

LES  
ALLEMANDS  
D'ANVERS

*par* JEAN TOURNAY

J'étais loin d'imaginer les surprises qui m'attendaient en commençant mes travaux sur Delin, il y a vingt ans. Les analogies que je m'obstinais, par impudence sinon par imprudence, à établir entre les époques, les écoles et les styles, eh bien ! il fallait admettre que ces analogies ne fussent parfois que des reflets, souvent de faux reflets. Au risque certain de m'égarer ou d'égarer le lecteur en quête d'informations définitives, je m'entête à me relier, à m'impliquer, donc à comprendre, mais sans aucun recours à l'illusion ni à la magie. Il est temps de croire à une critique historique (et de la pratiquer) qui ne se drape plus dans des poses hystériques ou lyriques à *l'entrée du labyrinthe*, l'allégorie la plus évidente de l'oreille interne et du vertige musical.

La grande simplicité des instruments de Delin est une démonstration et un piège. Car, en effet, ce constructeur suit la tradition flamande du XVII<sup>e</sup> siècle qu'il modifie par ailleurs en délaissant ostensiblement le 4 p. et le second clavier que l'on vient d'aligner sur le premier. L'étendue de son clavier (l'intelligence de Delin est circonspecte) explore peu à peu le sol grave, qu'on trouvait déjà dans la solution de la grande octave courte et dans les instruments chromatiques de Ruckers exportés vers l'Angleterre, On pourrait également se figurer que des vues de symétrie l'ont mené jusqu'au mi sur-aigu, une apparence de cinq octaves; Un désir plein de retenue. Cette tessiture, anxieusement liée aux problèmes statiques de la table d'harmonie, ne variera plus ni l'idée de soutenir celle-ci par une béquille, heureusement remplacée par un arc. Que penser d'une aisance où se cachent tant de ruses ? Deux siècles de métier aboutissent dans ces mains-là.

Cependant, quelques années plus tôt, Dulcken intervenait dans cette influence. Personne n'en sut rien ou n'en voulut. Ni Delin ni Bull. Disons-le tout de suite: ces hommes du Nord n'ont rien en commun. Alors que Delin admire et se concentre, que Bull, par ses extravagances, est déjà porté ailleurs, Dulcken a une idée nouvelle du son. Le phénomène devient plus élaboré, plus imaginaire. La complexité de ses structures découle de la complexité de ses exigences, de son imagination. Qui savait, qui sait ce qu'il désire ? On avance qu'il cherche et, chose plus lourde, qu'il recherche. Chercherait-il pour chercher, pour libérer son imagination et l'intensifier ? Ou cherche-t-il pour trouver ? Vieille querelle grecque. Existe-t-il des archétypes ou des individus ?

Dulcken enjambe son siècle; on dirait même qu'il tient en respect tous ceux qui produisent sans marquer leur chemin. Tous ses instruments sont des événements. Certes, nous n'entendons plus aujourd'hui que le 1747 et le 1755 et, en un sens, cela peut suffire puisqu'ils procèdent l'un et l'autre de ses deux manières, celle du début avec la double éclisse et celle de la fin avec la double contre-éclisse. Pourtant, son histoire se résume moins dans la hauteur des *doublures* que dans la direction, la fonction précise qu'il leur assigne. Je reviendrai sur ce point au moment d'esquisser le mélange des styles d'une époque et d'un individu. La moindre discorde à ce sujet exclut toute école.

Dulcken est lié à ses doublures qui compliquent à leur tour tous nos entretiens sur elles et sur lui. Rien ne m'attriste davantage que l'opinion que ses doublures sont coûteuses et qu'il convient de les amoindrir. Restriction, réduction.

En revanche, je suis élevé par la question d'un confrère: «Qu'a fait Bull de tout cela? L'homme qui me parlait ainsi fait de la véritable critique historique et remue, pour une part, le fond de ces quelques pages.

Le cas de Bull est énigmatique. C'est un fugitif que le témoignage historique de Burney met en épingle, un transfuge dont il ne subsiste que quatre clavecins. 1776, 1778, 1779, 1789. Heureusement, Jeannine Lambrechts nous donne une clé en nous dévoilant quelques dates. Dulcken est mort en 1757 et Bull, né en 1723, meurt en 1804. Décidément, nous ne serons jamais dans le siècle avec ce "menuisier célibataire" auteur de quatre survivants. Les comparaisons se réduisent et, du coup, concentrent les hypothèses. Bull est un harmoniste raffiné qui soigne ses effets. La forme, "la vie des formes" prend un sens délicat avec lui. Mais comment expliquer, sans allusion restrictive, que son ouvrage, où les harmoniques du regard et de l'oreille sont à ce point élues, en arrive à rétrécir le fondamental, comme si le rythme s'essouffait.

Le clavecin de 1776 (il a 53 ans) est une répétition appliquée de ce que nous apercevons déjà chez Dulcken (mort depuis 19 ans). Cet ouvrage est d'un esprit doué, certes, mais figé. On y voit tout; on n'y voit rien. La maîtrise du matériau sans l'obsession. C'est calme. Et cela le restera, même s'il introduit des nouveautés: le sautereau à double languette et l'éclisse à double courbe (connue ailleurs qu'en Flandres). Encore des "doublures", mais plus celles de Dulcken. Son invention de sautereau est un doublon.

Il est un domaine où Bull est magnifique et emporte l'adhésion de ceux qui se réfléchissent comme lui, dans le miroir de la finition. La perfection de son ouvrage est optique, d'une acuité que rien ne ternit. Il est manifeste que son tour de main est exalté par son coup d'oeil. Il est de la race des précieux qu'on trouve dans chaque siècle et dans chaque genre bien que certaines époques et certaines sociétés ne les aient pas favorisés. Son esthétisme perce dans la gravure des frontons de clavier et dans le profil des moulures pour s'emparer des lignes et parfois les perdre comme dans la forme complaisante des dièses. Ces détails flagrants démontrent combien l'art du facteur d'instruments est lié aux deux facultés indissociables de voir et d'entendre; on ne sait laquelle mettre en premier, ni l'une ni l'autre sans doute, mais les deux ensemble, pénétrées du même désir de savoir comment c'est fait et pourquoi.

Pour aller de l'avant, il faut maintenant revenir en arrière, non à l'origine problématique mais à l'efflorescence du clavecin flamand, c'est-à-dire au clan des Ruckers. On aura tout dit, tout fait avec eux et Grant O'Brien l'a résumé dans un livre encyclopédique que la moindre humeur n'altère jamais. Pendant que son esprit méthodique rassemblait des notes, un autre personnage - solitaire, effronté, sensible, brutal, dans le monde et hors du monde, un cosmopolite traversant les siècles comme les pays, un nouveau -Dolmetsch - essayait de rassembler son esprit dans la fraîcheur, l'innocence de la découverte. C'est Jurgenson, l'américain d'Allemagne.

L'essentiel de ce qu'il nous dit tient dans la suppression d'un préfixe. Il ne faut pas redécouvrir, il faut découvrir. Il ne faut pas découper le temps en morceaux ni la pensée ni les gestes pour les joindre ensuite bout à bout. Jurgenson ne fait ni analyse ni synthèse. Il ne raconte ni ne se raconte. Il dit comment son outil va le mieux sur l'établi. Je ne suis même pas sûr qu'il s'en émerveille. C'est un abstrait, autant qu'un impulsif téléguidé. Quand il affirme que "Ruckers, c'est comme ça", c'est un savoir total qu'il atteste. Ce témoin à vu cela. Rien d'autre. Il a éprouvé que le contraire était aberrant. Et il le prouve.

Jurgenson est l'auteur d'un petit essai en langue anglaise macaronique intitulé: "Ruckers Enigma ?" Ce titre est tellement ironique qu'il en perd son point d'interrogation. Il n'y a pas d'énigme. "C'est comme ça." Le sous-titre: «Ou 15 ans de chasse à l'unicorne», souligne, par son allusion à l'allégorie fabuleuse, la symbolique des signes. Son interprétation globale du système Ruckers s'articule autour de cinq détails caractéristiques de construction:

- 1° Le contresommier.
- 2° La double masse.
- 3° La boîte à outils.
- 4° Les arcs-boutants.
- 5° Le fond (non collé).

La disposition en biais du contre-sommier a fait couler beaucoup d'encre et dire de savantes sottises. Les prudents se taisaient et les consciencieux le copiaient modestement sans comprendre. Ce n'était pas si mal. Les autres "inventaient". Le contre-sommier qu'il faut coller tout de suite sous la table d'harmonie a pour première fonction de garantir la largeur de celle-ci sans aucune variation.

Même procédé avec l'embrèvement frontal du fond. La deuxième fonction de ce "truc" qui est une *butée*, c'est de faciliter l'affilage de la table et sa manipulation acoustique. Enfin, cette angulation permet de confier la table au décorateur, "en dehors de l'instrument et de l'atelier", à la grande satisfaction de l'artiste et de l'artisan, qui en douterait ? En dernière minute, les rainures sont dessinées à l'aide d'un *Malhorn* sorte de petit robinet.

La double masse et la boîte à outils, indissociables dans le dessin de la structure, sont l'une et l'autre la clé de voûte du système Ruckers. La double masse disposée en forme de V, reliant l'échine par ses deux branches, à l'angle critique de la courbe dans l'aigu, fait une triangulation obligatoire. Dans le même temps, la cavité de la boîte à outils est un *vide* pratiqué intentionnellement pour affaiblir l'échine et créer une symétrie avec la faiblesse de l'aigu. Moins par moins donne plus. Plus de souplesse donc moins de risque de déformation. L'idée d'affaiblir peut sembler paradoxale mais elle est dans le droit fil de la nature complexe des instruments de musique. L'analyse modale le confirme, à défaut de ne pouvoir guider nos essais. C'est dans cet esprit que Jurgenson évoque la sophistication des Ruckers, notion aussi floue que la complexité évolutive des techniques.

L'irrésistible séduction de cet essai tient dans la mise en lumière directe du paradoxe et de la réalité du système, de l'interaction de la symétrie et de la flexibilité, donc de la dissymétrie. On croirait même à un éloge de la confusion lorsqu'il déclare que "les Ruckers considéraient ces forces en action comme des forces vivantes en équilibre." La générosité de Jurgenson et son ardente critique de la conception de la copie nous sont indispensables puisqu'il ose nous parler de lui, donc de nous, en parlant de Ruckers, Ruckers l'Admirable. Ainsi donc, la grande liberté du son (du discours) est impossible sans une grande liberté de la structure (du double interprète facteur-musicien). Cette flexibilité du plan x-y, projetée en surface dans un système de coordonnées, s'élève dans la troisième dimension z, celle de la hauteur de la caisse, des éclisses et de ce qui les maintient suffisamment en bas: le fond, *non collé*.

Ce qui se passe en haut, sous la table, est davantage mystérieux. C'est même un secret, l'unique secret du métier, intransmissible puisque, par une heureuse conjoncture, nous sommes tous préservés des autres par notre diversité - notre liberté. Les arcs-boutants outrepassent le rôle de maintenir les éclisses verticalement. Leur position horizontale double le plan horizontal de la table; face aux contraintes que supporte celle-ci, ils opposent la leur en prévision, en *précontrainte*. A la condition d'être adaptés judicieusement, chacun usant de sa liberté de jugement, ils deviennent les ressorts du ressort.

Aussi spectaculaires que fussent les avantages d'un contre-sommier en biais, Couchet (pour une part), Delin, Dulcken, Bull n'y eurent pas recours. Le contre-sommier devient au XVIII<sup>e</sup> siècle un élément fixe de la structure. Il est vrai que la tessiture, les registres augmentent et suscitent un autre regard soutenu par d'autres moyens. L'idée même de la triangulation se modifie et Jurgenson en discerne des ébauches dans la masse triangulaire de Dulcken et dans la position de la petite traverse de l'aigu chez Delin. Admettons ! La boîte à outils a disparu et seul le fond non collé reste, après cent ans comme une habitude pratique, la garantie d'une relative flexibilité.

Reste (restera toujours) la question des arcs-boutants. Ne dirait-on pas qu'en les oubliant, Delin annonce déjà le cas que fait Bull des doublures de Dulcken. Mais en vérité, Delin est le spécialiste du ressort qu'on trouve toujours, sous une forme ou une autre, dans sa structure synthétique. Et Dulcken avait par ses doublures et ses appuis une connaissance exacte du vide, à tout le moins, des interstices. La préoccupation du siècle s'oriente vers le timbre et son expressivité. Or, le timbre est la caractéristique la plus complexe d'un son puisqu'il dépend du nombre, de la répartition et de l'intensité des harmoniques sur lesquels se greffent tous les problèmes "mécaniques" des transitoires d'attaque. Le timbre est également la couleur; et puisque la musique se prête si volontiers aux autres genres, qu'elle est architecture, peinture, versification, que tout rapport à ces arts, loin de réduire, augmente son attrait, il faut sans crainte découvrir, à travers la nôtre, l'imagination qui inspirait ces facteurs en les guidant de la façon la plus pratique, la plus vérifiable qui soit. Telle est la condition de ces gens-là qui ne vérifient rien qui ne soit pratique; c'est même la limite de leur compétence.

Delin aime Ruckers, mais pas son 4 p., pas ses difficultés, pas son timbre. Mesure-t-il ce qu'il écarte, de quel réfectif il se prive ? Le 4 p. est une division, une division de tout. Du 8 p. pour commencer, de la surface et de la tension qu'il imprime sur la table. Il est aussi une division du goût, des préférences. Ce luxuriant 4 p., si contrastant, met cependant des choses élémentaires en place, telles l'ombre et la lumière du son, la vitesse ou la lenteur des images. On peut certes, et cela dépend des clavecins, le réduire à de stridents problèmes de fréquences ou d'harmonisation. Il n'empêche que l'équilibre architectural varie selon sa présence ou son absence.

La solution des deux 8 p. (historiquement, la seconde solution), déjà si classique hors de Flandre et en Italie, est alternative. Ou bien le 8 p. originel, principal - c'est-à-dire le plus court des deux, répétons-le - est pincé à droite, pres de la table et l'autre, pres du sommier, à gauche; ou bien, c'est l'inverse. Il ne convient pas de débattre de ces deux cas de figure, l'un et l'autre ayant une valeur musicale propre, non exclusive; quand les registres sont séparés, les deux solutions présentent des contrastes suffisants. En revanche, le mélange donne des harmoniques plus chatoyantes dans le choix de Delin. Il est opportun d'observer quel rôle nouveau on assignait à l'unisson et quelle place il occupait en regard du 4 p. disparu. Selon l'usage, le 4 p. est pincé près de la table, à gauche forcément. La proximité du sillet imposait peut-être cette règle en même temps qu'une division plus équilibrée du diagramme. Seule, l'adjonction d'un second clavier apportait d'autres possibilités, sans oublier non plus les moyens récupérés dans les larges fosses à quatre registres des clavecins transpositeurs.

Nous savons peu de chose d'une large période flamande reliant, dès 1680, le XVIII<sup>e</sup> siècle au siècle précédent, comme si la production massive de l'atelier des Ruckers et le virage de Couchet oblitéraient tout changement de sens et comme s'il n'était plus nécessaire, donc possible, de construire pendant un certain temps. Je m'en suis avisé en mesurant la distance de ces deux factures et l'écart obligé qu'impose l'avènement d'un style nouveau. En interrogeant ces différences, que rien ne semblait pouvoir réconcilier, j'ai constaté à quel point l'établissement d'une nouvelle étendue de cinq octaves, de fa à fa, était moins souterraine, progressive, insistante, qu'elle n'avait l'air, quand on la trouvait soudain, d'une effraction, d'une audace impertinente, aussitôt marginalisée. D'autre part, la filière de Britsen ne nous apprend rien de nouveau et les instruments détruits du premier van den Elsche aggravent notre ignorance.

A ma connaissance, deux instruments seulement font la charnière entre les anciens et les nouveaux ateliers anversois, entre Couchet et Dulcken. Ce sont deux clavecins à double clavier. Le premier, signé, daté HVL 1702 ( et non 1762 comme Mahillon l'écrit dans son catalogue) est conservé au musée de Bruxelles et le second, HM 1728 est en des mains privées. Tous les deux ont un dogleg.



Le clavecin HVL, d'une étendue la-mi, semble construit sur le schéma de table d'un double transpositeur dont les claviers alignés actionnent quatre rangs de sautereaux dans la même fosse:

< 8

< 4

8 > (dogleg)

< 8 (nasal)

Cette disposition identique à celle de Dulcken et, au clavier supérieur, à celle de Delin, préfigure singulièrement, dans sa rigidité même, les goûts qui vont suivre. On songe à la remarque de Ripin considérant le transpositeur comme deux clavecins superposés dans la même caisse. Or, ce clavecin flamand est une leçon de style par l'emploi original des matériaux (orme, érable, ivoire) et la sûreté qui préside à leur assemblage. Il n'en demeure pas moins flagrant que l'instruction la plus importante qu'il nous livre, avec marques d'origine à l'appui, c'est la disposition générale des registres indiquant le déplacement du 4p. au centre, l'emploi de l'unisson comme "grand huit contrastant" et cette possibilité alternative conférant à chaque clavier une réelle autonomie.

Je présume que l'HM 1728 est un Hyeronimus Mahieu. Ce clavecin accentue sa longueur superbe par d'étroites éclisses. On ne saurait mieux se présenter malgré de sévères réparations et les sévices d'un nouveau décor masquant d'anciens bleus mêlés de vert et de gris; mélange habituel des peintures de lambris et des intérieurs d'armoire; couleur emblématique d'une époque désormais révolue. Cependant, la nouveauté - en 1728 - d'une tessiture de cinq octaves chromatiques complètes, du fa grave au fa suraigu, l'emporte sur le reste, ainsi que la disposition:

< 4

8 >

< 8 (dogleg)

Les frontons de clavier, sculptés en arcade trilobée, méritent d'être signalés au passage.

Le choix de Delin, on le voit, ne manque pas d'antécédents. Le domaine anglais, aux accointances si connues avec la Flandre, en apporterait des preuves supplémentaires si le sujet de ces pages pouvait les accueillir sans déborder. Il me paraît que le 4 p. a perdu de son importance, qu'il est devenu le pion qu'on déplace dans la fosse pour réunir les deux 8 p. ou les séparer et marquer par cet écart une franche opposition qui l'exclut du jeu même quand il est encore là.

Dulcken, quant à lui, plaçait généralement le 4 p. au centre dans ses instruments à deux claviers de quatre registres et cela à une exception près (en escomptant que cette exception soit originale) dans son dernier grand clavecin connu, lequel précisément n'a pas de nasal. Parmi les instruments à un clavier, on le trouve, dans une égale proportion, près de la table ou au milieu comme si la seule règle n'était que pure appréciation laissée à l'agrément de chacun. Par ailleurs, je ne suis pas loin de croire qu'une égale souplesse guidait le facteur dans sa production où l'on compte, presque pour moitié, à côté des clavecins de cinq octaves à clavier simple ou double, des instruments au corps plus étroit comportant la grande octave courte et un aigu limité au ré comme si la part faite à la modernité, ne pouvait exclure celle de la tradition, et à Anvers encore plus vive qu'ailleurs. Mais il faut souligner que cette diversité n'est qu'une apparence et que, pour l'essentiel, rien ne va modifier l'évolution complexe des structures.

Dans de telles conditions, la seule manière d'inclure le 4 p. est d'enrichir son écho par un nasal, registre raide et fixe dont le caractère harmonique est d'une similitude évidente avec celui du registre d'octave. Ils rehaussent l'un et l'autre par leur timbre fin et serré (les fréquences propres intervenant peu ici) l'ampleur du principal et de l'unisson. En sorte que, par analogie, j'y vois encore une doublure, une de plus, pour autant que le 4 p. soit au centre, c'est-à-dire au plus près de son silet. Le 4 p. doublure de nasal qui doublent ensemble le principal doublé lui-même d'un unisson. Ainsi donc, par le redoublement, tout se réfléchit en soi-même, se répète, se déploie. Que penser des *doublures* de Dulcken si ce n'est qu'elles sont d'abord le reflet de son état mental, de son imaginaire et que, de reflets en reflets, elles deviennent d'obsédantes preuves dont l'instrument disperse, comme dans un double miroir, les traces à l'infini.

Il est d'autres détails, en rapport direct, causal avec l'harmonisation, ce sont les *appuis*. Je ne parle ni des béquilles prophylactiques ni des ressorts en bois du contre-chevalet mais de ces pièces en forme de coin,

doublures locales de la table qui s'appuient sur elle en différents endroits de la courbe et dont les emplacements - connus d'avance puisqu'ils sont scellés par le collage - régularisent les résonances, les contrôlent et, au millimètre près, les déplacent. La dynamique même du fondamental aura, par leurs effets, d'autres mouvements que l'on pourrait figurer par une courbe convexe ou concave selon qu'elle dresse la force au centre de la tessiture ou la divise et la fait converger aux extrêmes. Ces *vues sur le son*, que je considérais naguère comme d'énigmatiques spéculations, nous révèlent l'aspect caché, pourtant sonore, d'une démarche. Elles montrent également ou Dulcken en était lorsque la mort l'arrêta et quand son fils mena plus loin (si l'on peut dire cela) les travaux de l'atelier. Le clavecin de 1769, un héritage en quelque sorte, multiplie les appuis, les redouble même et je crains qu'une rigidité toute linéaire ne gise sous ses entraves.

Peu avant ou peu après, mais sortant du rang avec des délicatesses de dandy, Bull apparaît. Sa diversité va surprendre. Je ne suis pas sûr qu'il méprise l'idée fixe de Dulcken mais il la mésestime. Son talent crève les yeux et, comme il arrive souvent dans ce cas, disperse l'attention, tour à tour séduite par l'habileté et abusée par la sûreté qu'il faut bien attribuer aux talentueux. Ses structures sont légères, d'une propreté aérienne. Qu'y trouve-t-on qu'on connaissait déjà ? Une charpente inférieure typiquement flamande, avec une masse à peine triangulaire, des arcs-boutants convergents et amincis vers l'échine (Dulcken). Deux nouveautés pourtant: dans le 1778, un étançon, semblable à ceux de Hensch, consolide l'angle joue-courbe et, dans les deux clavecins qui suivent, une éclisse à double courbe, «innovation» élégante, solide, qui fait surtout l'économie d'un assemblage périlleux. À part cela, on n'aperçoit rien qui veuille défier la surtension, comme si tout était confié à la bonté des matériaux, à leur simplicité mise à nu par le fil des outils.

La guerre est ailleurs, sur le sommier, sous le sommier, et près des genoux, sous le fond, puisque les mains sont requises. Les machines de Bull en disent plus sur ses inquiétudes que sur son plaisir. Il est l'inventeur de ressorts redoutables, placés aux extrémités de la fosse, entre lesquels les guides peuvent s'engager ou se désengager avec nuance; nullement, comme on l'a supputé, pour forcer les étouffoirs à rester en place et immobiliser le rang. Du reste, les bons étouffoirs étouffent peu. Cette invention est concomitante à celle du *sautereau alternatif* dont la double languette armée de plectres différents (cuir et plume) pouvait pincer soit à droite, soit à gauche, en annonçant la couleur.

Le mouvement mis en branle par les genoux cambre le dos du musicien autant qu'il imprime au toucher une dynamique feutrée, qui devait par compression et dépression s'essayer à faire croître ou décroître le son, en alternance. Pour en finir avec les effets, on trouve une lourde tringle métallique garnie de drap et qui étouffe par le dessus les deux 8 p. ensemble. Cette sourdine radicale est actionnée encore une fois par une genouillère et tout laisse croire qu'on l'utilisait par surprise comme un retrait ou un écho.

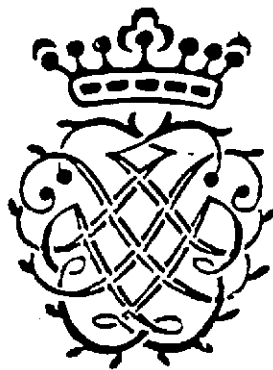
Sa disposition a pour principe de garder le 4 p. près de la table et de resserrer de la sorte les rangs des 8 p. en les opposant et en les confondant tout à la fois par l'aller-retour du sautereau alternatif. Dans le cas d'un double clavier, le sautereau alternatif est "dogleguisé" et adjoint d'un nasal pour corser les registrations, la grande affaire étant de pincer l'unisson deux fois et en même temps. On en arrive même à se demander quand et comment la sourdine intervenait pour mettre un terme à cette cascade d'effets ou pour les préparer.

Il se pourrait que l'histoire historique du clavecin flamand prenne fin ici et que rien ni personne, surtout pas Delin, ne nous l'annonçait. Ces orientations extrêmes ont isolé Dulcken qui ne travaillait qu'à l'intérieur de ses caisses et qui eut avec cet "infernale" 4 p. toutes les attentions: béquille, ressort, sillet au ras de la fosse pour ce nasal d'octave, rétablissant par la l'idée du blockwerk des premières orgues.

L'imaginaire de Dulcken opère une césure dans le temps; césure bien plus étonnante que le temps lui-même (dont nous ne savons rien) ou ses parties reliées à grand peine pour en déchiffrer le sens. Il n'y a d'époque que figée, comme le style quand il n'est que témoin d'époque. La symbolique des rosaces va sur ce point, une fois de plus nous induire en erreur. L'habitude de percer la table d'harmonie et de combler l'ouverture d'une rosace est une habitude aussi ancienne que les instruments. Nous dérivons dans la symbolique de l'habitude. Comment changer et pourquoi alors que la seule urgence c'est d'être et de le manifester. Rosace ou pas, il faut apprendre qui on est. Inutile de se taire, on le saura. On ne s'étonnera donc pas que les facteurs de clavecins, si liés à l'usage par la vérification et finalement si instruits des fictions, aient, entre toutes ces habitudes, adopté celle-là pour sa valeur exemplaire.

Ce "point focal" est une espèce de centre excentrique à partir duquel les ornemanistes ont fait s'envoler les jambes de leur compas. Il y a là un rite sacré, chargé d'allégories. L'ange et la Lyre réunissent deux univers distincts. Ils réconcilient le mythe païen d'Orphée et le Christianisme, et transforment en complice, sinon en messager, celui qui entremêle les initiales de son nom aux éléments du symbole.

Toutefois, cet ornement ne fut pas toujours d'une lecture aussi claire. La rosace géométrique, abstraite des luths est un signe volontairement rétracté devant la forme elliptique de l'instrument: l'oeuf. La rosace devient ainsi le signe du signe. Elle ne doit rien ajouter qui détruise, qui explique. Il arrive qu'elle le fasse. D'où la confusion du style, de l'identité. Et du jeu. Mais il arrive aussi, et à toutes les époques, que cette géométrie intuitive perce le rideau et que la fameuse ouverture circonscrive un monogramme, qui n'est rien d'autre qu'une signature abrégée, mais doublée, Inversée comme dans le reflet du miroir. Le monogramme est un sceau. Il est la «signature alchimique de l'individu». Le sceau de Tabel annonce celui de van den Elsche, de Dulcken et celui, charru comme un stuc baroque, de Bull.



Sceau de Bach.

L'absence de références bibliographiques mérite une brève explication. Dans un souci d'équité et de précision, et surtout dans la crainte de ralentir la lecture par d'incessants renvois que tout le monde connaît déjà largement, que seuls les auteurs cités recherchent avec complaisance et angoisse, je suggère aux lecteurs intéressés de se reporter aux glossaires et aux dictionnaires existant sur le sujet. Ils sont nombreux, polyglottes, revus, corrigés. Le dernier paru est forcément le plus augmenté.

Parmi les erreurs qui narguent les correcteurs, il en est une que j'ai trouvée et supprimée à regret; aurais-je dû la sauver sans mot dire ? Elle est de la main du dactylographe de ce manuscrit qui avait tapé "vocales" au lieu de "locales" quand je parle des appuis de Dulcken, "doublures locales de la table..." Nous sommes tous les copistes de tout le monde et je salue le mien pour cette faute juste qui traduit mieux que ma version l'idée d'harmoniser par les appuis. Ce petit signe inconscient d'un premier lecteur n'est pas aussi négligeable qu'il y paraît.

Jean Tournay  
Novilles les Bois  
1991 ©