



HAL
open science

Clavecins anciens et fac-similés - l'exemple des instruments de Tibaut de Toulouse

Marie Demeilliez, Emile Jobin

► **To cite this version:**

Marie Demeilliez, Emile Jobin. Clavecins anciens et fac-similés - l'exemple des instruments de Tibaut de Toulouse. *Annales de l'ACRAS*, 2010, Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles, 4, pp.82-101. hal-01056899

HAL Id: hal-01056899

<https://hal.science/hal-01056899>

Submitted on 14 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Clavecins anciens et fac-similés L'exemple des instruments de Tibaut de Toulouse

Marie DEMEILLIEZ
(Université Paris IV)
Émile JOBIN
(Facteur de clavecins)

Nous remercions chaleureusement Florence Gétreau et Alain Anselm pour leurs remarques judicieuses tout au long de ce travail.

Alors que se mettait en place au musée de la Musique de Paris une politique de conservation qui préférerait l'étude et la prévention des instruments anciens à leur restauration¹, Émile Jobin s'est vu confier en 1993 la construction d'un fac-similé du clavecin de Vincent Tibaut de Toulouse (1691, E. 977. 11. 1). Peu touché depuis le XVIII^e siècle, cet instrument n'avait pas été restauré et avait fait l'objet de plusieurs investigations approfondies², grâce aux nouvelles techniques développées par le

laboratoire de recherches et de restauration du musée³.

Peu de temps après la réalisation du fac-similé, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) a commandé au même facteur une copie de cet instrument, en lui offrant cette fois la liberté de s'éloigner d'une stricte reproduction de l'original. Depuis, Émile Jobin a construit deux autres clavecins inspirés de Tibaut, essayant à chaque fois quelques nouveaux aménagements, pour tenter de retourner à l'état premier du clavecin du musée, qui avait subi plusieurs modifications au début du XVIII^e siècle, intégrées de fait dans le fac-similé, ou encore pour imaginer les améliorations qu'aurait pu envisager Tibaut.

Faute d'archives, la vie et la carrière de Vincent Tibaut (ca. 1647-1691) restent assez peu documentées. Grâce aux recherches de Florence Gétreau⁴, on sait que ce facteur, originaire de la

1. Cf. notamment GÉTREAU (Florence), « Considerations on keyboard conservation and policy for facsimiles and replicas in France », *Restoration and Conservation of Early Musical Instruments : The spinetta ovale by Bartolomeo Cristofori*, dir. Gabriele Rossi Rognoni, *Kermes : la rivista del restauro*, n° 66 (2007), pp. 31-52 ; ou, plus spécifiquement consacré au Musée de la Musique de Paris, DUGOT (Joël), « Équilibres délicats : conserver, restaurer, écouter et transmettre les instruments du passé », *Un Musée au rayons X. Dix ans de recherche au service de la musique*, Paris, musée de la Musique, Cité de la musique, 2001, pp. 53-62.

2. Cf. ROBIN (Michel) et ABONDANCE (Pierre), *Dessin technique du clavecin de Vincent Tibaut*, Paris, Société des amis du Musée instrumental, 1977-1987.

3. ESPIÉ (Laurent), « Nouvelles méthodes et nouveaux enjeux : un laboratoire au service de la musique », *Un Musée au rayons X*, *op. cit.*, pp. 81-88.

4. Cf. GÉTREAU (Florence), « Vincent Tibaut de Toulouse, ébéniste et facteur de clavecin. 1. Données biographiques », *Musique-Images-Instruments*, vol. 2 (1996), pp. 196-202.

région de Nantes, s'est établi à Toulouse en 1673 comme maître menuisier, vraisemblablement au terme d'un tour de compagnonnage, à l'âge de vingt-six ans. Évoluant tout au long de sa vie dans un milieu composé presque exclusivement d'artisans ébénistes et de menuisiers, il manifeste lui-même dans les trois clavecins qui nous restent de lui un grand art de sculpteur et d'ébéniste — notamment dans celui de 1679 dont le décor en marqueterie est particulièrement élaboré¹. Puisque Vincent Tibaut n'est jamais spécifiquement mentionné comme facteur de clavecins — dans la plupart des villes de France en dehors de Paris, ces derniers étaient souvent assimilés à d'autres métiers du bois — on peut émettre l'hypothèse que son père, Jean, connu comme maître charpentier à Nantes, était peut-être lui aussi facteur.

Trois instruments signés de Vincent Tibaut sont à ce jour connus : le plus ancien, de 1679, est actuellement conservé dans les collections du Musée des instruments de musique (MIM) de Bruxelles (inventaire n° 533). Le second, daté de 1681², appartient depuis plusieurs années à M. Yannick Guillou ; remis en état de jeu et apprécié des clavecinistes, il a été plusieurs fois sollicité pour des enregistrements discographiques³. Le musée de la Musique de Paris possède quant à lui l'un des derniers instruments de Tibaut, construit peu avant sa mort en 1691. Alors que les deux premiers clavecins ont fait l'objet de transformations profondes pour être maintenus en bon état de fonctionnement, celui-ci, malgré son aspect plutôt délabré, a conservé la quasi-totalité de ses éléments originaux⁴. L'analyse de cet instrument, préalable nécessaire à la construction du fac-similé, permet alors de suppléer en partie au défaut d'archives et de comprendre un peu mieux les pratiques de ce facteur provincial et les influences dont il est tributaire. On y découvre, outre une synthèse originale de plusieurs traditions de facture, un travail très personnel dans la construction comme sur le plan acoustique. La

réalisation du fac-similé puis des autres copies des instruments de Tibaut fut aussi une occasion de dialogues avec les clavecinistes ou les musicologues, dont les réactions éclairent certains partis pris de facture, et dont la connaissance des partitions confrontée aux choix de construction de Tibaut, permet une réflexion sur les pratiques de jeu anciennes.

Éléments d'analyse du clavecin Tibaut de 1691 :

Le clavecin du musée de la Musique, une « belle ruine⁵ » mais pour l'essentiel très proche de son état au XVIII^e siècle (fig. 1⁶), comporte deux jeux de 8 pieds et un jeu de 4 pieds répartis sur deux claviers, avec le 4 pieds au clavier inférieur, une disposition devenue habituelle à cette époque. Dans la réalisation du fac-similé commandé par le musée de la Musique, il a été décidé de restituer l'instrument dans un état proche de sa dernière utilisation, datant probablement du XVIII^e siècle. Il a fallu parfois composer avec certaines maladrotes constatées sur l'original, attribuables à des transformations subies à cette époque, en particulier sur la mécanique, sans doute pour mettre l'instrument au goût du jour.

La photo suivante montre comment le changement du système d'accouplement a rendu nécessaire au XVIII^e siècle l'adjonction de coins sur le bloc du châssis du clavier inférieur (fig. 2).

L'analyse des instruments de Vincent Tibaut révèle qu'il s'approprie et mêle des styles de construction très différents. De fait, la facture de clavecin française du XVII^e siècle, loin d'être monolithique, croise l'influence de multiples traditions⁷. Le gros oeuvre de la caisse des clavecins de Tibaut est ainsi largement inspiré de l'école italienne : la caisse est construite sur le fond, selon des principes quasi architecturaux (fig. 3).

L'analyse du bloc harmonique du clavecin de Tibaut 1691 (la table et son barrage, les chevalets et les sillets ainsi que les cordes) signale quant à elle une autre source, celle d'une école de facture parisienne. La rosace des clavecins de Vincent Tibaut est d'ailleurs si semblable à celle d'un

1. Pour des reproductions du clavecin de 1679, cf. GÉTREAU (Florence), *op. cit.*, p. 196, ou, en couleur, MERCIER-YTHIER (Claude), *Les clavecins*, Paris, Éditions Vecteurs, 1990, p. 75.

2. Pour une reproduction, cf. MERCIER-YTHIER (Claude), *op. cit.*, p. 74.

3. Cf. notamment *Pièces pour clavessin : pavane, suites, passacailles de Louis Couperin*, Laurent Stewart, Arion, Pierre Verany, 1996.

4. Pour une analyse des caractéristiques particulières à chacun des trois instruments de Tibaut, cf. ANSELM (Alain), « Vincent Tibaut de Toulouse, ébéniste et facteur de clavecin. 2. Bref regard sur les trois clavecins de Vincent Tibaut », *Musique-Images-Instruments*, vol. 2 (1996), pp. 203-209.

5. ANSELM, « Vincent Tibaut de Toulouse... », *op. cit.*, p. 203.

6. Voir les figures en fin d'article.

7. Sur ce point, cf. ANSELM (Alain et Marie-Christine), « Petit prélude à l'étude des clavecins français du XVII^e siècle », *Musique-Images-Instruments*, vol. 2 (1996), pp. 227-230.

clavecin de Jean Denis de 1648 qu'elle pourrait être la marque d'une filiation¹.

On trouve enfin des traces de la grande influence des facteurs flamands sur l'école française et notamment parisienne. Sur le plan de la construction, les emprunts de Tibaut aux innovations des Flamands sont nombreux : comme sur les instruments des Ruckers, la caisse est construite autour du sommier, à la manière d'un meuble, avec un fond rapporté en deux parties. Par ailleurs, la progression des longueurs de cordes n'est plus géométrique, comme elle l'était sur les clavecins italiens, mais elle est calculée pour tolérer les cordes en fer dans l'aigu et réserver celles en laiton pour le grave. La comparaison entre les longueurs des cordes du clavecin de Vincent Tibaut de 1691, avec celles d'instruments au diapason similaire de Jean Denis et d'Andreas Ruckers est très parlante (voir Tableaux annexes, I).

On constate que le médium est nettement moins long sur le clavecin de Denis que sur celui de Ruckers, une signature de l'école parisienne. Quant à Tibaut, il est encore en deçà de Jean Denis pour la partie médium. Par ailleurs, la progression entre les cordes du 8 pieds et celles du 4 pieds est géométrique sur le clavecin Ruckers et elle s'en approche sur celui de Denis. À l'inverse, sur l'instrument de Tibaut, les cordes du 4 pieds s'écartent de la progression géométrique et sont nettement plus courtes. Tibaut adopte là une stratégie que l'on retrouve alors dans les épinettes en 4 pieds : plus l'instrument est petit, plus les longueurs de cordes sont courtes pour le même diapason. Le son obtenu pour le 4 pieds est alors plus rond, privilégiant les fondamentales ; il s'apparente à celui du 8 pieds du clavier supérieur, toujours plus court que celui du grand 8 pieds du clavier inférieur.

Si l'étude organologique relie la pratique de Vincent Tibaut à plusieurs traditions, le facteur s'essaie aussi à quelques expérimentations personnelles pour des choix parfois inédits. Qu'il s'agisse de la conception de ses caisses, des aspects acoustiques ou des questions de ravatement, Tibaut est particulièrement inventif. En variant le nombre et la position des barrages des structures de caisses, il fait des recherches sur le plan statique. L'instrument de 1679 (Bruxelles) comprend par exemple un nombre d'équerres bien plus grand que sur les instruments suivants, mais pas de barrage supérieur comme sur celui de 1691 (musée de la Musique). Sur ce dernier instrument,

le sommier est lié au fond par un système de queue d'aronde. Tibaut emprunte alors à l'école flamande l'idée d'un changement de fil du bois entre partie arrière et partie avant (fig. 4). Ceci a des conséquences importantes sur la réaction mécanique de la caisse, et par suite sur le son produit.

Sur le plan acoustique, Tibaut élabore un barrage de table en arête de poisson (fig. 5).

Le boudin est la pièce maîtresse de ce « chaînage ». Il sert d'accroche aux cordes du 4 pieds et, en quelque sorte, de clef de voûte. Laisse libre à ses extrémités, il est lié à deux traverses du barrage supérieur de la caisse, grâce à des entretoises qui servent également à régler la voûte de la table (fig. 6).

Cette invention remarquable de Tibaut a deux conséquences majeures : d'une part elle accroît la résistance mécanique et la stabilité de la table ; d'autre part elle provoque une réaction de la caisse particulièrement dynamique, car celle-ci est directement sollicitée.

Tibaut tente aussi de corriger certains défauts du ravatement², qui induit à cette époque des cordes graves bien plus courtes que la progression normale, pour ne pas élargir démesurément la caisse tout en gardant une proportion cohérente. Dans l'instrument de 1691, Tibaut creuse des résonateurs dans les basses du sommier, sous les placages, obtenant deux chevalets vibrants, ce qui permet de mieux faire sonner les notes graves en favorisant les premières harmoniques (fig. 7).

Dans la même optique, il rallonge un peu la caisse de ce clavecin par rapport à ses instruments précédents, ce qui a pour conséquence d'augmenter les longueurs vibrantes des basses. Sans avoir besoin de modifier le plan de ses clavecins, Tibaut a pu ainsi compenser la faible longueur des dernières cordes graves.

Le clavecin Tibaut et les pratiques musicales de la fin XVII^e siècle :

Octave courte et doubles feintes :

Les préoccupations de Tibaut au sujet du registre grave du clavecin se traduisent aussi dans l'incorporation à l'octave courte habituelle GG/BB de deux doubles feintes, sur les touches Eb et C#, permettant l'accord de sept notes différentes sous le E (fig. 8). Si l'existence de doubles feintes sur les clavecins est avérée à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e, elle demeure relativement peu

1. Les deux rosaces sont reproduites dans l'ouvrage de Claude Mercier-Ythier, *op. cit.*, p. 73.

2. Le ravatement désigne toutes les notes sous le C.

courante. Sur les quelque quatre-vingts instruments conservés de cette époque¹, moins de quinze comportent ou ont comporté une feinte brisée sur la touche Eb, et très rares sont ceux qui ont eu deux feintes brisées comme les instruments de Tibaut². Pourtant, signe peut-être d'un certain engouement, c'est un clavier à deux feintes brisées qui est présenté au lecteur d'une des premières méthodes de clavecin françaises, celle de Saint-Lambert au tout début du XVIII^e siècle³ (fig. 9). Dans les années suivantes, les claviers des clavecins continueront de s'étendre, vers le grave comme vers l'aigu, mais les facteurs, pour favoriser une progression chromatique dans le grave, privilégieront désormais un élargissement de la caisse au détriment de l'octave courte.

Il est intéressant de mettre en regard l'intérêt particulièrement marqué de Tibaut pour le registre grave avec le répertoire pour clavecin de cette époque. Les choix de construction des facteurs répondaient certainement aux besoins des instrumentistes de leur temps et à l'évolution des pratiques des clavecinistes français. Pourtant, si l'on observe les pièces publiées en France entre 1670 — première édition en France d'un livre de pièces pour clavecin, de Jacques Champion de Chambonnières⁴ — et 1717 (second livre de clavecin de François Couperin⁵), ainsi que l'œuvre restée manuscrite de Louis Couperin, l'un des clavecinistes les plus importants du XVII^e siècle⁶, on constate d'emblée l'usage très restreint des

notes les plus graves du clavecin. Jusqu'à la fin des années 1680, soit dans l'œuvre de Louis Couperin, mort en 1661, dans les deux livres de Chambonnières, ceux de Nicolas Lebègue⁷, celui de Perrine⁸ et le premier recueil publié par Élisabeth Jacquet de La Guerre⁹, les notes de l'octave courte ne sont requises que très ponctuellement, et dans un petit nombre de pièces. C'est encore le cas dans quelques livres de clavecin publiés au début du XVIII^e siècle, comme ceux de Louis Marchand¹⁰ et de Jean-François Dandrieu¹¹. L'usage du ravalement, surtout circonscrit aux cadences ou aux pédales, consiste essentiellement à faire résonner l'octave inférieure des G, A et B (fig. 10). Une exécution de cette musique sans les notes les plus graves, sur un clavier C-c³, si elle ne fait pas aussi bien sonner le clavecin d'un Chambonnières ou d'un Lebègue, ne demande pas d'aménagements importants. Les notes de l'octave courte ont surtout un rôle dynamique et timbrique, à la manière d'une pédale d'orgue.

C'est dans la musique de Jean Henry d'Anglebert¹² que les notes de l'octave courte sont les plus sollicitées : dans presque toutes les pièces, le claveciniste a besoin du GG et du AA¹³. Ces

1. Pour une liste des clavecins français du XVII^e siècle connus, cf. ANSELM (Alain et Marie-Christine), « Petit prélude... » *op. cit.*, p. 228 ; BOALCH (Donald H.), *Makers of the Harpsichord and Clavichord (1440-1840)*, 3^e éd. par Charles Mould, Oxford, Clarendon Press, 1995 ; ANDERSON (R. Dean), « Extant Harpsichords Built or Rebuilt in France during the Seventeenth and Eighteenth Centuries: An Overview and Annotated List », *Early Keyboard Journal (Journal of the Southeastern Historical Keyboard Society)*, 19 (2001), pp. 69-171 ; 20 (2002), pp. 107-195. Une version abrégée de cet article est disponible sur le site <http://harpsichordphoto.org/french/>.

2. Cf. notamment le clavecin anonyme de la vallée du Rhône, numéroté 27 par Alain Anselm (« Petit prélude... », *op. cit.*, p. 228).

3. SAINT-LAMBERT (Monsieur de), *Les Principes du clavecin*, Paris, Ballard, 1702, chapitre II, p. 6.

4. CHAMBONNIÈRES (Jacques Champion de), *Pièces de clavessin. Livre premier — Pièces de clavessin. Livre second*, Paris, Jollain, 1670.

5. COUPERIN (François), *Second Livre de pièces de clavecin*, Paris, 1716-1717.

6. Nous prenons pour référence l'édition Brunold / Moroney : *Pièces de clavecin de Louis Couperin*, Paul Brunold (éd.), Davitt Moroney (rééd.), Monaco, Éditions de L'Oiseau-Lyre, 2004.

7. LEBÈGUE (Louis Antoine), *Pièces de clavessin*, Paris, l'auteur, Baillon, 1677 ; *Second livre de Clavecin*, Paris, Lesclap, 1687.

8. PERRINE, *Pièces de Luth en Musique avec des Règles pour les toucher parfaitement sur le Luth et sur le Clavessin*, Paris, l'auteur, 1680.

9. JACQUET DE LA GUERRE (Élisabeth Claude), *Les Pièces de clavessin. Premier Livre*, Paris, l'auteur, de Baussen, 1687.

10. MARCHAND (Louis), *Pièces de clavecin. Livre premier*, Paris, Ballard, 1702. *Livre second*, Paris, Ballard, 1703.

11. DANDRIEU (Jean-François), *Trois Livres de pièces de clavecin*, Paris, Foucault, ca. 1704.

12. D'ANGLEBERT (Jean Henry dit), *Pièces de clavecin... Livre premier*, Paris, l'auteur, 1689.

13. On trouve des GG dans les prélude, allemande, 2^e et 3^e courantes, sarabande, gigue, gaillarde, chaconne en rondeau, gavotte et menuet en *sol* majeur, dans toutes les pièces de la suite en *sol* mineur, dans la *Sarabande grave* en *ré* mineur, dans l'allemande en *ré* majeur, les transcriptions des ouvertures de *Cadmus*, de la *Mascarade*, de *Proserpine*, de la courante et de son double qui les suivent, de la sarabande *Dieu des Enfers*, de la gigue qui la suit, de la chaconne de *Phaëton*, de la passacaille d'*Armide*, des menuets *Dans nos bois*, la *Jeune Iris*, de la *Ritournelle des fées* de Rolland, des *Sourdines d'Armide* de l'*Air d'Apollon* du *Triomphe de l'Amour* ainsi que les transcriptions des vaudevilles qui parsèment le recueil. Quant au AA, il est utilisé dans les prélude, allemande, 2^e courante, gigue, 2^e gigue, chaconne en rondeau en *sol* majeur, les courante et

notes devenues nécessaires contribuent à la plénitude caractéristique de la musique de d'Anglebert, riche en larges accords et en ornements particulièrement abondants. De fait, le compositeur, tout en continuant d'utiliser l'octave courte pour faire résonner certaines notes structurelles de la musique, leur donne parfois une certaine indépendance et un rôle plus mélodique : ainsi, dans la *Chaconne en Rondeau* en *sol* majeur où la ligne de basse est parfois confiée aux graves du clavecin (fig. 11).

C'est aussi dans le livre de d'Anglebert que l'utilité d'une double feinte apparaît pour la première fois dans le répertoire imprimé. En effet, seul le besoin de notes graves supplémentaires aux GG, AA, BB, C et D sous la note E justifie l'usage de doubles feintes : des BBb, Eb, C#, D# ou Db. Les *ré #* et *ré b* restent assez rares dans le répertoire de clavecin de cette époque : aussi, à l'exception d'un cas dans le livre de Dieupart de 1701¹, ce seront les BBb, Eb et C# qui seront utilisés. De tous les livres de clavecin édités au XVII^e siècle, seul celui de d'Anglebert demande un BBb, une fois, dans la gigue de la deuxième suite, en *sol* mineur. La sarabande qui précède fait entendre un BB, une seule fois là encore, mais suffisant pour qu'une double feinte facilite l'exécution de cette suite. Dans les pièces attribuées à Louis Couperin, composées au milieu du XVII^e siècle mais copiées souvent plus tard², on trouve des BB et des BBb ; comme chez d'Anglebert, il ne s'agit jamais des mêmes œuvres, ce qui laisse au claveciniste la possibilité de réaccorder la touche du Eb en BB ou en BBb entre les pièces ou les suites. Puisqu'il est aisé de

supprimer le BBb de la gigue de d'Anglebert, simple résonance à l'octave inférieure d'un Bb, sans dénaturer la pièce (fig. 12), puisque Louis Couperin ne fait pas entendre les BB et BBb dans les mêmes pièces, la nécessité de doubles feintes dans le répertoire de clavecin du XVII^e siècle paraît assez mince, si l'on s'en tient aux partitions qui nous sont parvenues. Les compositeurs du XVII^e siècle semblent même adapter consciemment leur musique aux claviers sans doubles feintes, sans doute les plus courants à cette époque, évitant les C# et les Eb, alors même qu'ils appartiennent à la tonalité de la pièce : ainsi de la gigue 33 (numérotation de Brunold / Moroney) de Louis Couperin en *ut* mineur, qui demande des E, mais jamais de Eb, ou encore, du même compositeur, l'allemande 58 en *ré* majeur, qui sollicite le C, mais pas le C#. Il faut attendre le début du XVIII^e siècle, avec le livre de Dieupart publié en 1701 (hors de France), puis celui de Louis-Nicolas Clérambault³ édité à Paris en 1704 pour qu'apparaissent des Eb, de plus en plus fréquents au fil des années, et plus ponctuellement quelques C# (cf. Tableaux annexes, II). Notons que le plus souvent la partition n'exige pas toutes les notes du ravalement, le Eb et le C# dans la même pièce : la présence d'un Eb va de pair avec l'absence de BB ou BBb dans les suites de Dandrieu et de Clérambault, avec celle du GG chez Dieupart, ce qui laisse la possibilité de se satisfaire d'un clavecin sans doubles feintes et d'adapter l'octave courte, sur le principe de la *scordatura*, aux notes demandées⁴ — même si une corde prévue pour une certaine hauteur sonne toujours moins bien lorsqu'elle est accordée sur une autre note.

La majeure partie de la musique pour clavecin imprimée en France dans les deux premières décennies du XVIII^e siècle peut donc être jouée sur un clavier GG/BB — c³ avec une seule double feinte. Dans le répertoire pris en considération dans cet article, les seuls livres de Dieupart, de Jacquet de la Guerre (livre II, 1707⁵) et de François Couperin exploitent — très ponctuelle-

gigue en *sol* mineur, toutes les pièces des suites en *ré* mineur et en *ré* majeur sauf les gavottes, ainsi que le *Tombeau de Mr de Chambonnières*, les transcriptions de l'ouverture de *Cadmus*, de celle de *Proserpine*, de la chaconne de *Galatée*.

1. DIEUPART (François), *Six Suites de Clavessin...*, Amsterdam, E. Roger, [1701].

2. Le manuscrit Bauyn, une des sources françaises les plus importantes de musique de clavecin du XVII^e siècle, qui contient la presque totalité de l'œuvre de Louis Couperin, dont un certain nombre d'*unica*, fut vraisemblablement copié après la mort du compositeur, en 1661. Cf. *Manuscrit Bauyn (ca 1690) : fac-similé du manuscrit de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, Rés Vm⁷ 674-675, intr. de D. Moroney, Genève, Minkoff, 1998 (Manuscrits, IX). Pour des conclusions plus récentes quant à la datation et l'histoire du manuscrit, cf. VAISSE (Damien), « Du nouveau sur le manuscrit Bauyn : une famille parisienne et le clavecin aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, t. 71-72, 2001-2002 [paru en 2004], pp. 39-52.

3. CLÉRAMBAULT (Louis), *Premier livre de pièces de clavecin*, Paris, L'Auteur, Foucault, 1704.

4. Cette notion de *scordatura* se trouve d'ailleurs dès l'origine du développement de l'octave courte dans l'histoire des claviers de clavecin et d'orgue. Cf. MEEÛS (Nicolas), « L'origine de l'octave courte », version traduite en français, revue et complétée (2008) d'un article paru en néerlandais dans *Orgelkunst* VI/1 (mars 1983), disponible sur <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/textes.html>.

5. JACQUET DE LA GUERRE (Élisabeth), *Pièces de Clavecin qui se peuvent jouer sur le Viollon...*, Paris, l'auteur, Foucault, Ribou, Ch. Ballard, 1707.

ment — les possibilités offertes par deux doubles feintes.

Cet usage très parcimonieux des notes du ravalement et plus particulièrement des notes altérées dans le répertoire de clavecin, alors même que des facteurs comme Tibaut s'efforcent de favoriser la sonorité du registre grave de l'instrument, suggère que le recours aux notes les plus graves du clavier dépassait la seule pratique musicale écrite. Les partitions éditées l'étaient pour être jouées sur le plus grand nombre d'instruments ; il était donc attendu qu'elles conviennent au clavier alors le plus répandu GG/BB — c³. Mais les clavecinistes qui disposaient d'un instrument comme le Tibaut utilisaient sans doute davantage les GG, AA, BB, BBb, Eb ou C#, pour redoubler certaines notes à l'octave grave, aux cadences notamment, ou en d'autres endroits expressifs de la partition — le goût d'un musicien s'adaptant aux possibilités et aux spécificités de l'instrument. Dans les basses continues, un clavecin aux graves somptueux offrait aux accompagnateurs le moyen de renforcer les lignes de basses par des octaves graves, comme le suggèrent les réalisations proposées par d'Anglebert dans les courts *Principes d'accompagnement* publiés avec son livre de clavecin.

L'intérêt précoce de Tibaut pour les graves du clavecin invite donc le musicien moderne à profiter des basses des instruments dans le répertoire français du XVII^e siècle plus largement que la musique notée ne semble l'indiquer.

Systèmes d'accouplement, toucher et registration :

Sur le Tibaut de 1691, l'étude des châssis de clavier et des sautereaux du clavier supérieur révèle des traces qui laissent penser que la mécanique originale ne comportait pas d'accouplement à tiroirs (fig. 13), mais un *dog-leg* (fig. 14). Dans ce système d'accouplement, les sautereaux du clavier supérieur reposent directement sur le clavier inférieur : ceci permet de faire l'économie du poids du clavier supérieur, lorsque l'on joue les deux 8 pieds au clavier inférieur. D'autre part, en poussant le clavier inférieur pour commander les sautereaux du clavier supérieur, la proportion de bascule de ce clavier devient plus favorable et allège le toucher.

De fait, la figure 15 révèle des traces de scie sous les sautereaux du clavier supérieur du clavecin de 1691 qui attestent d'un *dog-leg*, supprimé par la suite.

Par ailleurs, on remarque un trait de trusquin sur le guide du clavier supérieur, qui définit la position du *dog-leg* (fig. 16).

Enfin, on note sur la partie arrière du châssis du clavier inférieur deux traits de couteau utilisés par le facteur pour marquer l'endroit où retombaient les sautereaux du clavier supérieur (fig. 17).

Tous ces indices tendent à confirmer l'hypothèse qu'un système *dog-leg* aurait été prévu au départ, et adapté par la suite en un accouplement à tiroirs, à la mode au XVIII^e siècle.

Alors que dans le fac-similé destiné au musée de la Musique il avait été décidé de respecter les transformations subies par le clavecin après sa construction initiale en 1691, Émile Jobin a cependant choisi, pour les trois instruments inspirés de Tibaut réalisés par la suite, de retourner aux origines et à la mécanique *dog-leg*. Pour les clavecinistes, ce changement de mécanique n'est pas anodin et nécessite plusieurs adaptations dans l'approche de l'instrument. Afin de mieux mesurer l'importance de ce choix mécanique, nous avons invité plusieurs anciens étudiants du CNSMDP à jouer dans la même matinée et pour des répertoires similaires l'instrument construit pour le musée de la Musique (accouplement à tiroir) et celui du conservatoire, en *dog-leg*. Au premier abord, ils ont spontanément ressenti une grande aisance sur l'instrument du musée : des feintes plus longues sur le clavier inférieur, un enfoncement un peu plus marqué, rendaient plus facile l'exécution de pièces véloces. À l'inverse, les touches plus petites, le toucher plus léger du clavecin avec un *dog-leg*, exigeant un jeu plus « fin », déconcerte toujours de prime abord les instrumentistes habitués aux accouplements à tiroir (la mécanique la plus répandue à l'heure actuelle). En revanche, tous louaient les avantages d'une mécanique *dog-leg* pour le répertoire du XVII^e — la légèreté du clavier permettant un plus grand raffinement de l'articulation. On comprend alors mieux le passage d'une mécanique *dog-leg* à un accouplement à tiroir, alors que le répertoire pour clavecin laissera de plus en plus de place à une certaine vélocité et aux traits « à l'italienne ».

Familier des pratiques héritées de la facture française du XVIII^e siècle, où tout clavecin possédant deux jeux de huit pieds et un jeu de quatre pieds offre au claveciniste six choix de registration, Émile Jobin a voulu, en réalisant le système *dog-leg* de l'instrument du CNSMDP, permettre aux instrumentistes d'utiliser les deux claviers de manière indépendante, comme avec un accouplement à tiroirs. Pourtant, rien n'indique

que le clavier inférieur du clavecin de Tibaut ait été construit sur ce modèle, car aucune trace des petits plots qui permettent de dissocier le clavier supérieur du clavier inférieur n'a été retrouvée¹. Dans cette hypothèse d'un clavier supérieur fixe, le 8 pieds supérieur ne peut être enlevé. Nous aurions alors un « principal » de 8 pieds commun aux deux claviers, et la possibilité d'adjoindre un 4 pieds et un 8 pieds au clavier inférieur. Ce principe rappelle celui des instruments flamands, particulièrement appréciés en France² et qui étaient habituellement constitués d'un clavier unique avec un 8 pieds qui pince la corde de gauche, comme le clavier supérieur des Tibaut, et un 4 pieds. Le second 8 pieds, sur un instrument à deux claviers comme ceux des Tibaut, ne servirait qu'à donner plus de chair à l'ensemble. Cette disposition des registres correspond d'ailleurs à celle des chœurs français de cette époque, où, au petit chœur de solistes, qui chante continuellement, peut s'adjoindre un grand chœur, pour des oppositions de plans sonores. Cependant, les possibilités de registration sur les clavecins à *dog-leg* simple restent plus réduites que sur les instruments comprenant des accouplements à tiroir ou des *dog-legs* à plots. De fait, les systèmes d'accouplement de nombreux clavecins français du XVII^e siècle furent transformés au siècle suivant. Sur un *dog-leg* simple, trois solutions seulement sont envisageables, qui toutes intègrent le 8 pieds supérieur, alors que le fait de pouvoir dissocier les deux claviers laisse six différents choix au claveciniste (voir Tableau annexes, III).

La rareté des pièces croisées dans le répertoire français du XVII^e siècle³ qui nécessitent deux claviers indépendants, alors qu'elles sont de plus

en plus nombreuses au XVIII^e siècle⁴, renforce cette hypothèse d'un *dog-leg* sans plots, où le 8 pieds supérieur ne peut être supprimé. Dans ce cas, la manière dont on registre actuellement le répertoire du XVII^e siècle peut être repensée : alors que l'habitude la plus répandue sur les clavecins français, dans la tradition du XVIII^e siècle, consiste à jouer d'abord le 8 pieds inférieur, auquel on ajoute tantôt le 8 pieds supérieur, tantôt le 4 pieds, ou les deux, considérer le 8 pieds supérieur comme le jeu principal de l'instrument invite à entendre d'une autre manière ces musiques.

Ce travail à partir du fac-similé d'un instrument de Vincent Tibaut, continue de susciter des échanges fructueux entre facteurs, organologues, musicologues et musiciens. Pour Émile Jobin, la construction d'un fac-similé, puis de plusieurs instruments inspirés de Tibaut, a joué le rôle d'un apprentissage dans un atelier de la fin du XVII^e siècle⁵. Ces réalisations ont été pour lui l'occasion de plusieurs découvertes et de remises en question dans l'approche de la facture. L'observation précise et l'analyse des instruments de Tibaut conservés ont par ailleurs permis d'éclairer partiellement le trajet professionnel d'un facteur du Sud-Ouest de la France, de prendre la mesure des diverses influences à l'œuvre dans cette région, alors que l'on connaît surtout les pratiques musicales et les écoles de facture parisiennes. Si la fabrication de fac-similés favorise la connaissance des instruments anciens, elle met à disposition des musiciens des clavecins adaptés à la recherche d'une interprétation « historique », sans qu'il soit besoin de toucher les originaux fatigués. L'engouement suscité par l'instrument du CNSMDP, régulièrement sollicité par les interprètes pour des concerts ou des enregistrements, en témoigne⁶. De fait, nous

1. Cf. le clavecin anonyme de 1667 conservé au Museum of Fine Arts de Boston (n° 1977-55) (Anselm 19), ou encore l'anonyme conservé au Württembergisches Landesmuseum de Stuttgart attribué à Labrèche (Anselm 30), qui présentent des indices similaires.

2. Sur l'importance des clavecins flamands dans la facture française, cf. GÉTREAU (Florence), « La vogue des clavecins anversois en France. XVII^e et XVIII^e siècles », *Hans Ruckers († 1598). Stichter van een klavecimbelatelier van wereldformaat Antwerpen*, Jeannine Lambrecht-Douillez (dir.), Peer, Alamire, 1998, pp. 65-75 ; HUBBARD (Frank), *Le Clavecin. Trois siècles de facture*, H. Bédard et F. Bastet (trad.), Nogent-le Roi, Librairie des Arts et Métiers, 1981 (1^e éd. Cambridge, Harvard University Press, 1965), pp. 41 sq.

3. Dans le répertoire dépouillé, nous n'avons trouvé que la courante 16 et la sarabande 25 de Louis Couperin, toutes deux en *ut* majeur (numérotation de l'édition Brunold / Moroney, *op. cit.*).

4. Cf. notamment le célèbre *Tic-toc-choc ou les Maillotins* du *Troisième livre de clavecin* de François Couperin (1722).

5. Cf. JOBIN (Émile), « Les enseignements posthumes et très modernes d'un maître vraiment ancien ou quelques expériences réalisées grâce à la construction d'un fac-similé et d'une copie du clavecin de Vincent Tibaut 1691 du musée de la Musique », *Acoustique et instruments anciens. Facture, musiques et science*, Laurent Espié et Vincent Gibiat (éd.), Cité de la Musique / Société française d'Acoustique, Paris, 1999, pp. 179-193.

6. Citons, parmi les enregistrements les plus récents : *Girolamo Frescobaldi – Louis Couperin*, Gustav Leonhardt, Alpha (ALPHA026), 2002 ; *Jean Henry d'Anglebert. Pièces de clavecin & airs d'après*

l'avons vu, le contact avec des instruments inspirés de Tibaut a modifié l'appréhension du répertoire du XVII^e siècle, confrontant les instrumentistes à la mécanique plus légère du système *dog-leg*, les incitant à certaines adaptations dans leurs techniques de jeu. La présence des doubles feintes et de résonateurs invite quant à elle à un large usage des graves, en 16 pieds, dans la basse continue notamment. Les voies ouvertes par la fréquentation de ces instruments n'ont d'ailleurs

pas toutes été exploitées, comme celle du renouvellement en matière de registration qui apporte l'hypothèse très vraisemblable d'un système *dog-leg* sans plots. Espérons que les conditions nécessaires à la réalisation de fac-similés de clavecin se trouveront réunies de plus en plus régulièrement dans les années à venir¹ et permettront de transposer la richesse des échanges suscités par Tibaut à d'autres répertoires.

M. de Lully, Céline Frisch, Café Zimmermann, Alpha (ALPHA074), 2005 ; *L'Entretien des Dieux – Chambonnières, D'Anglebert, Couperin*, Aurélien Delage, 6/8 Les Chants de la Dore, 2008.

1. Précisons que quelques autres fac-similés de clavecin ont été réalisés, avant et après celui du Tibaut, pour le musée de la Musique de Paris dans le cadre de sa nouvelle politique pédagogique : celui d'un clavecin italien de Carlo Grimaldi de 1703, par Denzil Wraight en 1993 et celui d'un clavecin de Jean-Claude Goujon de 1749, par Ivan de Halleux en 1995, ainsi que les fac-similés, partiels, de certains aspects de la mécanique d'un clavecin de Jean-Henry Hemsch de 1761 par Émile Jobin en 1986, d'un clavecin Ruckers-Taskin (1646/1780) par Reinhardt Von Nagel en 1991, et d'un clavecin de Jean-Claude Goujon de 1749 par Marc Ducornet en 2002. Cf. GÉTREAU (Florence), « Considerations... », *op. cit.*, pp. 49-50.

Tableaux annexes

Tableau I

Longueurs des cordes des clavecins de Vincent Tibaut de 1691, de Jean Denis et d'Andreas Ruckers

Grand huit pieds (8')

	Andreas Ruckers 1640 Namur (d'après J. Tournay)	Jean Denis 1648 Issoudun (d'après A. Anselm)	Vincent Tibaut 1691 Paris, musée de la Musique (d'après M. Robin, P. Abondance)
C ¹	1650	1505	1581
C ²	1240	1113	1104
C ³	690	640	635
C ⁴	350	346	348
C ⁵	174	171	170

Quatre pieds (4')

	Andreas Ruckers 1640	Jean Denis 1648	Vincent Tibaut 1691
C ¹	928	851	936
C ²	628	558	586
C ³	352	327	314
C ⁴	176	172	156
C ⁵	87	83	78

Tableau II

*Usage des notes graves dans le répertoire français pour clavecin du XVII^e siècle
et du début du XVIII^e siècle*

<i>Recueil</i>	<i>Notes de l'octave courte</i>	<i>Notes altérées entre C et E</i>	<i>BB ou BBb</i>
Louis Couperin, pièces ms (éd. Moroney)	GG et AA		BB ou BBb Jamais dans les mêmes pièces
Chambonnières, livre I (1670)	AA (5 pièces)		BB (1 pièce)
Chambonnières, livre II (1670)	AA (8 pièces) GG (2 pièces)		
Lebègue, livre I (1677)	GG (4 pièces) AA (8 pièces)		BB (1 pièce)
Perrine (1680)	Rien sous le C		
Lebègue, livre II (1687)	GG (2 pièces) AA (2 pièces)		BB (3 pièces)
Jacquet de La Guerre, livre I (1687)	AA fréquent GG (2 pièces)		BB
D'Anglebert, livre I (1689)	GG et AA		BB (4 pièces) BBb (1 pièce)
Louis Marchand, livre I, 1699	AA (3 pièces)		BB (2 pièces)
M. Marais, <i>Symphonies d'Alcide</i> (ca1693-1701)	GG et AA fréquents		
Dieupart, <i>Six suites pour clavecin</i> , 1701	AA Pas de GG	D# (1 pièce) C# (1 pièce) Eb Ces trois feintes ne sont pas employées dans les mêmes suites	BB
Louis Marchand, livre II (1703)	Rien sous le C		
L.-N. Clérambault, livre I (1704)	GG fréquent AA dans 1 pièce	Eb	
J.-F. Dandrieu, livre I (1705)	AA (7 pièces) GG (1 pièce)	D# (1 pièce) Eb (3 pièces)	
Gaspard Leroux (1705)	GG et AA fréquents	Eb (3 pièces)	BB (2 pièces)
J.-P. Rameau, livre I (1706)	AA Pas de GG		BB
Jacquet de La Guerre (1707)	GG et AA fréquents	C# (2 pièces)	BB et BBb (dans des pièces différentes)
F. Couperin, livre I (1713)	GG et AA <i>La Bandoline</i> : FF, GG et AA	Eb	BB BB et BBb dans <i>La Bandoline</i>
Nicolas Siret, Ier livre (1716)	AA fréquent Pas de GG		BB
F. Couperin, livre II (1717)	GG et AA	Eb	BB (VIII ^e , XII ^e ordres) BBb (VI ^e , VII ^e , IX ^e ordres) XI ^e ordre : BB et BBb, mais pas dans les mêmes pièces

Tableau III

Possibilités de registrations dans les trois systèmes d'accouplement pour un clavecin qui possède 1 x 8' au clavier supérieur et 1 x 8' + 1 x 4' au clavier inférieur ; avec deux manettes pour commander les registres :

I. Accouplement à la française, avec un tirant pour le 8' du clavier inférieur et deux manettes pour le 4' et le 8'

Clavier supérieur	8'	8'	8'	8'	8'	8'
		+		+		+
Clavier inférieur	8'	8'	4'	4'	8' + 4'	8' + 4'

II. *Dog-leg* avec blocs (avec deux manettes pour le 4' et le 8')

Clavier supérieur	8'	8'	8'	8'	8'	8'
		+		+		+
Clavier inférieur	8'	8'	4'	4'	8' + 4'	8' + 4'

III. *Dog-leg* simple (sans tirants pour le 8' du clavier supérieur)

Clavier supérieur		8'	8'	8'
		+	+	+
Clavier inférieur		4'	8'	8' + 4'



Fig. 1 : Le clavecin Tibaut de Toulouse de 1691 lors de sa découverte (cliché musée de la Musique)

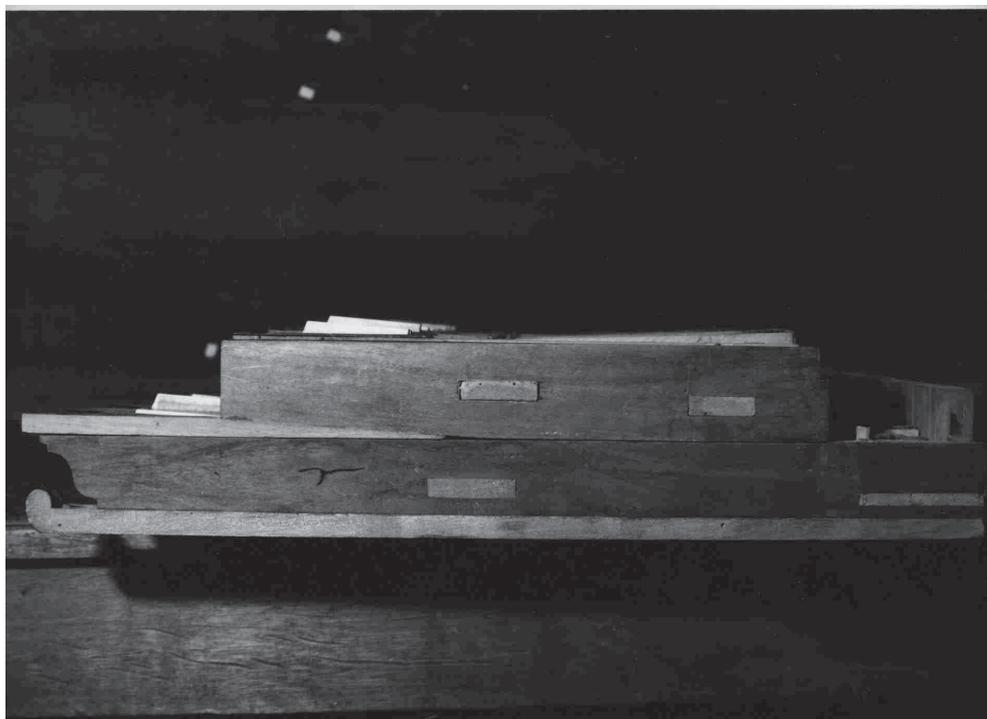


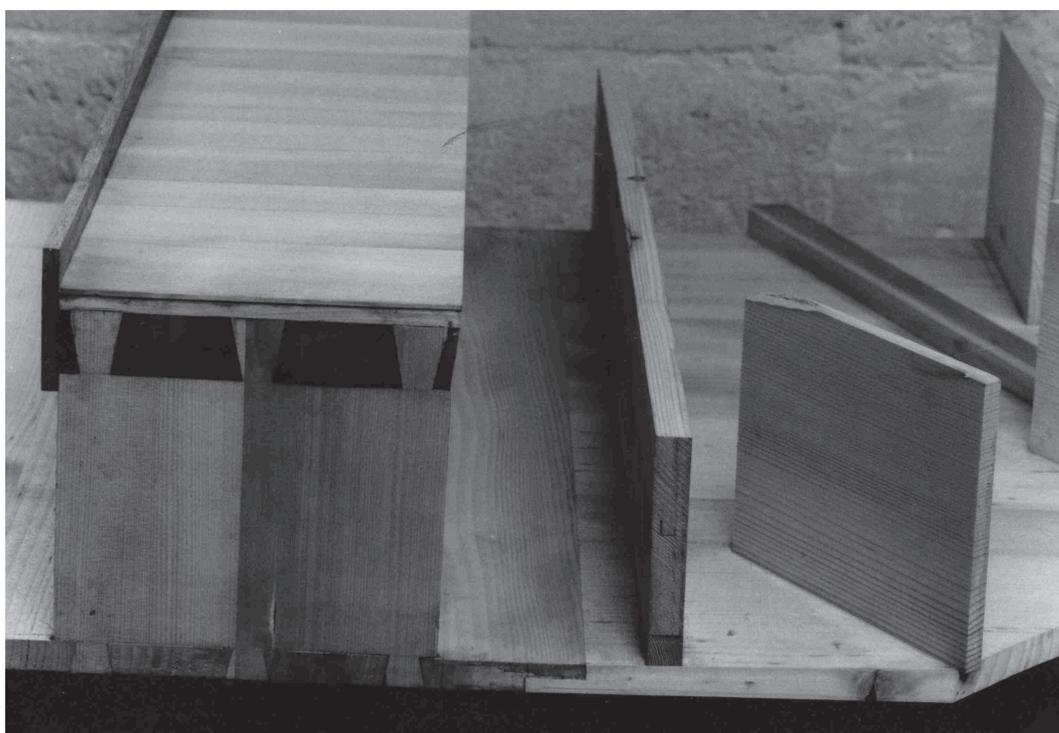
Fig. 2 : Châssis des claviers du clavecin de 1691 (cliché musée de la Musique)



Fig. 3 : Fond de la caisse avec les équerres et les barrages, fac-similé d'après le Tibaut 1691 (cliché musée de la Musique)



Clavecin original Tibaut 1691 (cliché musée de la Musique)



Fac-similé du Tibaut 1691 (cliché É. Jobin)

Fig. 4 : Montage du sommier par un montant assemblé à queues d'aronde



Fig. 5 : Fac-similé avant le tablage (cliché musée de la Musique)

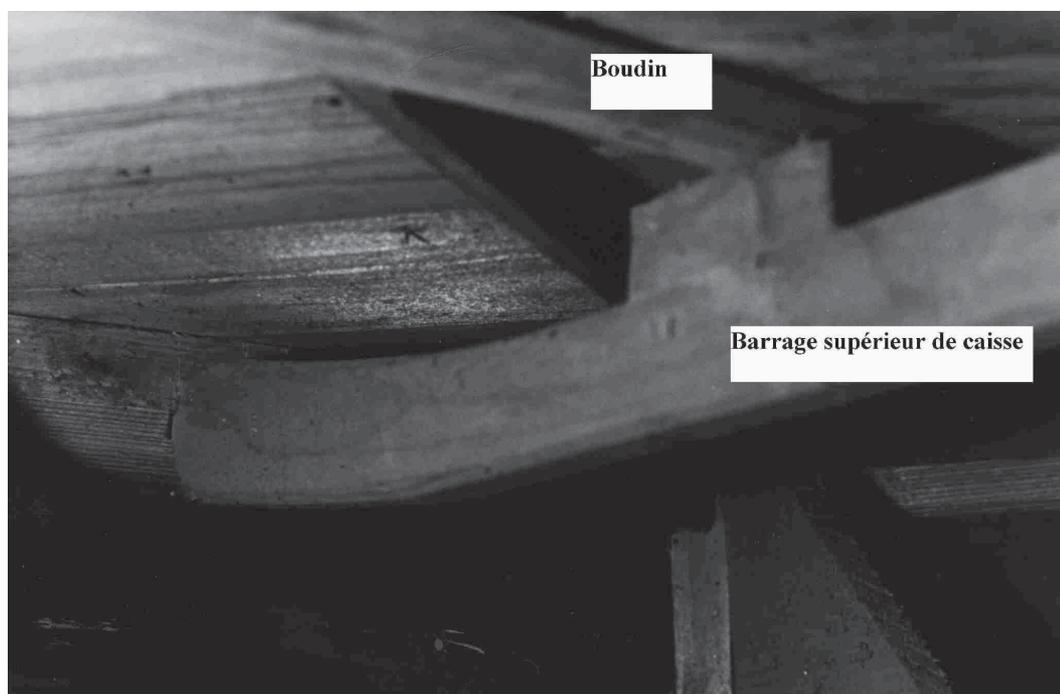


Fig. 6 : Intérieur de la caisse du clavecin Tibaut 1691 (cliché musée de la Musique)



Fig. 7 : Réalisation des résonateurs du fac-similé (cliché É. Jobin)



Fig. 8 : Partie grave des claviers de la copie de Tibaut du CNSMDP (cliché É. Jobin)

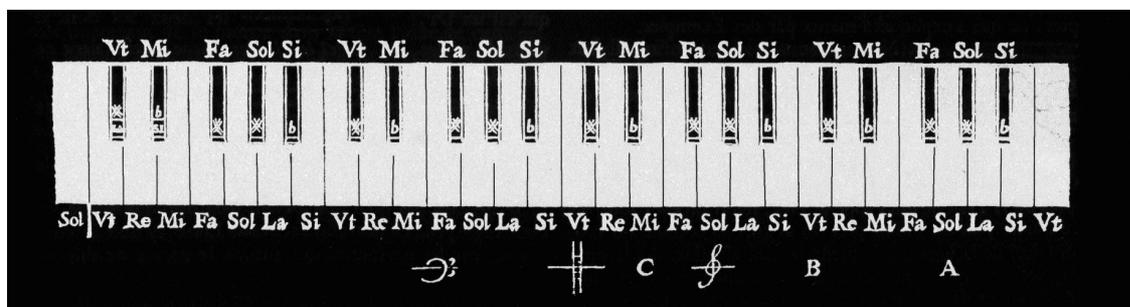


Fig. 9 : « Démonstration du clavier » dans les *Principes du clavecin* de Saint-Lambert



Fig. 10 : Lebègue (livre II, 1687), début de la gigue en *la* — unique BB de la pièce en bas de la page

Fig. 11 : D'Anglebert (1689), chaconne en rondeau, extrait du 2^e couplet

Fig. 12 : D'Anglebert (1689), gigue



Fig. 13 : Accouplement à tiroir, clavecin Émile Jobin d'après Goujon (cliché É. Jobin)



Fig. 14 : Système *dog-leg*, copie du Tibaut du CNSMDP (cliché É. Jobin)

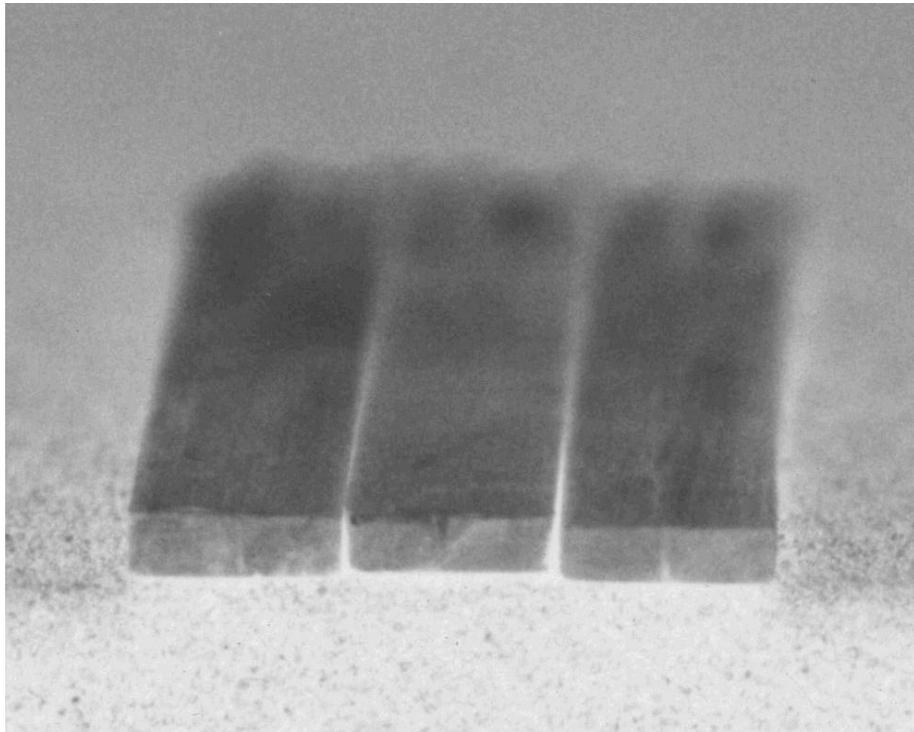


Fig. 15 : Sautereaux du clavier supérieur du clavecin Tibaut 1691 (cliché N. Jacquin)



Fig. 16 : guides des sautereaux du clavecin Tibaut 1691 (cliché N. Jacquin)



Fig. 17 : Partie arrière du châssis du clavier inférieur du clavecin Tibaut 1691 (cliché N. Jacquin)