bois ont subi une érosion très forte au cours du temps : il n'y a pas de violon français plus ancien que 1690 dans les collections du Musée de la musique, par exemple. S'ils sont parvenus jusqu'à nous, ils sont malgré tout dans des états de conservation surprenants au regard de leur fragilité. Cet état dépend sans aucun doute en très grande partie de la qualité du travail, préalable à la fabrication, de séchage, de débit, et de préparation des bois. Mais le plus souvent, suite à des dégâts, les instruments ont subi de multiples interventions que nous ne décelons pas facilement. Les bois d'origine ont aussi vieilli, et ont peut-être changé plus ou moins de formes et de dimensions. Des bois de restauration ont souvent été introduits.

Comme ces instruments nous sont confiés pour leur conservation dans un cadre patrimonial, nous voulons transmettre aux générations futures ces objets sonores dans leur intégrité, c'est-à-dire proches de l'intention des facteurs qui les ont réalisés, ou, à défaut, des ateliers qui les ont adaptés ou transformés pour les musiciens à une époque donnée, sans gommer leur histoire. C'est pourquoi la réversibilité définit les limites de nos interventions. Nous ne souhaitons pas non plus, au sein d'un musée améliorer un instrument qui aurait été construit avec un bois mal préparé, encore « vert », et qui de ce fait s'est déformé. Mais c'est une conservation attentive aux savoir-faire de nos prédécesseurs luthiers, facteurs d'instruments et musiciens, qui peut permettre d'étudier leurs méthodes de travail et leurs procédés. Avec des méthodes croisées utilisées en archéologie, telles que le « reverse engineering », on peut tenter de comprendre le message sonore de ces objets même lorsqu'ils se sont tus.

Bibliographie

- Helmholtz, Hermann von, *Die Lehre von den Tonempfindungen: als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Numérisation de l'édition: Braunschweig, F. Vieweg & Sohn, 1913, XVIII-668 p.-[1] f. de front. (BNF, Gallica – mode image, format PDF)
- Jansson, E. V., « Acoustical properties of complex cavities : prediction and measurements of resonance properties of violin-shaped and guitar-shapes cavities », *Acoustica* vol. 37, p.211-221 (1977)
- Vendrix, Philippe, « Musique », in *La science Classique, XVI-XVIII^e siècle, Dictionnaire critique*, Michel Blay et Robert Halleux, Evreux, 1998
- Warzawski, Jean-Marc, <http://musicologie.free.fr/Auteur/jmw.html>
- Woodhouse, J., « What Can a Maker can Expect to Controll », *CAS Journal* Vol4, N°5 (Series II), (May 2002)
- Houssay, Anne, *L'alto*, ed. Houssay, Anne, Cahiers du musée de la musique N°1, Collectif Collection Les cahiers du Musée de la musique, Cité de la musique, 2002
- Houssay, Anne, « Bowed String Instruments: F Holes and Bass Bar Effects on Plate Tuning », ISMA, Edinbourg, 1997

Biographie

Après un baccalauréat scientifique et des études musicales aux conservatoires de Luxembourg et de Strasbourg, Anne Houssay a reçu une formation de luthière à la « Newark School of Violin Making » en Angleterre de 1976 à 1979. Puis, elle a pratiqué la lutherie et créé un atelier à Lyon en 1984 où elle a fabriqué une trentaine et restauré environ 300 instruments. En 1990, elle a intégré le Laboratoire du Musée Instrumental du CNSM de Paris, pour la campagne de restauration en vue de l'ouverture du Musée de la musique en 1997. Constats d'état, mises en état de présentation et conservation préventive, elle a effectué le suivi de ces opérations pour un tiers des objets exposés. Titulaire d'une Attestation d'Etudes Universitaires en acoustique musicale, d'une Habilitation de la Direction des musées de France et d'une Maîtrise de sciences et techniques en conservation-restauration des biens culturels, elle a obtenu en 2004 un DEA d'histoire des Techniques sur les cordes harmoniques. Elle est actuellement, en parallèle de son activité au Laboratoire de Recherche et de Restauration du Musée de la musique, doctorante au Centre d'Histoire des Techniques et de l'Environnement du Conservatoire des arts et métiers.