

Le clavecin Goujon et sa reconstitution : le point de vue du musicien

Entretien entre Christophe Rousset et Christine Laloue

Le clavecin Goujon-Swanen, conservé au Musée de la musique, date de la première moitié du XVIII^e siècle mais subit des transformations tout au long de ce siècle. Afin de comprendre et retrouver le premier état du clavecin, le musée a confié à Ivan de Halleux, facteur de clavecin, la réalisation d'une « reconstitution » de l'instrument. Ce travail, sa conception comme sa réalisation, pose deux questions : le statut d'une reconstitution (ou d'une copie) d'un instrument et son intérêt. La construction d'un clavecin, quel qu'il soit, est traditionnellement perçue comme une création, s'appuyant plus ou moins sur un héritage artisanal, parfois volontairement souligné. La reproduction moderne d'un instrument possède un statut différent puisqu'elle est commandée par un musée qui la confronte à l'original. Il faut distinguer alors la valeur propre de l'instrument, son rapport à l'œuvre originale, son degré de représentativité de l'œuvre historique dans son état perdu. L'intérêt de la « reconstitution » est d'appréhender un état définitivement révolu de l'instrument. Sans elle, aucune connaissance pratique, sensorielle, n'est possible. En revanche, il est aussi tentant que vain de percevoir la sonorité de l'instrument « recréé » comme un écho fidèle au son de l'instrument original.

Les deux clavecins : le clavecin Goujon-Swanen et sa reconstitution par Ivan de Halleux ont été joués par Christophe Rousset qui a apporté également son témoignage en sa qualité de musicien.

Présentation du propos

Depuis les années 1990, le musée de la Musique développe une politique de commande d'instruments : reconstitution/copie/fac-similé, réalisés d'après les instruments originaux qu'il conserve en son sein. Trois clavecins : le Tibaut de Toulouse (Toulouse 1691), le Goujon-Swanen (Paris, av. 1749, dépôt du Mobilier national) et le Grimaldi (Messine 1703) ont ainsi donné lieu à la construction d'instruments par Emile Jobin, Ivan de Halleux et Denzil Wraight. Dans le cas du Clavecin Goujon-Swanen, la reconstitution visait à « retrouver » le clavecin original. En effet, l'instrument de J.-C. Goujon date de la première moitié du XVIII^e siècle mais subit ensuite de petits ravalements en 1749 et en 1784, date à laquelle J.-J. Swanen lui adjoint également des genouillères et un jeu de buffle. Son état actuel est donc celui d'un instrument de la fin du XVIII^e siècle. C'est afin de comprendre le premier état du clavecin que le musée a décidé en 1993, de confier à Ivan de Halleux, facteur de clavecin, la réalisation d'une « reconstitution » de l'instrument. Cette *modélisation*, tant la conception que la fabrication, pose deux problématiques : le rapport entre la « reconstitution » et l'original dont il s'inspire, la perception des instruments par le musicien dans son approche de la musique ancienne.

Intérêt et limites d'une reconstitution

Le travail de recherche, la reconstitution mentale puis la recréation matérielle d'une œuvre permettent la compréhension théorique mais aussi la connaissance pratique de l'œuvre, tenant compte des contraintes techniques et acoustiques. La concrétisation de cette démarche intellectuelle, qui conduit à la fabrication d'un instrument, sous-tend la recherche d'un son. La question épineuse porte alors sur la nature de ce son car il serait déraisonnable de considérer la reconstitution comme le reflet sonore/ *écho* de l'original ou même d'un clavecin d'époque.

Dans ce cas présent, parce que l'instrument neuf n'est pas envisagé comme un fac-similé du clavecin du XVIII^e siècle mais comme une reconstitution de l'état originel, une distanciation est de fait prise avec la question de la copie et de sa fidélité à l'original. La référence à Goujon est une indication de la source, à partir de laquelle s'est établi le travail, une accroche dans le passé pour le clavecin neuf qui reste une création contemporaine, une interprétation par un facteur d'un instrument ancien, peut-être également une adaptation. C'est l'analyse du clavecin original et le travail de « projection » sur l'état antérieur de l'oeuvre qui expliquent les similitudes entre les deux instruments, notamment la sonorité des graves, l'aspect nasillard du jeu de 8 pieds du clavier supérieur.

Il reste que de nombreux paramètres importants dans la réalisation d'un instrument sont laissés à l'appréciation du facteur en l'absence de source sur leur état historique. Ainsi les cordes (rarement anciennes et difficilement datables), les sautereaux, l'harmonisation qui modèlent le son d'un clavecin, sont relativement mal connus pour les époques anciennes. Devant ce constat, force est de reconnaître que non seulement les « copies » mais aussi les instruments originaux sont privés de trop nombreux éléments (ou de données) pour que l'on puisse encore s'imaginer reproduire ou faire perdurer le son du clavecin ancien. Il semble alors illusoire d'appréhender un clavecin ancien comme sorti indemne du passé, a fortiori le clavecin Goujon-Swanen que l'on sait transformé. Se pose alors la question de l'attente ou de la recherche d'un son de la part du musicien et de l'auditeur : le son du Goujon-Swanen, le son d'un instrument ancien, le son que le musicien s'est forgé ?

Quel est le son d'un instrument original et que nous apporte-t-il ?

L'histoire d'un instrument – sa fabrication, ses transformations, son vieillissement même – contribue à sa caractérisation sonore. Il en résulte que chaque instrument peut être considéré comme unique, sans que l'on puisse déterminer réellement la part due à l'instrument (est-il exceptionnel ?), à l'empreinte du facteur, à la patine du temps. Le fait que peu d'instruments nous soient parvenus contribue sans doute à fausser notre appréciation de la facture ancienne. Le risque est grand d'avoir une vision réduite à ces quelques exemples et de faire ressortir les clavecins « hors normes » comme des exceptions aux règles formatées par nos propres critères. Comment juger alors de la représentativité d'un instrument par rapport à son époque ?

Même dans le cadre de l'atelier d'un même facteur, on s'aperçoit que les instruments ne révèlent pas les mêmes caractéristiques. Le cas du clavecin Goujon-Swanen, est d'autant plus délicat puisqu'un seul clavecin est attribué à Jean-Claude Goujon. En revanche, il est un bel exemple d'un savoir-faire alliant innovation et référence à une facture antérieure. Il est même une mise en abîme puisqu'il porte une fausse signature de Hans Ruckers (facteur anversois du XVII^e siècle) et reprend quelques traits de cette facture flamande. On peut se demander d'ailleurs comment l'instrument était considéré à l'époque de sa création : une oeuvre faussement attribuée ? une copie ? un faux ? Se posait-on la question d'ailleurs ? Dans la continuité de ce milieu artisanal et corporatiste la construction d'un clavecin, et d'une

reconstitution même, n'est-elle pas traditionnellement perçue comme une création, s'appuyant sur un héritage parfois volontairement souligné ?

Transformé et restauré à plusieurs reprises, le clavecin Goujon-Swanen est un instrument complexe que le musicien approche, explore et adopte. C'est par son écoute aussi que le claveciniste adapte son jeu. L'ancienneté du clavecin lui donne une valeur historique, de témoignage que n'importe quelle reconstitution ou même copie ne pourra revendiquer. Nul ne nie une valeur artistique à l'instrument récent mais ce dernier ne peut s'approprier un gage de « vérité ». En revanche, en réponse au clavecin, le musicien apporte incontestablement sa sensibilité, façonnée par sa connaissance de « l'esthétique » de la période, par l'écoute et le jeu des autres instruments anciens. Il peut être lui-même à la recherche d'un son qui lui semble en adéquation avec un style musical. Le jeu sur clavecin d'époque est donc une alchimie entre l'instrument (qui possède déjà sa propre histoire), la musique (qu'il faut interpréter) et le musicien lui-même empreint de toute une culture. À cette alchimie donc, force est d'ajouter un autre élément : l'auditeur qui n'est pas inactif dans la formation du son puisqu'il le façonne dans sa manière de le recevoir et de l'accepter.

Entre le son de l'original et la recherche d'un son originel

Musiciens et amateurs se trouvent confrontés à deux tentations, deux mythes de la culture moderne : le culte de l'authentique et le respect de l'historique. La quête consiste à retrouver un son originel sur un clavecin original. L'erreur serait de croire qu'il existe ou peut exister. Ces deux « idéaux » représentent la frontière infranchissable entre original et « copie » dans l'attention portée aux instruments. Cependant, n'attribuons-nous pas des qualités à l'instrument réputé « ancien », sans parfois examiner ce que recèle ce terme ? Nous privilégions peut-être également un « certain son ancien », une « patine » dont nous cultivons l'idée dans notre imaginaire. Or ce même clavecin original dont nous admirons le son aujourd'hui pouvait avoir d'autres propriétés à l'époque de sa création. Serions-nous prêt à l'entendre ? La réponse de toutes les façons est négative puisque notre perception, notre écoute n'est en rien comparable avec celle d'un amateur des siècles précédents.

Au terme de cette discussion, il nous faut constater que reconstitutions, copies, fac-similés agissent comme des révélateurs : s'ils sont des miroirs imparfaits de l'original, ils invitent à la réflexion. Ils s'adressent aux sens et proposent une dimension musicale tout en respectant l'instrument original qu'ils préservent. Ils permettent une approche différente en affectant directement l'auditeur. Quand elle est possible, la comparaison permet la distanciation et l'écoute attentive. Bien entendu ces instruments ne peuvent et ne doivent pas être considérés comme des substituts à l'original, même si ce dernier est rêvé ou absent. La plus vaine des illusions serait en effet de vouloir remonter le temps ou forger une culture artistique sur commande. Parce que le son est immatériel, par définition, il ne possède aucune trace directe de son passé. S'il a une histoire qui nous fait défaut, le son n'a pas de mémoire et n'existe qu'à travers la perception de chaque auditeur.

En revanche, la plus authentique des démarches et la plus fidèle à l'esprit du XVIII^e siècle ne résiderait-elle pas dans l'acte même d'associer musique et technique, savoir et expérimentation ?



III. 1 – Clavecin Jean-Claude Goujon, Paris 1749, ravalé par Jacques Joachim Swanen, 1784, E. 233, collection Musée de la musique, © Musée de la musique, photo Jean-Marc Anglès



III. 2 – Reconstitution du clavecin signé Jean-Claude Goujon, Paris, vers 1749
Ivan de Halleux, Bruxelles, 1995, Musée de la musique
© Musée de la musique, photo Jean-Claude Battault