

ASPECTS DE LA COPIE

JEAN TOURNAY

Il y a longtemps que j'essaie d'éclaircir, dans l'intention de la concevoir, de la pénétrer, de la traduire, ce que j'appelle, faute de mieux, l'expérience du style. Le style est ce que l'on retient quand on a tout oublié. Dans notre métier, cette expérience est liée aux problèmes de la copie. C'est une question centrale qui nous renvoie à deux idées: celle de la tradition et celle de la répétition (comment faire et pourquoi ?). Ces deux notions nous interpellent à chaque nouvel instrument mis en chantier. La connaissance qui s'en dégage garantit notre compétence.

Plus que tout autre instrument, la nature complexe du clavicorde me convenait personnellement lorsque j'ai abordé la question, il y a une dizaine d'années, et essaye d'y répondre en construisant. La première chose à élucider était de saisir comment cela fonctionne. L'examen des originaux, à presumer qu'on soit suffisamment averti, ne livrait qu'une partie de la réponse. Cela, je l'ai deviné au fur et à mesure de ma fréquentation de Delin et de Dulcken qui n'avaient de cesse, (surtout Dulcken), de modifier la structure des caisses. A un moment déjà très élaboré, tardif, presque ultime de l'histoire des instruments, ces variations montraient une pensée en mouvement. Elles étaient la preuve d'une recherche, la volonté de réaliser par de multiples changements un projet et d'assumer une imagination. En sorte que ces instruments anciens manifestaient d'abord la présence d'un homme qui cherchait.

Cette leçon, lourde de conséquences, me renvoyait donc à leur imagination, puis, hélas ! à la mienne. Elle indiquait ensuite que les anciens - dans les meilleurs des cas - étaient davantage les témoins de leurs doutes que de leurs certitudes et que le son est une représentation mentale, consciente ou non, avant que d'être un phénomène physique. Je défie quiconque de s'approcher innocemment de Hubert, pour prendre un exemple largement connu et de choisir (choisir c'est aussi écarter) l'un des multiples barrages qu'il essayait à chaque nouvelle table d'harmonie. Ils sont tous bons. Ils révèlent surtout son obsession, son imagination, son désir. Hubert se copiait lui-même, se répétait en inventant, non pour déchiffrer le hasard d'une énigme mais sa nécessité; une nécessité qui n'aurait pas existé sans lui. C'est ainsi que certaines copies d'aujourd'hui ont les allures d'un rapt, d'un vol par effraction.

Il est frappant de constater que l'art de barrer commence, avant toute chose, par l'art d'observer, comme si l'appréciation de la vue précédait celle de l'oreille ou l'aidait à se placer. Le Journal d'Atelier des Schiedmayer fourmille d'annotations de ce genre dans lesquelles des divisions de pied, de pouce, de ligne équivalent à des nuances du son; la cause et l'effet étant comme intégrés dans la même mesure, résolus dans un phénomène unique. On pensait dans cet atelier que la table d'harmonie est l'élément primordial d'un instrument. C'est à moitié vrai, donc à moitié faux. N'était-ce pas pour sauver ses tables que Dulcken imaginait des structures savantes qui dédoublaient les tensions ? Voilà le mot; la grande affaire et la seule: la tension. Jurgenson dit avec flegme que les cordes ne sont que des ressorts après tout. On mesure, non sans frisson, la raillerie qu'il y a dans cet "après tout". Et que la caisse doive être conçue comme le ressort du ressort, voilà bien une évidence difficile à maîtriser tant les paramètres d'équilibre et de déséquilibre se combinent à l'infini. Il n'est pas outré de penser qu'un instrument fini est une ébauche d'harmonie dans laquelle toutes les forces enfouies continuent d'agir. A la longue, ce chaos semble s'ordonner quelque peu et c'est, je crois, la raison pour laquelle nous découvrons, avec une relative objectivité, qu'un instrument sonne mieux avec le temps.

Le facteur d'instrument doit agir avant ce "temps", avant cette durée. La seule chose qu'il connaisse vraiment ce sont ses essais qu'il est condamné à aimer, à poursuivre. Son désir de comprendre, légitime il est vrai, mais illusoire, navrant, est surtout un désir de maîtriser que seules la mémoire et d'intuitives facultés analytiques peuvent faire progresser. A se représenter intimement le fonctionnement d'un instrument, à éprouver dans son corps la charge d'un assemblage, le poids d'une tension, à prévoir fracture ou rupture d'un matériau, je ne sais si c'est imagination ou instinct. En tout cas, c'est une tension de l'esprit assez semblable aux états-limite de l'instrument. Et c'est dans cette osmose, et par cette osmose, que se situe la qualité de l'analyse. L'analyse des phénomènes révèle l'évidence d'un système binaire: tension-vibration; inertie-énergie; rigidité-élasticité. L'embarras de cette analyse provient moins du nombre (par ailleurs presque incalculable) des paramètres que de l'ordonnement de leur importance. Il s'agit en effet d'ordonner, de déchiffrer le matériau, de débusquer le bois, d'atteindre la plus grande amplitude, la plus grande résonance.

La grande inconnue d'un instrument, et pourtant la plus visible, la plus familière, c'est le bois. La valeur de ce matériau affecte tous les systèmes binaires de l'ensemble. On s'avise que son poids intervient sur la masse, donc sur l'inertie et sur la rigidité, alors que sa porosité opère sur l'élasticité et sur le volume de la caisse de résonance, donc sur le timbre. On en arrive même à croire que lui seul régit cet ensemble abstrait, aux fonctions obscures, et qu'il devrait être le départ obligé de toute analyse, des analyses plurielles, car on peut utiliser une multiplicité de bois et adapter leurs différences à la fonction qu'on leur assigne.

Un autre regard consiste à envisager que le mouvement est le principe même de la caisse. Cette théorie cinétique est d'ailleurs la seule qui puisse exploiter la dynamique de l'inertie et l'illustrer, en quelque sorte, par cette image: la masse "inertielle" jouant le rôle du poids de balancier. Cette conception induit que toute pièce de bois est un levier, que tout assemblage peut être une articulation ou un frein, que l'instrument dans son entier combine de multiples leviers dont l'efficacité est contrariée par la plus infime opposition de phase. Le clavicorde est un instrument compact qui ne s'exprime en outre que par le moyen d'un levier sans échappement, armé d'une mince tangente et c'est pourquoi l'inertie semble omniprésente, absorbante. Ici plus qu'ailleurs, il convient que l'inertie soit active et, dans le mouvement ébranlé par les cordes, que cette énergie soit libre tant le phénomène sonore est bref.

Un assemblage correct, donc solide, est un point d'inertie. Chaque collage est devenu une plaque séchée, inerte. Le fond épais est un gisement dont on peut être sûr qu'il fléchira. Aucun barrage, aucune doublure de fond ne font obstacle définitif aux forces mises en présence. Au contraire, ils ajoutent de / l'inerte à l'inerte, avec, pour seules réactions, la compression et le gauchissement qui en résultent. La grande barre oblique que l'on aperçoit sur le fond de nombreux clavicordes peut être la cause exaspérante de la pire déformation. Chez Schiedmayer, cette barre d'une section assez forte (1 pouce d'épaisseur par 6 de large) est collée sur le fond. Je tiens ce détail pour responsable de la déformation irréversible de la caisse, même si l'on peut admettre qu'un mauvais encordage ultérieur a accentué davantage la déformation. Dito pour le Donat de Leipzig. Voilà pourquoi Tannenberg recommande expressément de ne pas coller cette barre, mais de la coincer librement, aussi près que possible du fond, à une distance d'environ une ligne, calibrée par le dos de la lame d'un canif.

La barre de Tannenberg est une barre-réflexe, qui doit agir comme un arc. C'est un non-sens que de coller ce ressort, doublure fondamentale et parallèle du diagramme.

Ce détail de construction est une caractéristique permanente, logique, presque obligée de l'instrument. Hass et Hubert l'ont utilisé mais en la fragmentant, en l'étayant par des entretoises. Ce n'est donc pas une barre qu'ils collaient, mais des fragments qui dispersaient la force. Ces deux facteurs, aussi dissemblables que possible, avaient par ailleurs choisi des matériaux différents: le lourd pitchpin chez le premier, le léger épicéa chez le second. Or, le matériau commande la mesure, donc la fonction. Ni l'un ni l'autre ne s'y sont trompés.

En contact avec les cordes, le chevalet est le premier levier visible. Le rapport 1:1 de la section de son profil indique à quel point ce levier doit être stable, équilibré, et combien il est essentiel que son fonctionnement ne soit pas renversé par l'angle des cordes ou par les contrepointes. La section carrée du chevalet adoptée dans les pianoforte, est une solution logique, sûre et adéquate à l'ébranlement des cordes par le marteau. On trouve déjà dans les épinettes de Delin un chevalet à la face arrière bombée, en tous points semblables aux chevalets de Hubert. Ce renflement n'a qu'un but: ajouter de la masse, donner de la force au balancement du levier.

... à suivre.

Jean Tournay,
Novilles les Bois