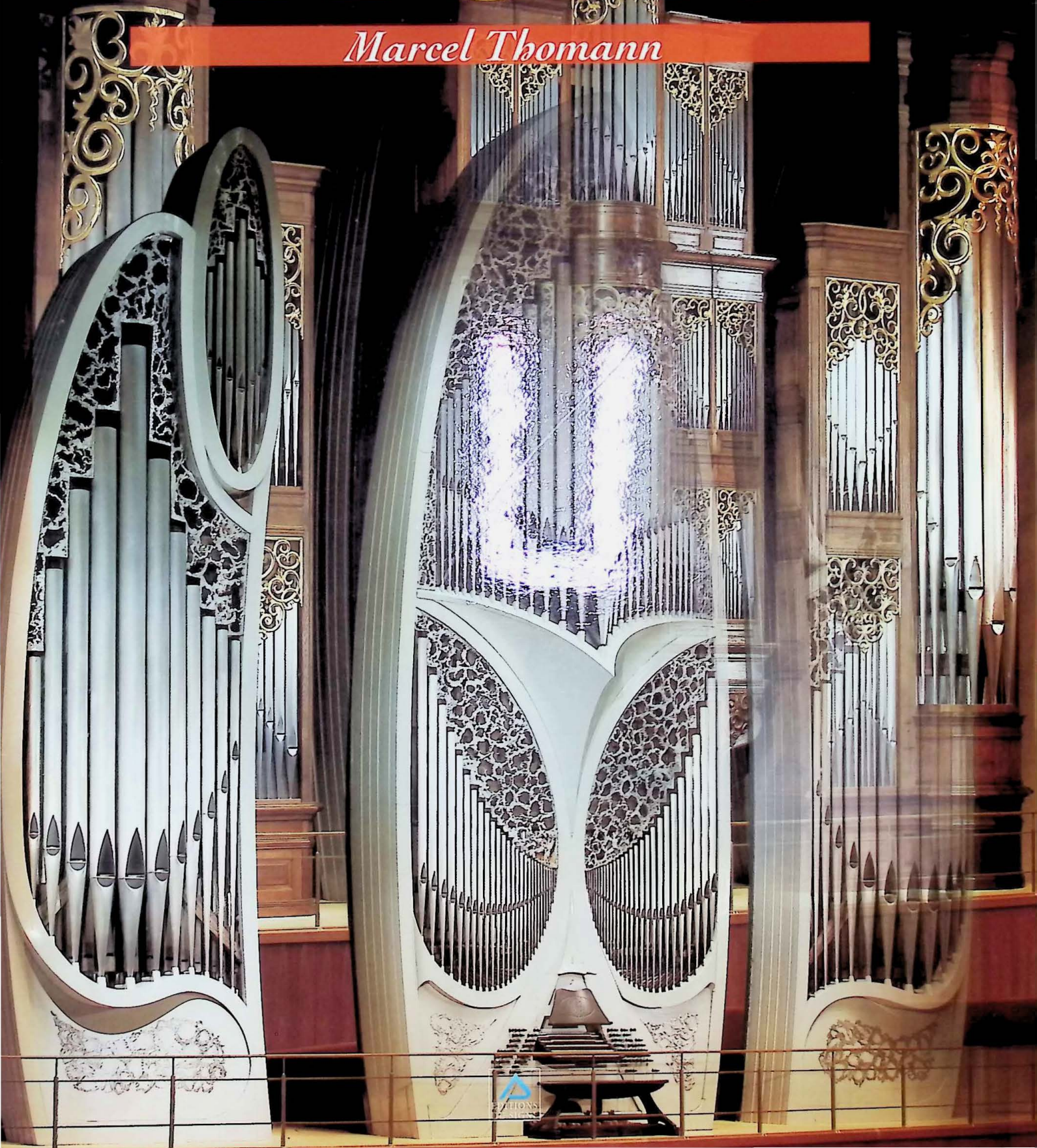


LE MONDE MYSTÉRIEUX DE L'ORGUE

Marcel Thomann





Volet gauche des « anges musiciens » de Hans Memling (Musée d'Anvers, Belgique). Vers 1433-1494

Photo de couverture :
Les deux faces de l'orgue à tempéraments
de Marc Garnier à Tokyo (Japon)
« Tokyo Metropolitan Art Space » (1986-1991)

© Éditions du Signe
B.P. 94
67038 Strasbourg cedex 2

Layout et illustrations :
CHRIS 67-Gresswiller

Tous droits réservés - Reproduction interdite
ISBN 2-87718-655-5
Dépôt légal 1^{er} trimestre 1998
Printed in Italy by Albagraf, Roma
2^e édition - 4^e trimestre 1998

MARCEL THOMANN

LE MONDE MYSTÉRIEUX DE L'ORGUE



L'orgue de Saint-François de Sales, Lyon, France

**RECHERCHE ICONOGRAPHIQUE
BERNARD WEISS**

S

O

M

M

LES MYSTÈRES DE L'ORGUE 6**1. Des monuments
d'architecture
et de technique 8**

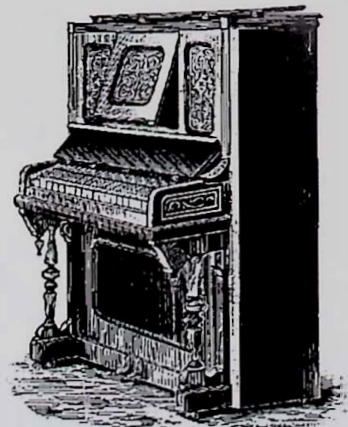
| | |
|--|----|
| Le Buffet | 9 |
| Une Mécanique très élaborée... | 10 |
| le Grand Orgue | 17 |
| le Positif | 17 |
| l'Écho | 17 |
| le Récit | 17 |
| la Pédale | 17 |
| Les tuyaux et les jeux | 18 |
| les tuyaux à bouche | 18 |
| Les fonds | 18 |
| Les « mixtures » et les « mutations », Importance du « timbre » | 19 |
| Les « reprises » | 22 |
| les mutations | 24 |
| le cornet, un exemple de jeu de mutation composé | 25 |
| les pleins jeux | 26 |
| les anches | 26 |
| Le grand-jeu | 26 |

**2. De l'antiquité
au Moyen Âge 28**

| | |
|----------------------------|----|
| L'Origine orientale | 29 |
| L'orgue hydraulique romain | 31 |
| Le retour en Occident | 31 |
| L'orgue médiéval | 32 |

**3. Du XVI^e au XIX^e siècle :
l'orgue reflet des
conceptions
liturgiques 36**

| | |
|--|----|
| Comment l'orgue est devenu l'instrument « spirituel » par excellence | 37 |
| Pays-bas : l'orgue, produit d'exportation aux XVI ^e et XVII ^e siècles | 38 |
| L'orgue en France du XVI ^e au XVIII ^e siècle | 41 |
| Un orgue François Couperin authentiquement conservé | 42 |
| Une prestigieuse famille : les Silbermann | 44 |
| Les territoires germaniques protestants | 46 |
| L'orgue nordique | 47 |
| Allemagne du Sud, Autriche, Suisse | 49 |
| Italie | 50 |
| Espagne et Portugal | 51 |
| Pérou, Équateur, Mexique, Philippines | 52 |
| L'Angleterre | 52 |



*Orgue de salon.
Gravure du 13^e siècle*

A I R E

4. L'orgue du XIX^e et du XX^e siècle 54

| | |
|--|----|
| 1720 : l'équilibre « classique » | 54 |
| La révolution française : une catastrophe pour l'Orgue | 55 |
| La crise du répertoire liturgique, conséquences sur le monde de l'orgue | 56 |
| L'Orgue dit « Romantique » | 58 |
| L'Orgue symphonique et post-symphonique | 58 |
| Une révolution culturelle | 59 |
| Innovations et inventions | 61 |
| Rupture ou évolution ? | 63 |
| L'orgue symphonique ne serait donc plus un orgue « vrai » ? | 63 |
| Industriels de l'Orgue ? | 65 |
| La « Fabrikorgel » | 66 |
| Le « cas » des États-Unis d'Amérique et du Japon | 67 |
| Les États-Unis | 67 |
| Le Japon | 69 |

5. Présent et avenir de l'orgue 72

| | |
|--|----|
| Les tentatives de compromis et de synthèse | 72 |
| L'orgue de synthèse | 73 |
| L'orgue « néo-classique » français | 73 |
| L'orgue « néo-baroque » allemand | 75 |
| L'idéal de l'orgue selon Albert Schweitzer | 76 |
| Les orgues en France | 78 |
| Un centre européen de l'orgue à Marmoutier (Alsace) | 81 |
| L'Alsace, pays des orgues | 83 |
| Avenir de l'orgue | 85 |
| La facture d'orgue en crise | 85 |
| Surabondance d'organiers ? | 86 |
| L'alternative électronique ? | 86 |

Bibliographie 90

Termes techniques 93

Index technique 96

Index personnes 96

Remerciements

Aborder les multiples facettes d'un domaine aussi complexe que celui de l'Orgue est une aventure périlleuse. Aussi dois-je une gratitude particulière aux organologues experts qui ont bien voulu relire mon manuscrit et plus spécialement à Mrs Gaston Kern, facteur d'orgue; Guy Fortenbach, organiste; Georges Walther-Muhleisen, facteur d'orgue; Marc Schaefer, Technicien Conseil près la Commission Supérieure des Monuments Historiques, section Orgues, Professeur au Conservatoire de Strasbourg; Claude Schnitzler, Directeur de l'Orchestre Régional de Bretagne, Organiste titulaire de la Cathédrale de Strasbourg de 1971 à 1988; André Stricker, Organiste, Professeur Honoraire à l'Institut de Musicologie de l'Université, au Conservatoire de Strasbourg et à l'Académie Saint-Bertrand de Comminges; le professeur Léonard Zeller, organiste.

Marvel Thomann

Crédit photo:

Musées

- Musée Royal d'Anvers
- Musées de la Ville de Paris
- Musée Royal de Bruxelles
- Musées de la Ville de Strasbourg
- Musée Historique de Bâle
- Musée de l'Oeuvre Notre-Dame de Strasbourg
- Musée de Cluny, Paris.

Bibliothèques

- Ville de Dijon • BNU de Strasbourg
- BU d'Utrecht

Divers


- CNAJ Mexico
- Grand Séminaire de Strasbourg

Photographes

- Arthur Goulet • Jean-Louis Grad
- Jean-Jacques Join • Patrick Thébaud
- Pierre Valloton

Facteurs d'orgues

- Marc Garnier • Gaston Kern
- Daniel Kern • Muhleisen-Walther



LES M Y DE L' O

L'orgue a toujours intrigué. Au cours de sa longue histoire il n'a cessé d'exercer sa fascination sur les assemblées religieuses.

Il n'est donc pas surprenant que les psychologues, les philosophes, et aussi les théologiens aient tenté, depuis des millénaires, de percer les mystères qui l'entourent. Certaines sonorités de ces tuyaux n'ont-elles pas un effet « magique »? Comment expliquer l'indéniable charme qu'il exerce sur les humains?

Si des controverses savantes, d'ordre esthétique ou théologique ont nourri un débat qui ne s'est jamais éteint depuis l'Antiquité, **c'est que l'orgue n'est pas un instrument de musique « ordinaire ».**

Des Pères de l'Église comme saint Ambroise (340-397) se sont méfiés de cet instrument utilisé dans le culte des païens. Certains érudits se sont montrés hostiles, comme l'humaniste Erasme de Rotterdam (1469-1536), qui aurait affirmé que « *seul le diable pouvait jouer de l'orgue* ».

De ces avis, des théologiens ont tiré des conclusions. Ceux de l'Église orthodoxe et, plus tard, les réformateurs Calvin ou Zwingli ont cru devoir « rompre le charme » en excluant l'orgue des églises.

D'autres, en revanche, ont jugé que les stimulations que cet instrument apportait à l'âme humaine la rapprochait de Dieu. Le savant théologien Rhabanus Maurus (v. 780-847) interprète ses parties en fonction de la Révélation Divine¹, et l'orgue a été proclamé, et depuis fort longtemps, « *roi des instruments* » (Guillaume de Machaut, v. 1300-1377 ou Mozart en 1777), voire plus cléricallement « *pape des instruments* », par l'Abbé Franz Liszt, (1811-1896).

On doit à saint Augustin (354-430) une étude scientifique² qui expose comment l'*Harmonie des sons* peut conduire l'homme à la perfection, par une voie parallèle à celle de la connaissance rationnelle.

Le grand universitaire de l'Antiquité a attiré l'attention sur une « oreille intérieure » (*sensus interior*) proprement musicale, qui habite chaque homme. Il a analysé cette force naturelle et instinctive, à la fois juge et guide (*naturalis vis judiciaria*), car elle permet d'apprécier comme étant agréables ou pénibles, beaux ou laids, certains *rappports harmoniques*.

Tout être humain **est né avec, en lui**, la « mémoire musicale » (*memoria*), une disposition

S T È R E S R G U E

naturelle qui reconnaît, recherche ou suscite instinctivement — même en l'absence de toute mémoire « historique » — certains rapports harmoniques.

Par cet enseignement, et comme en d'autres domaines, saint Augustin rejoint des constatations et des recherches très actuelles. Des chercheurs et théoriciens français³, allemands⁴ ou suisses⁵ ont poussé des investigations en direction de phénomènes apparemment fort complexes — et que nous évoquerons, voire que nous tenterons d'expliquer. Par le calcul et les expériences une « logique acoustique » a été mise en évidence dans l'échelonnement de la *taille*⁶ des tuyaux*, dans les pyramides sonores des octaves, des quintes et des tierces; ou encore dans le « système » des rapports harmoniques qui ordonnent les *mutations composées**. Ou alors on croit pouvoir constater « l'étrange attirance de sons magiques », voire « la loi cosmique », a priori peu accessible à l'intellect rationnel et discursif.

Il apparaît en tout cas que les pédiatres ou les psychanalystes ne disent guère autre chose lorsqu'ils affirment que, dès sa naissance, le nourrisson a déjà mémorisé un système de perceptions, qui lui font trouver agréable la voix de sa mère ou horribles certains bruits.

Et écoutons le « pape » de la musique baroque qu'est Gustav Leonhardt expliquer que « *ce que n'importe qui entend le plus naturellement aujourd'hui, ce sont les harmonies les plus simples du XVIII^e siècle : tonique, dominante, sous-dominante. Toutes les oreilles sont sensibles à ce discours harmonique : on est né avec* ».⁷

Pour « philosophiques » qu'elles puissent paraître, ces quelques considérations ne seraient pas inutiles, si elles pouvaient éveiller l'intérêt pour le phénomène « orgue » dans notre histoire et notre présent. C'est en tout cas le sens que nous avons voulu donner à ces quelques pages, qui n'ont aucune autre prétention.

1. MIGNE, *Patrologie Latine*, III, 497 A

2. Le *Traité De Musica*, et plus spécialement le Livre VI, 2.3

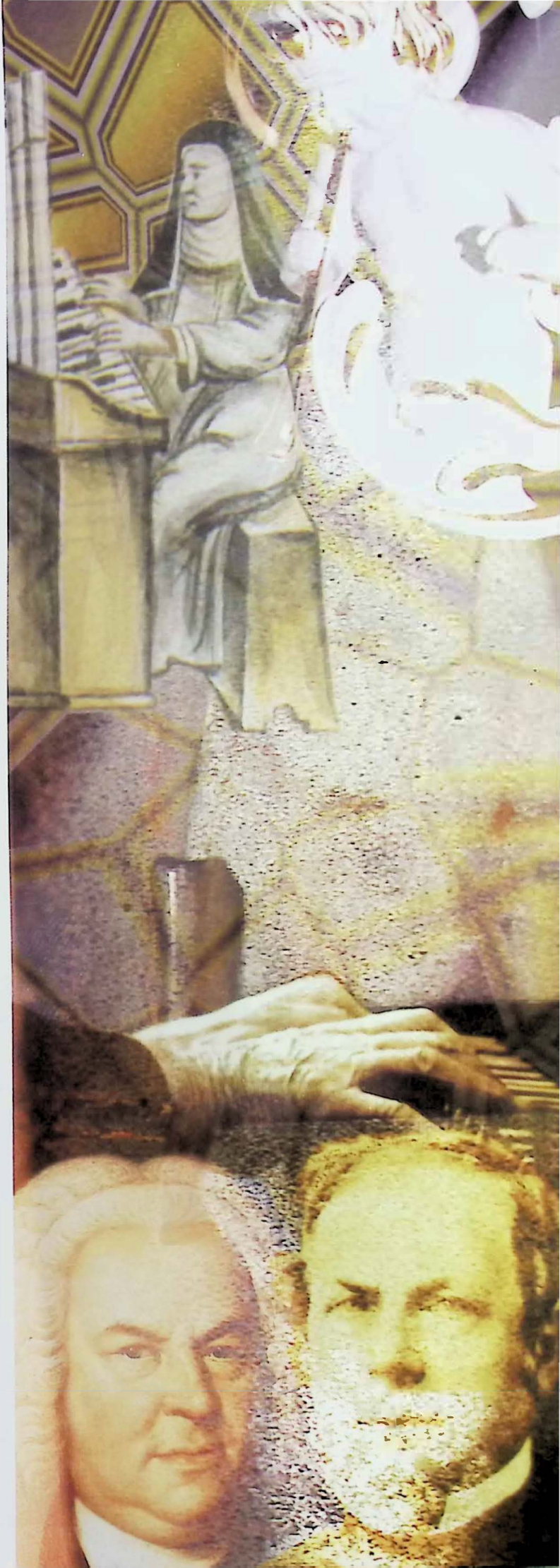
3. Léon SOUBERBIELLE, Jean et Dominique FELLOTT (dans la réédition de 1991-1993)

4. Hans Henry JAHNN, 1894-1959; Willibald GURLITT, 1889-1963

5. Hans KAYSER, 1892-1968

6. Les mots en italique suivis d'un * figurent dans le glossaire trilingue à la fin de l'ouvrage, avec une explication technique, dans la mesure où celle-ci n'est pas donnée dans le corps du texte

7. Revue *DIAPASON*, N° 391, mars 1993



1 DES MONUMENTS D'ARCHITECTURE ET DE TECHNIQUE

Description de l'Orgue.

87

deux & le Tremblans fort. La sixieme contiendra la description de l'ensemble de toutes les pieces, machines & tuyaux, le tout monté & mis en place.

SECTION PREMIERE.

Description des Buffets d'Orgue.

287. Il faut distinguer différentes parties dans un Buffet d'Orgue. Voyez la Plancher XXX qui représente un 16 pieds en montre ordinaire. Le corps d'en bas A, A, s'appelle le Massif. On y place une fenêtre au milieu pour poser les Claviers. On ne peut pas la voir dans cette Plancher. Le reste du Massif est un compartiment de panneaux. Au dessus de ce Massif est un entablement composé d'une Corniche B, B, d'une Frise C, C, & d'une Architrave D, D. Les plinthes qui servent de Frise C, C, sont ordinairement mobiles, pour que l'on puisse visiter les layes du grand Sommier qu'on pose vis-à-vis. Au dessus de cet entablement, on élève un autre corps de Menuiserie tout à jour dans la façade. On appelle Tourelles E, E, E, E, E, les parties les plus élevées en forme de demi-colonnes solitaires d'un peu plus de leur demi-diametre. On nomme Plates-faces les espaces F, F, F, F, qui se trouvent entre les Tourelles. Tous les ouvrages en sculpture, le plus souvent à jour, qui servent à soutenir le dessus des tuyaux de la montre, tant des Tourelles que des Plates-faces comme a, a, a, a, a, se nomment Clais-voirs. Les Tourelles sont soutenues ou paroissent l'être par des culs-de-lampe ornés. On construit un entablement G, G, G, G, G, par dessus chaque Tourelle que l'on fait ordinairement en maniere de corniche architravée. On pose des figures ou des ornements au dessus de ces entablements. Une façon de console ornée termine ordinairement la partie supérieure des Plates-faces & leur sert de Clais-voir. La partie des Tourelles, qui excède les Plates-faces, est fermée par les côtés jusqu'au derrière du Buffet. Le tout est couvert par un plancher. Les côtés extérieurs des dernières Tourelles, aussi bien que ceux du Massif, sont fermés par un compartiment de panneaux, traverses & panneaux.

288. Le Positif paroît sur le devant du grand Buffet. Il a trois Tourelles & deux Plates-faces. Ce petit Buffet cache la fenêtre du Clavier, que je décrirai bientôt. Du reste, on remarquera que les ornements d'un côté de ces Buffets sont différents de ceux de l'autre. C'est pour donner à choisir.

289. Au bas de la même Plancher, on remarquera le plan des grand & petit Buffets dans toutes leurs proportions. P, Q, R, S, T, V, X, Y, sont les Tourelles. 1, 2, 3, 4, 5, 6, sont les Plates-faces. 7, 8, est le plan du derrière du grand Buffet, dont l'élévation se verra dans la Plancher suivante. 9, 10, 11, 12, est la place du grand Sommier divisé en quatre

PLANCHER
XXX

Le touriste qui, en général, n'accorde qu'une attention distraite à l'orgue a bien tort.

Combien plus passionnante pourrait être sa visite s'il s'avisait d'examiner d'un peu plus près ces monuments « d'architecture intérieure ».

Dans les guides imprimés, les structures et les détails des buffets d'orgue sont très généralement soit passés sous silence, soit gratifiés d'une ou de deux lignes dans lesquelles on mentionne le facteur d'orgue ou/et une date, le plus souvent sans autre commentaire.

Et pourtant nos orgues méritent au moins autant d'attention que les chapiteaux ou les voûtes, dont, dans tout sanctuaire connu, les moindres nuances de style ont fait l'objet d'études que les guides exposent à loisir, illustrations à l'appui.

Que de découvertes ne peut-on faire en ce domaine, quelque peu délaissé par les historiens de l'art⁸. Ne fût-ce qu'en repérant et en analysant l'imagination dont le constructeur a su faire preuve, ou en observant le raffinement et la multiplicité des formes, des couleurs et des matériaux employés.

De quoi, en tout cas, donner un supplément d'intérêt inédit à maint voyage à ambition artistique ou tout simplement touristique.

LE BUFFET

La dignité de l'orgue s'exprime aussi par la place qu'il occupe dans l'architecture du sanctuaire, et plus spécialement dans l'agencement de l'écrin dans lequel il est présenté : le *Buffet**.

L'histoire et l'esthétique des buffets d'orgue sont des branches passionnantes de l'histoire de l'art qu'on ne pourra qu'esquisser ici.

La décoration du Buffet égale souvent celle de l'autel où repose le Saint Sacrement et celle de la chaire d'où est prêchée la parole de Dieu. Ce n'est pas sans raison que Bach, qui exalte le sentiment religieux par la musique, a été surnommé « le cinquième Évangéliste ».

Les buffets anciens conservés ne remontent pas au-delà du XIV^e siècle. C'est à cette époque que l'orgue a été intégré, comme un joyau, dans l'architecture.

Il trône sur une tribune, où il domine latéralement la nef, lorsque l'exiguïté de l'espace séparant les colonnes des édifices gothiques incite à la construction en hauteur du type « *nid d'hirondelle* »*.

Le sculpteur sur bois collabore avec le facteur et lui permet d'en varier l'aspect par des *claires-voies** et des *plate-faces** ou des *tourelles** décorées, ou en dissimulant le haut des tuyaux et les espaces vides derrière des motifs ornementaux.

A l'origine les tuyaux se présentent en une courbe décroissante, conformément à la hauteur du son. Mais lorsque les instruments deviennent de plus en plus grands, cette disposition n'est plus possible; on s'arrange alors pour répartir la tuyauterie en plusieurs compartiments, selon la sonorité ou selon l'aspect.



Un orgue historique : St Bertrand de Comminges. France cathédrale Notre-Dame (Nicolas Bachelier, 1535-1550).

La disposition horizontale des *lèvres** des tuyaux participe également d'une conception architecturale simple, qui remonte à l'Antiquité et que l'on retrouve encore sous la Renaissance.

Plus on avance dans le temps, plus l'imagination des maîtres d'œuvre produit des formes nouvelles.

Les divers étages du buffet constituent des plans sonores différenciés qui permettent des effets de plans sonores et la mise en valeur de spécificités acoustiques. Parfois des batteries de tuyaux jaillissent en *chamade** horizontalement du buffet.

Ailleurs l'orgue est dissocié, et ses éléments sont répartis à travers l'église, selon les besoins de la liturgie — ou l'idée artistique de l'organiste. En plus du grand orgue on aura un orgue de chœur, un orgue d'Évangile, chacun avec sa forme propre.

On ne peut donc que recommander au lecteur d'attacher une attention particulière au buffet des instruments présentés dans le présent volume, et, lors de ses voyages, d'accorder à ces trésors trop méconnus un peu plus d'attention.

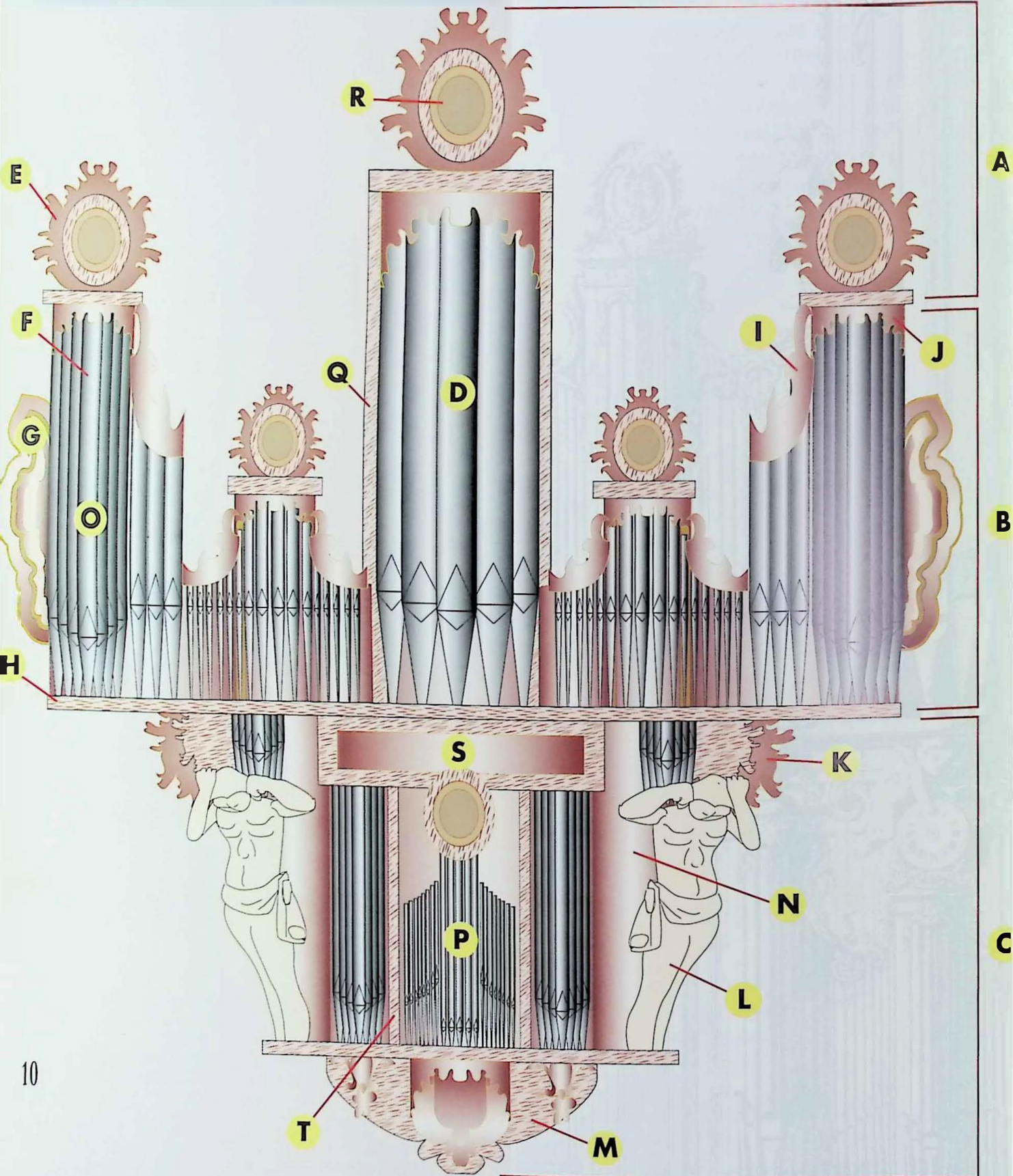
Il ne sera pas déçu...

8. Cf. Norbert DUFOURCQ, dans le t. I du *Livre de l'Orgue français*, Paris, 1982, p. 13

LES DIFFÉRENTES PARTIES VISIBLES DE L'ORGUE.

- A. Couronnement - B. Étage de la tuyauterie - C. Massif
 D. Tourelle centrale - E. Fleuron armorié - F. Tourelle latérale
 G. Aile - H. Corniche - I. Aileron - J. Claire-vole - K. Jouée
 L. Statues (anges, angelots) - M. Cul-de-lampe
 N. Massif de pédale - O. Tuyaux de montre - P. Postif de dos
 Q. Montants - R. Blason - S. Console - T. Pilastre
 U. Plate-face.

UNE MÉCANIQUE TRÈS



ÉLABORÉE...

L'automobiliste moyen ne s'intéresse que rarement aux détails techniques de sa voiture, que ce soit au fonctionnement de son carburateur ou aux subtilités des systèmes « turbo » ou à « injection ». Mais pour peu qu'une panne vienne le surprendre ou qu'il veuille au moins comprendre l'utilité pratique des voyants de son tableau de bord, il découvrira l'intérêt de quelques explications techniques.

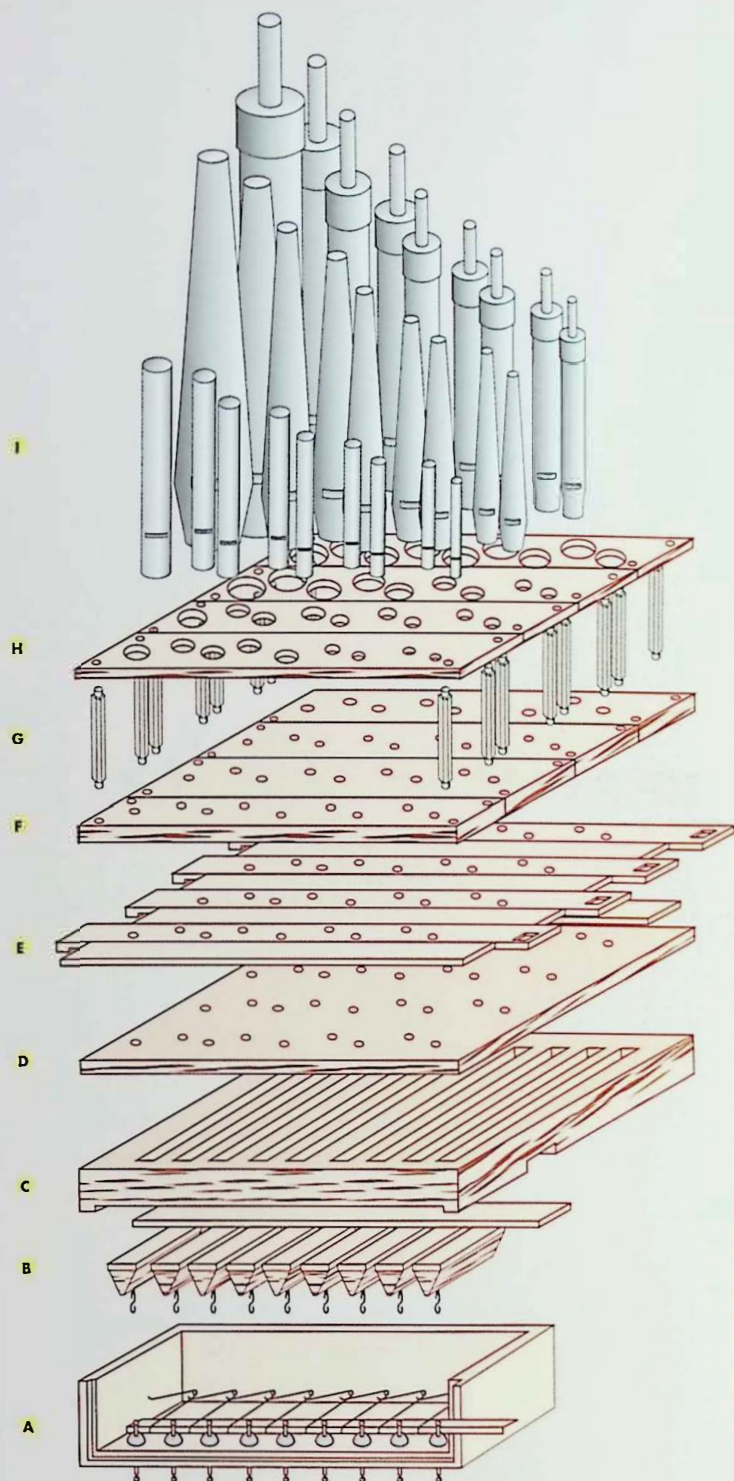
Il en est sans doute ainsi de l'orgue, dont l'auditeur ne connaît souvent que le *buffet** trônant sur une tribune au fond de l'église.

En y regardant d'un peu plus près, il constatera un assemblage de 2, 3, voire de 4, 5 ou 6 instruments séparés, souvent reliés entre eux par des *accouplements** ou des *tirasses*, mais dont chacun possède ses *tuyaux** et son *clavier**.

Et pour peu qu'on lui explique que ce dernier terme vient des *clefs** (« *clavis* » en latin) avec lesquelles se maniait l'orgue dans l'Antiquité et au Moyen Âge, sa curiosité le poussera à se renseigner davantage, et à découvrir des aspects peu connus de l'ingéniosité humaine.

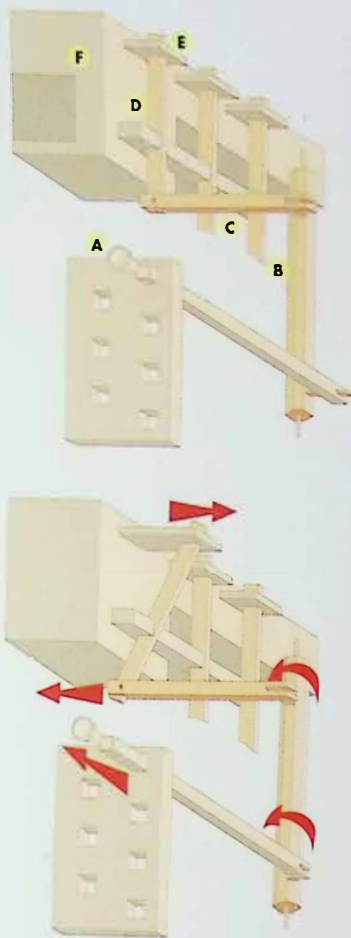


Un buffet classique : Waldolwisheim, France. Buffet A. Silbermann, 1733, orgue Slichr-Mockers 1863.



Vue éclatée d'un sommier :

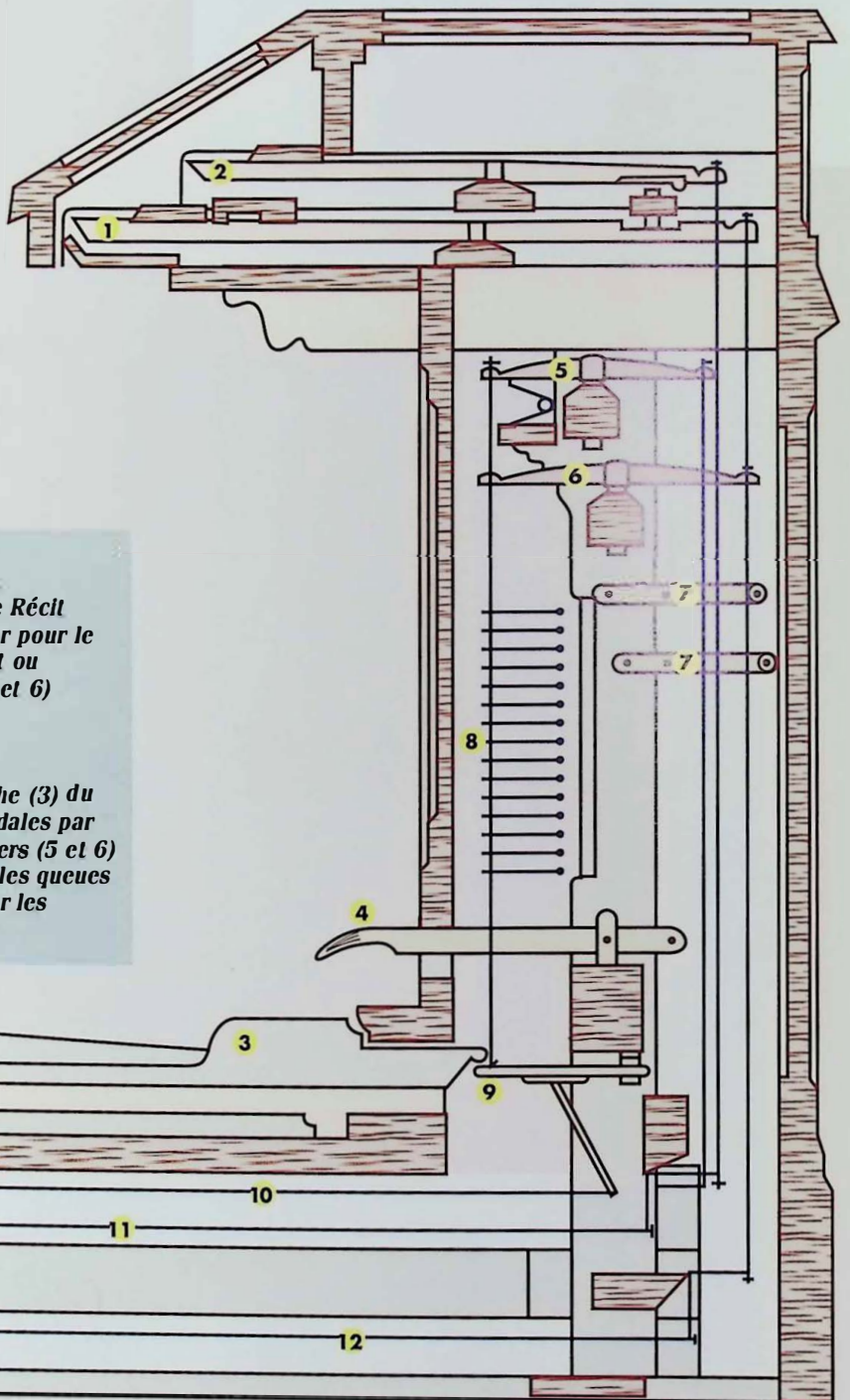
- A. Laye avec ressorts et bourses
- B. Soupapes
- C. Gravures et barrages
- D. Table
- E. Registres et faux-registres
- F. Chapes
- G. Pflotes soutenant les faux-sommiers
- H. Faux-sommiers
- I. Tuyaux.



Mécanisme du tirage des jeux :
A. Tirant du registre
B. Pilote tournant, renvoyant le mouvement du tirant à 90°
C. Barre de transmission
D. Bascule inversant le mouvement de la barre de transmission
E. Registre coulissant dans le sommier
F. Sommier

En un millénaire, des générations de facteurs d'orgue ont mis au point la « machine » qui procure au mieux les effets harmoniques et musicaux recherchés, tout en ménageant le plaisir de l'organiste par la souplesse, la légèreté et l'agréable précision de l'attaque des touches du clavier.

Derrière le jeu de *montre**, dont les *étains** soyeux cachent la machinerie, les tuyaux sont disposés sur une caisse étanche appelée *sommier**. Celui-ci est composé, pour l'essentiel, d'un réservoir, la *laye**, remplie d'air comprimé amené du *soufflet** par un conduit appelé *porte vent**. La partie supérieure de la laye est subdivisée en *gravures** (comparti-

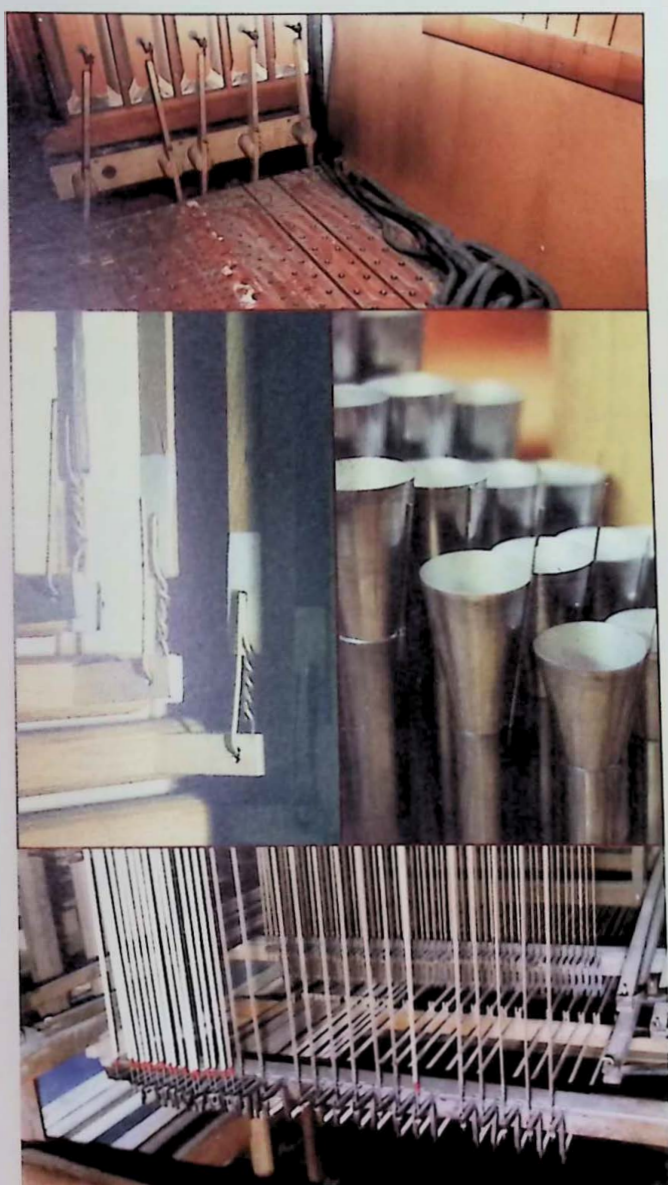


Coupe de fonctionnement des tirasses :

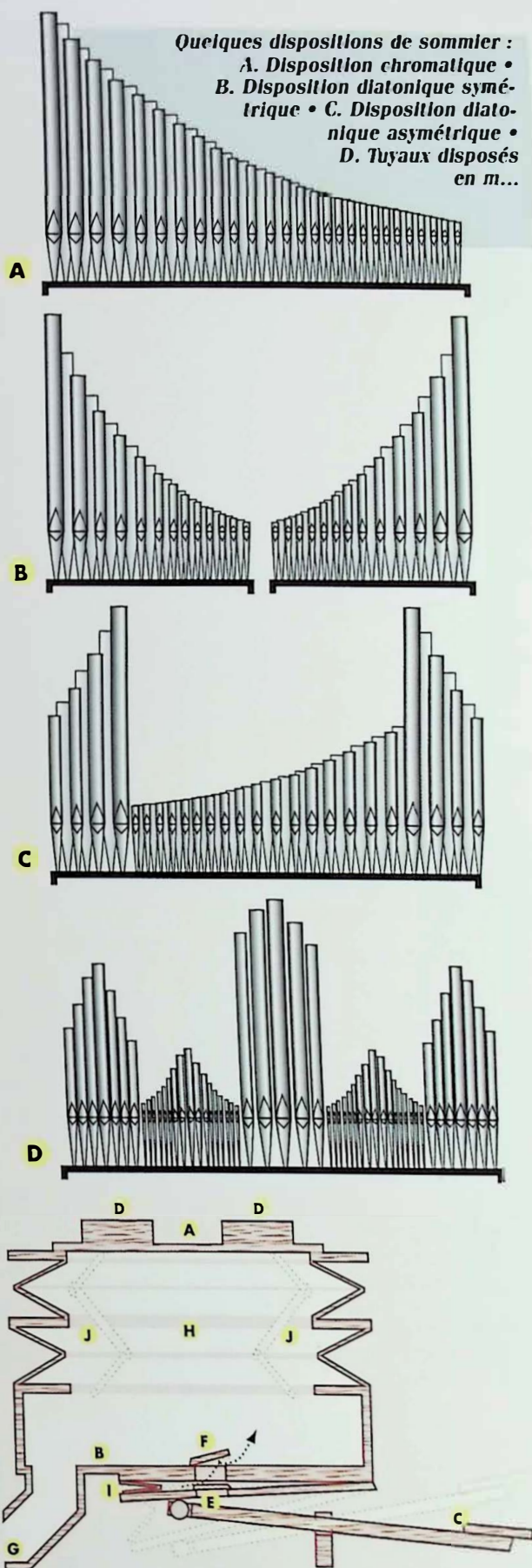
1. Clavier Grand Orgue — 2. Clavier Récit
3. Clavier Pédale — 4. Pédale de Tirasse Récit
5. Balancier pour le Récit — 6. Balancier pour le Grand Orgue — 7. Rouleaux abaissant ou montant les barres des balanciers (5 et 6)
8. Abrégé des Tirasses : il est actionné par le pédalier (il distribue chaque note du pédalier à chaque balancier).
9. Contretouche manœuvrée par la touche (3) du pédalier (peut agir sur les jeux de pédales par la transmission (10) et sur les balanciers (5 et 6)
- 11 et 12. Vergettes commandées soit par les queues de touches des claviers manuels ou par les balanciers (5 et 6).

ments autrefois « gravés » dans la masse du bois) où sont disposées les *souppes** à ressort qui bloquent ou ouvrent l'accès de l'air au tuyau qui doit produire le son.

Mais le chemin de la *touche** au sommier est long, et pour que tous les tuyaux ne sonnent pas tous en même temps, le passage de l'air vers le tuyau est commandé — avec une grande précision — par l'organiste. Il dispose pour cela, à gauche et à droite des claviers, de boutons ou *tirants**, portant le nom des *jeux** qu'il peut « tirer », grâce à un système composé des *relais** mécaniques en bois et en fer (*pilotes**, *vergettes**, *équerres**) qui relie les touches au sommier.



En haut : faux-sommier en cours de montage.
 Au centre gauche et en bas : les vergettes et rouleaux d'abrévés transmettent les mouvements des touches des claviers et du pédalier jusqu'aux souppes, libérant ainsi de l'air pour les tuyaux.
 Au milieu, à droite : tuyau de jeu d'anches.



Coupe d'une soufflerie constituée de deux soufflets faisant office de pompes et d'un grand réservoir à plis parallèles :

- A. Table supérieure - B. Table inférieure - C. Levier à pédale - D. Charges - E. Soupape d'induction d'air - F. Soupape d'évacuation de l'air des pompes dans le réservoir - G. Porte-vent principal - H. Réservoir - I. Soufflet-pompe - J. Guides.



Intérieur d'orgue, Marmontier, Alsace. On distingue les rouleaux d'abrégés, les bras d'abrégés et les vergettes.
A. Silhermann, France - 1709-1710

Un exemple concret : supposons que l'organiste tire sur le bouton intitulé *Montre 8'*. Par ce simple geste, il actionne le *rouleau** et l'*équerre** qui déplacent, à l'intérieur du sommier, une planche, sorte de règle mobile séparant la laye du tuyau, et appelée *registre**.

Percé d'autant d'ouvertures (trous) que le jeu comporte de notes, le registre non « tiré » barre l'accès de l'air aux tuyaux (souvent 49) du jeu appelé *Montre 8'*. « Tirer » ce registre a pour effet de placer chacun de ses trous en face d'un tuyau.

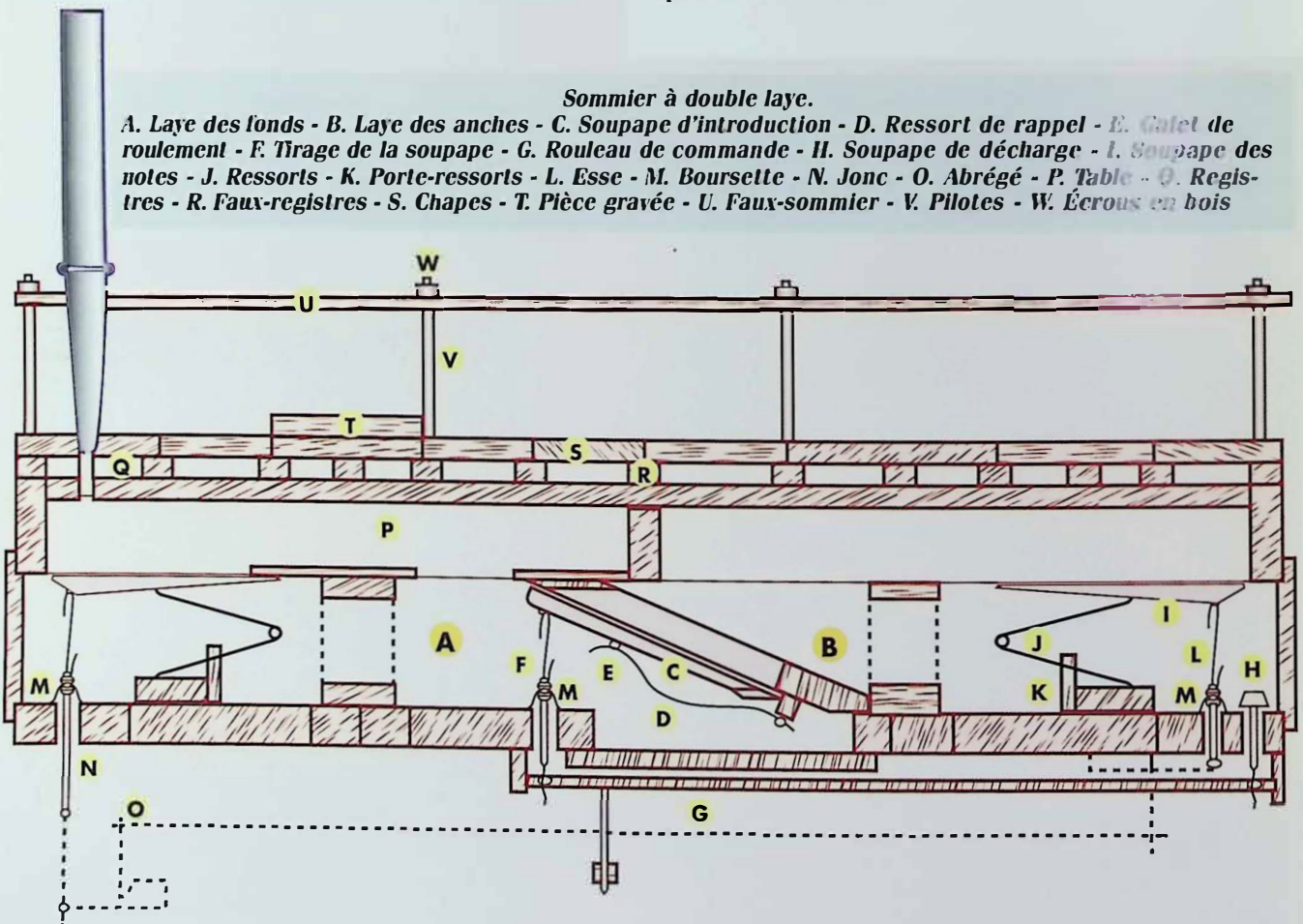
Pour autant on n'entendra encore aucun son, car une *soupape** — second et dernier barrage — fait encore obstacle à l'entrée de l'air. Ce n'est qu'en appuyant sur une touche du clavier que l'organiste actionne la soupape de la note correspondante : l'air passe et fait chanter le tuyau.

Voilà qui paraît bien compliqué dira le lecteur pressé.

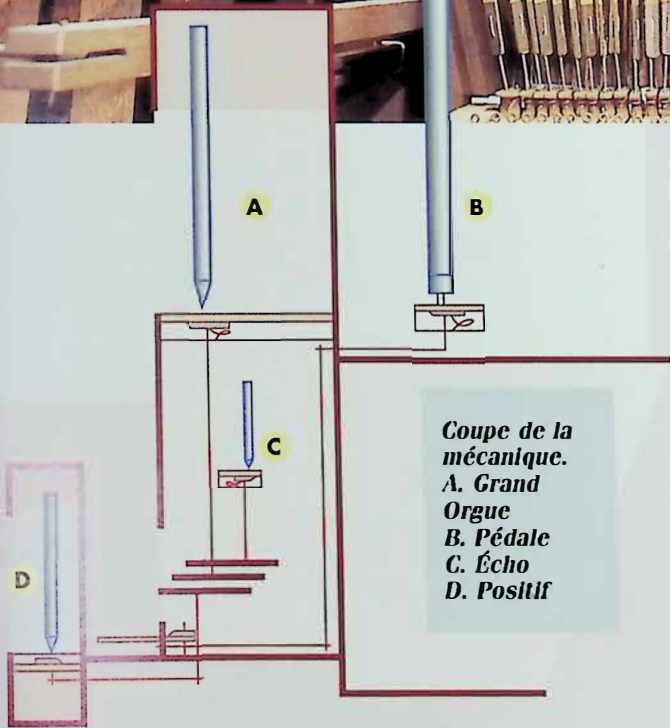
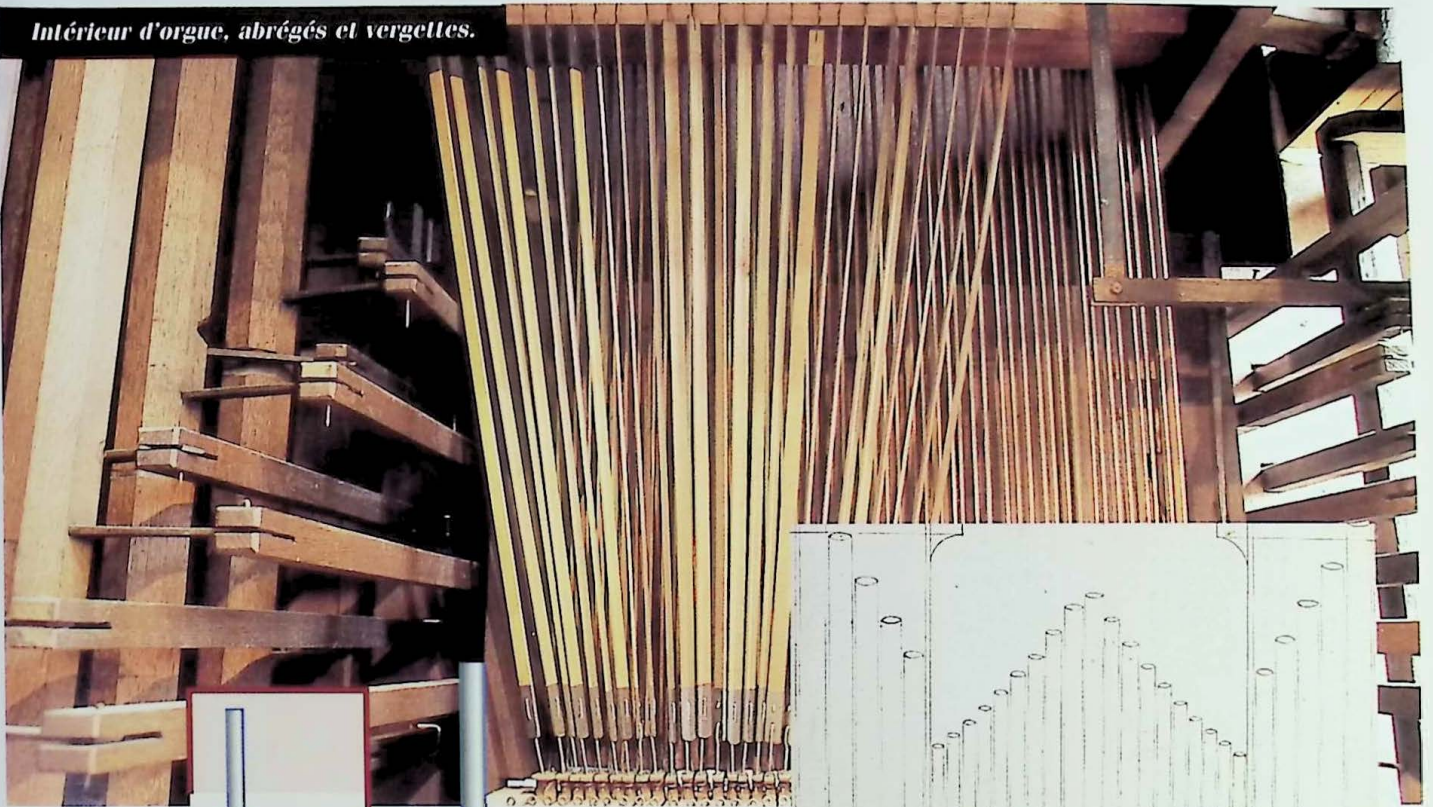
Mais que cela ne l'empêche pas de regarder un orgue mécanique de près. Tant il est vrai que des pages d'explications, hérissées de mots techniques pourraient être épargnées au lecteur par la vue directe de l'objet auquel l'on prétend l'initier.

Sommier à double laye.

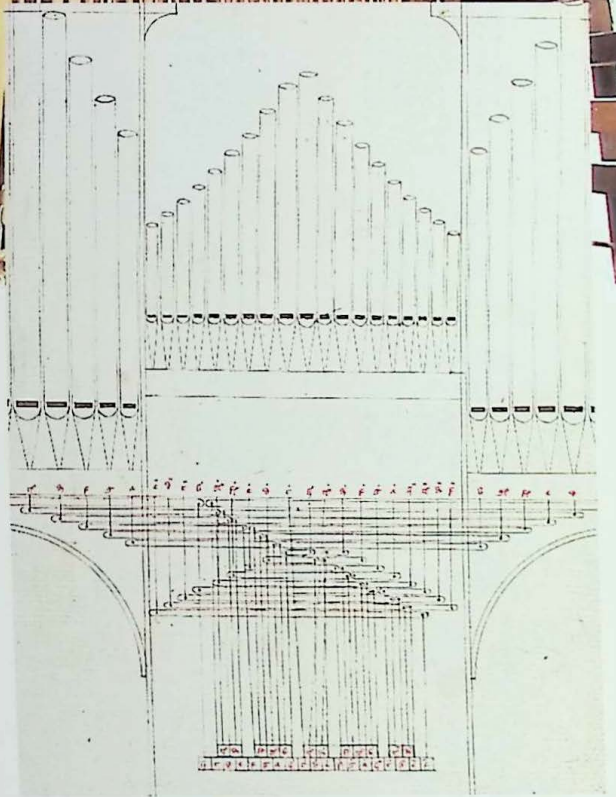
A. Laye des fonds - B. Laye des anches - C. Soupape d'introduction - D. Ressort de rappel - E. Galet de roulement - F. Tirage de la soupape - G. Rouleau de commande - H. Soupape de décharge - I. Soupape des notes - J. Ressorts - K. Porte-ressorts - L. Esse - M. Boursette - N. Jonc - O. Abrégé - P. Table - Q. Registres - R. Faux-registres - S. Chapes - T. Pièce gravée - U. Faux-sommier - V. Pilotes - W. Écrous en bois



Intérieur d'orgue, abrégés et vergettes.

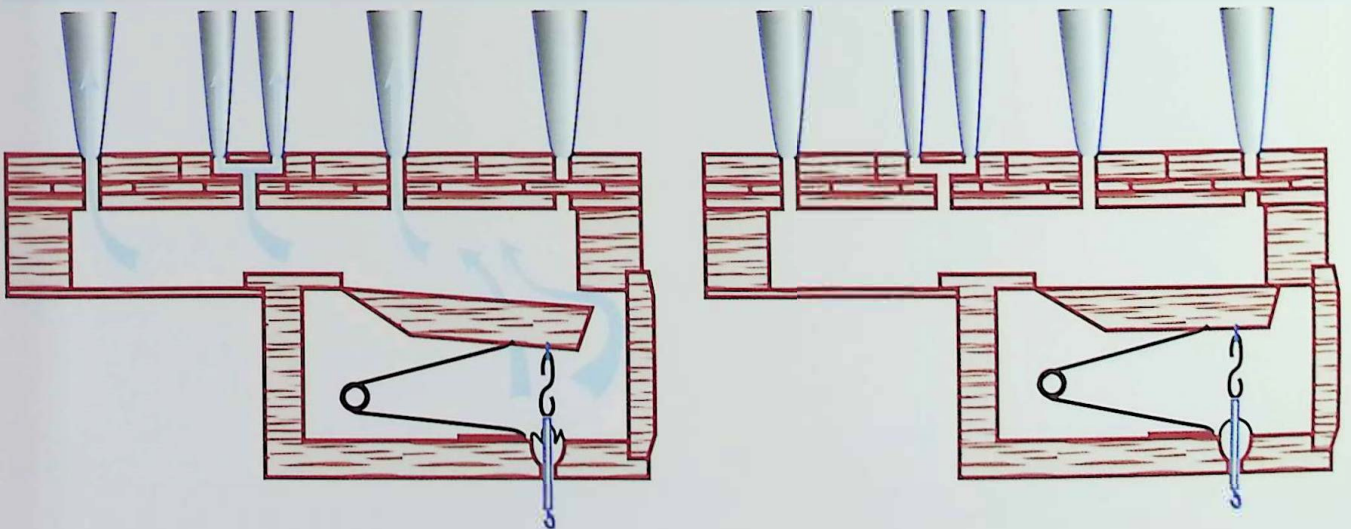


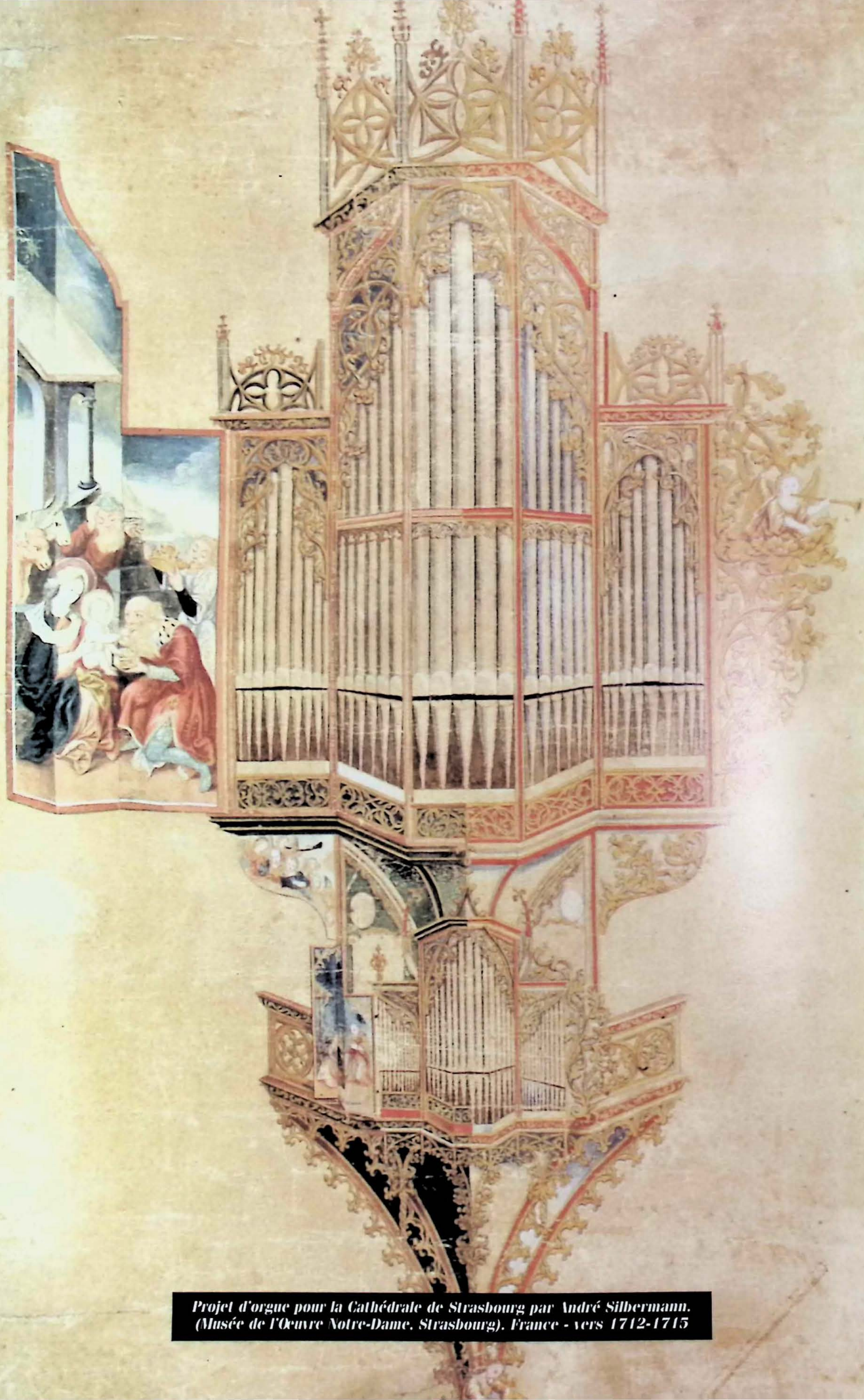
*Coupe de la mécanique.
A. Grand Orgue
B. Pédale
C. Écho
D. Positif*



Esquisse (1440) d'un orgue gothique d'Henri Arnaut de Zvolte : première représentation d'abrégés. (Manuscrit latin. Bibliothèque Nationale, Paris, France)

Vue transversale d'un sommier à coulisses, soupape fermée et soupape ouverte.





*Projet d'orgue pour la Cathédrale de Strasbourg par André Silbermann.
(Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg), France - vers 1712-1715*

LE GRAND ORGUE*

Il attire les regards au centre de l'ensemble et, comme son nom le suggère, il est souvent imposant à la vue. Chacun de ses tuyaux correspond à une des *touches** d'un clavier manuel qui lui est réservé.

Le nombre de tuyaux que le grand orgue fait sonner est bien plus important qu'on ne le suppose en général : 1 000, 2 000, voire beaucoup plus. Le grand orgue du Silbermann de Marmoutier (Alsace) recèle par exemple 1 029 tuyaux, répartis en 13 *jeux**. Seuls 49 d'entre eux sont visibles de la nef, soit moins de 5 % ; et comme chaque jeu est identifié par un nom, celui que le facteur a voulu présenter à la vue des auditeurs s'appelle la *montre**, plus précisément la *montre 8 pieds*, lorsque le tuyau le plus long de ce jeu, correspondant au DO le plus grave (première touche du clavier) mesure environ 2 m 50, soit 8 unités de l'éta- lon ayant cours sous l'Ancien Régime d'avant 1789 — le *pied** (en France : 0 m 3 243).

LE POSITIF*

C'est un second orgue, plus petit, disposé en dessous du grand orgue qui, à l'origine, était « posé » à même le sol, dans le dos de l'organiste. d'où son nom (on dit aussi *positif de dos**, en allemand : *Rückpositiv*).

Il est commandé par un clavier indépendant depuis la *console en fenêtre** aménagée dans le grand orgue et par un clavier qui lui est spécialement affecté. Dans les pièces appelées « *Dialogues* », il peut être appelé à « répondre » au grand orgue, dont il est, du moins à la vue, la réplique en plus petit ; mais il joue également en solo.

L'ÉCHO*

Troisième instrument, plus réduit encore que le positif (5 jeux en général), il est dissimulé au regard dans le buffet du grand orgue, au-dessus de la tête de l'organiste.

Il occupe un troisième clavier manuel qui, parfois, dans les instruments anciens, n'a que de 25 à 28 touches actives sur les notes aiguës du clavier, les autres étant factices.

LE RÉCIT*

Le *Récit* est souvent confondu avec l'*Écho*, et les difficultés de traduction et d'adaptation dans les diverses langues aidant, le désordre terminologique est si répandu que la plus grande prudence s'impose en ce domaine.

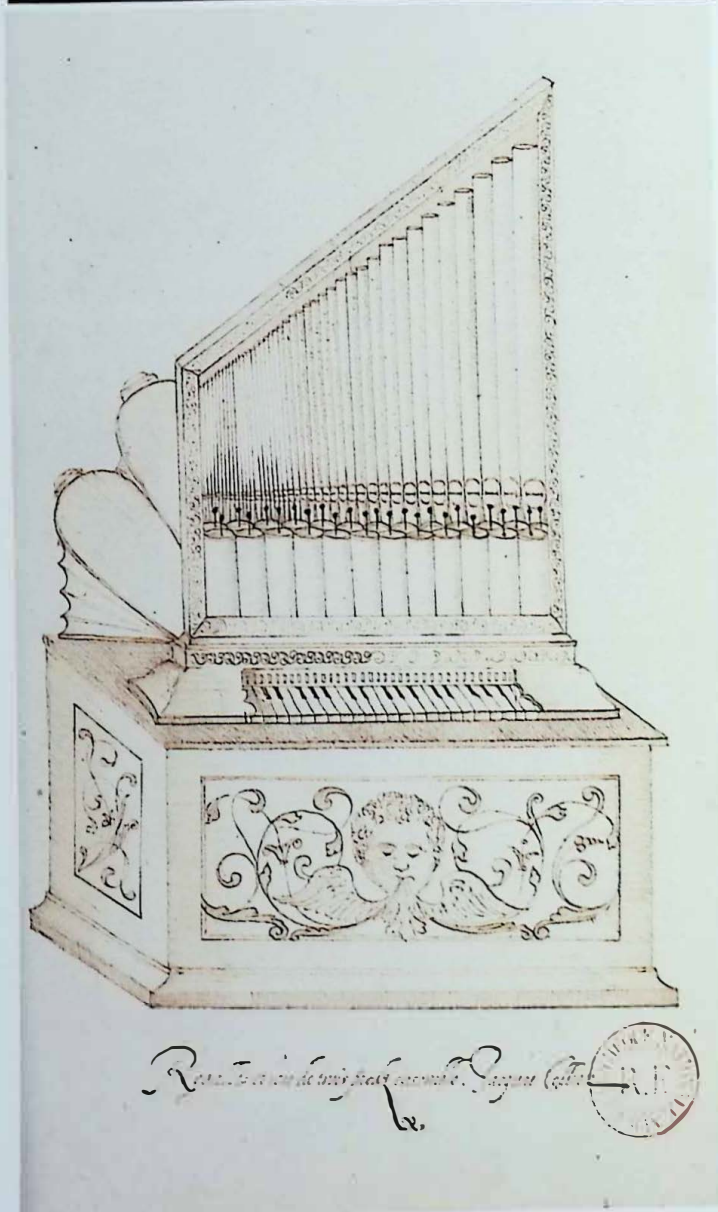
Dans l'orgue classique français, le *Récit* se trouve — en général — au-dessus du Grand Orgue et également dissimulé au regard

Selon les époques et les styles, le *récit* est plus ou moins développé et on lui confie (*Récit d'Écho**, *Récit expressif** dans l'orgue du XIX^e siècle, placé derrière le Grand Orgue) des parties de solo

LA PÉDALE*

Elle tire son nom d'un quatrième clavier, le *pédalier**, que l'organiste actionne avec ses pieds et commande les jeux les plus graves de l'instrument. Les tuyaux en sont généralement disposés derrière le buffet du grand orgue.

Postif de table, dessin de Laques Cellier, XVI^e siècle, Paris. Bibliothèque Nationale de Paris ms Fr 9152 fol. 183 France.





Clavier avec les tirants.

LES TUYAUX ET LES JEUX

Le phénomène orgue devient quelque peu complexe du fait que pour l'essentiel un orgue est composé de deux familles de tuyaux : les tuyaux à *bouche** et les *anches**

LES TUYAUX À BOUCHE

Ils sont en métal (étain, *étouffe**, zinc, cuivre, bronze, fer blanc) ou en bois, ouverts ou fermés dans le haut, de taille large ou étroite, mais toujours, comme un pipeau de roseau, avec une entaille appelée « *bouche* »*.

• Les fonds

Dans l'univers sonore qu'est tout orgue, les tuyaux « à bouche » dénommés « *les fonds* » constituent comme le fond d'un paysage, et la plupart des jeux de fond ont des noms évocateurs :

- les *principaux**, jeux types, formant la base de tout orgue, à la sonorité ronde et franche
- les *flûtes**
- les *bourdons**,
- les *gambes**, encore appelées *violes**, *violoncelle**, *salicional** ou *dulciane**, dont le son clair et mordant évoque les instruments à cordes.



La Flèche, France, Chapelle Saint-Louis, (Prytanée militaire).
A. Levasseur - J. Nadreau - Jousse - France - 1639 - 1640

• *Les « mixtures » et les mutations*
Importance du « timbre »*⁹

On tentera ici d'expliquer l'effet **acoustique et émotionnel procuré par certaines séries de tuyaux, accouplés en rangs***

Pour illuminer le paysage des fonds, l'orgue joint en effet l'éclat du soleil qu'apportent les jeux de *mixtures*.

Chaque note d'un jeu de mixture provient de **plusieurs tuyaux ou rangs*** qui **sonnent ensemble**; et bien que chacun de ces tuyaux émette un son différent, l'oreille n'en perçoit qu'un seul.

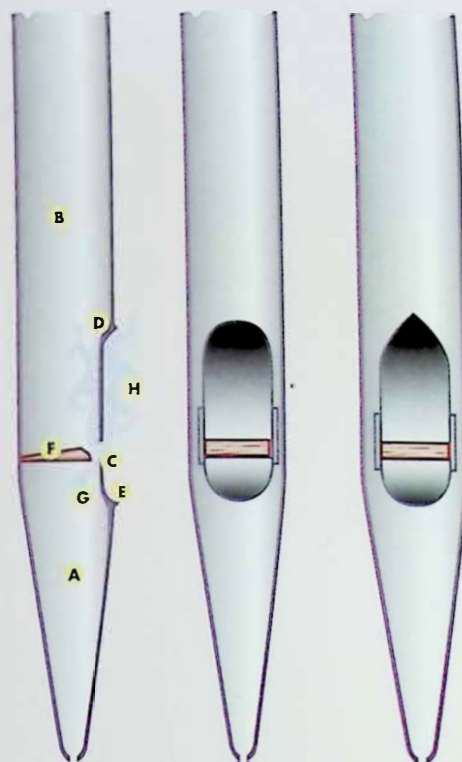
Pourquoi cette complication, apparemment inutile, puisqu'il serait tout à fait possible de produire le dit son avec un seul tuyau?

Des recherches récentes ont démontré que l'impression de puissance n'est nullement proportionnelle à l'énergie mise en jeu par l'addition de nombreux tuyaux. Sait-on que pour doubler l'intensité auditive d'un violon il faut en ajouter 37? Dans un orchestre 80 violons ne font rien de plus que 40, mais le

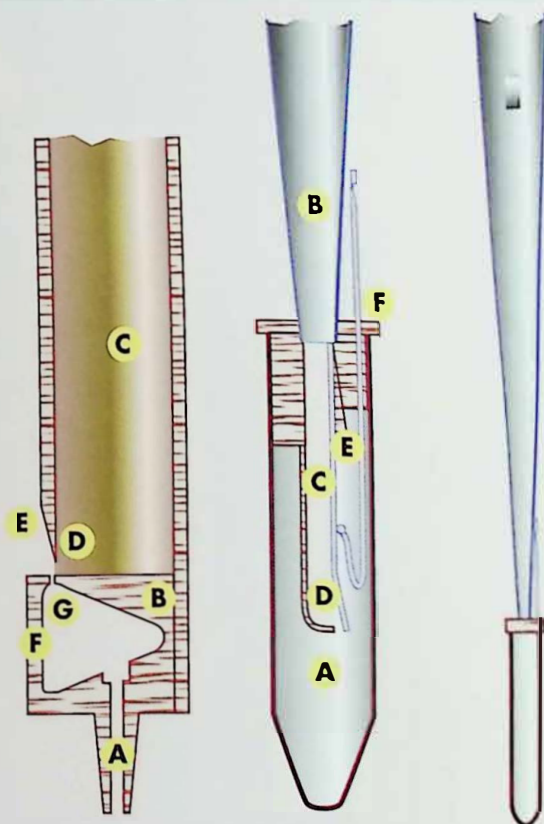
9. La théorie des jeux de *mutation*, de *mixture* et de *plein-jeu* est d'une complexité d'autant plus grande que le vocabulaire prête parfois à confusion. On recommandera donc les explications très claires consacrées par Alexandre CELLIER/Henri BACHELIN, *L'Orgue, ses éléments, son histoire, son esthétique*, Paris, 1933, p. 34 à 38 à cette question difficile, mais essentielle.



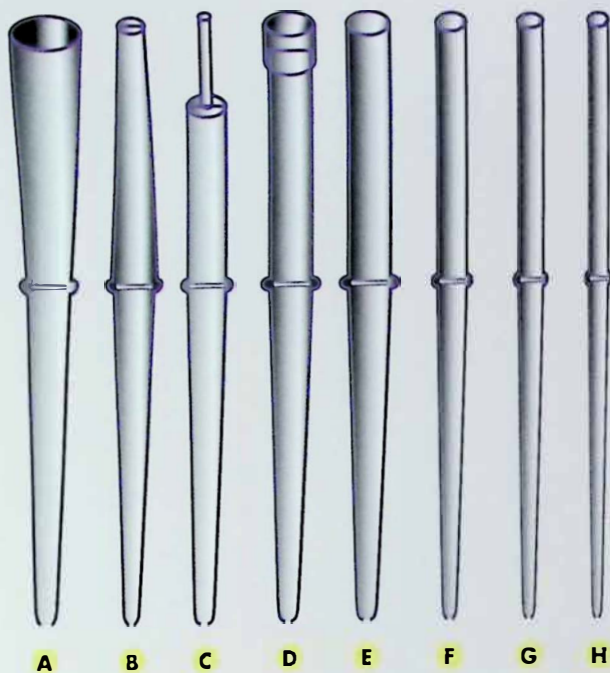
Vue sur des tuyaux en formation classique.



1. *Tuyau de façade avec écusson relevé (vu de côté)*
 A. Pied - B. Corps - C. Bouche - D. Lèvre supérieure - E. Lèvre inférieure - F. Biseau - G. Lumière - H. Courants d'air tourbillonnants
 2. *Tuyau de façade avec écusson relevé au niveau de la bouche (vu de face)*
 3. *Tuyau de façade avec ogive au niveau de la bouche (vu de face)*



1. *Tuyau de bois (vu de côté)* : A. Pied - B. Bloc - C. Corps - D. Bouche - E. Lèvre supérieure - F. Lèvre - G. Lumière
 2. *Tuyau à anche* : A. Pied - B. Corps conique - C. Anche - D. Gouttière - E. Coin - F. Rasette
 3. *Tuyau de trompette ou de clairon*



Différents types de tuyaux.

A. Conique - B. À fuseau - C. Bourdon à cheminée
 D. Bourdon - E. Grosse taille (nasard, flûte, cornet)
 F. Moyenne taille (prestant) - G. Menue taille (fourniture, cymbale) - H. Très petite taille (basse de viole).

violon solo peut, à lui seul, dominer tout l'orchestre par la richesse de son « *timbre* »¹⁰.

Dans les *jeux de mixtures** plusieurs tuyaux qui se renforcent mutuellement produisent une somme de vibrations, que la trop imparfaite oreille humaine analysera certes comme étant un seul son. Mais « l'intellect musical » qui est en chacun de nous, remarquera néanmoins que le *timbre** du son fondamental est désormais plus agréable et plus « plein ».

L'acousticien a une explication scientifique assez simple du phénomène. Un tuyau isolé n'émet que difficilement les *harmoniques** du son fondamental. Dans les jeux de mixture on a donc renforcé — artificiellement — les sons harmoniques des notes fondamentales, insuffisamment exprimées.

10. Cf. Pierre CHIRON, *Propos d'un facteur d'orgue*, passage reproduit dans l'ORGUE FRANCOPHONE, N° 20/21, décembre 1996, p. 37.



Un art mais aussi un artisanat qui nécessite une somme de compétences diverses...

Destinés à servir de renforcement harmonique à une note fondamentale, les jeux de mixture à plusieurs rangs que sont la *fourniture** et la *cymbale* ne s'emploient jamais seuls.¹¹

Ce n'est que combinés avec des jeux de fonds que ces jeux produisent l'effet artistique habituellement recherché.

Dès l'Antiquité, on savait obtenir cet effet sonore « enrichi » grâce à certains tuyaux sonnans ensemble. Par la suite, ce procédé devint spécifique de l'orgue et a donné lieu à de multiples et subtiles variantes.

Si au départ on s'était contenté de faire sonner plusieurs tuyaux à l'unisson, on avait ajouté dès le XI^e siècle l'octave aux deux *principaux**, et deux siècles plus tard, les mélanges sont beaucoup plus subtils¹².

Pour qui tient à pénétrer plus avant dans le « mystère » de l'orgue, la particularité des *jeux de mixture**, et de *mutations** ainsi que la technique des *reprises** méritent donc l'attention, même — et surtout — si la matière peut paraître un peu ardue.

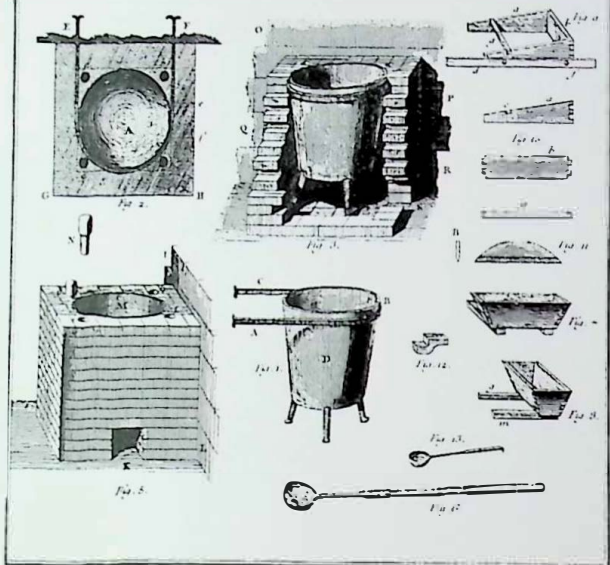
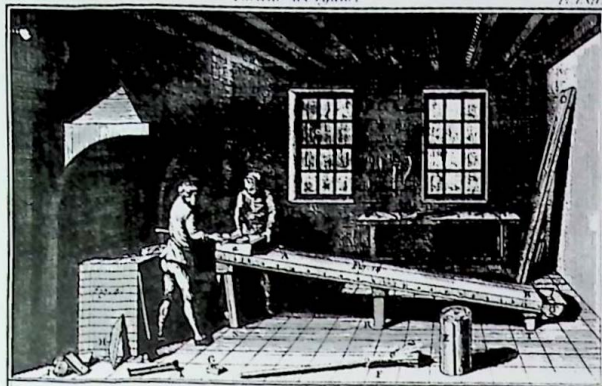
11. Au moins dans la pratique générale: certains Maîtres savent les utiliser pour des « effets spéciaux » raffinés.

12. pour les détails cf. HONEGGER, *Sciences de la Musique*, p. 728-729.

Blischoffsheim, France (Stiehr-Mockers, 1848)
restauré par Yves Koculq et Gaston Kern, 1991-1992.



Les têtes articulées du Mans: détail du buffet d'orgue. À droite en position fermée. À gauche en position ouverte.
St. Pierre de la Cour - Musée Archéologique Du Mans - France Style Renaissance.



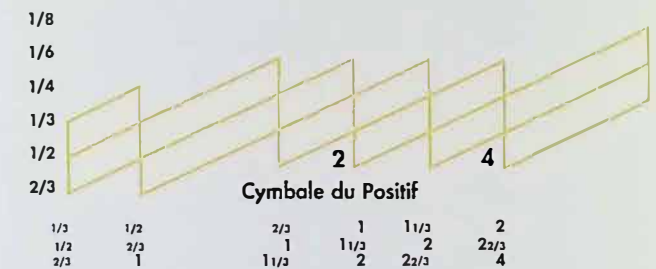
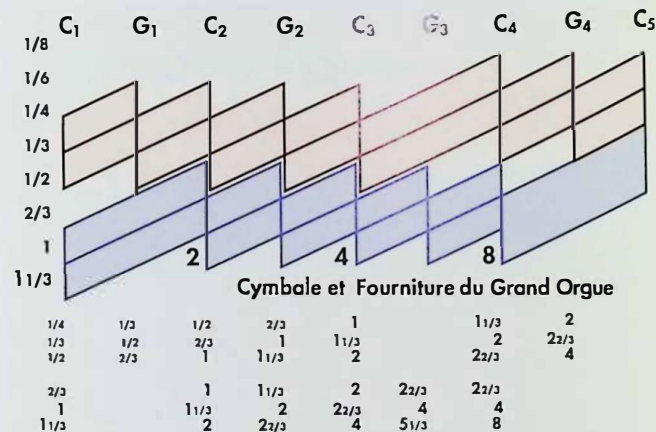
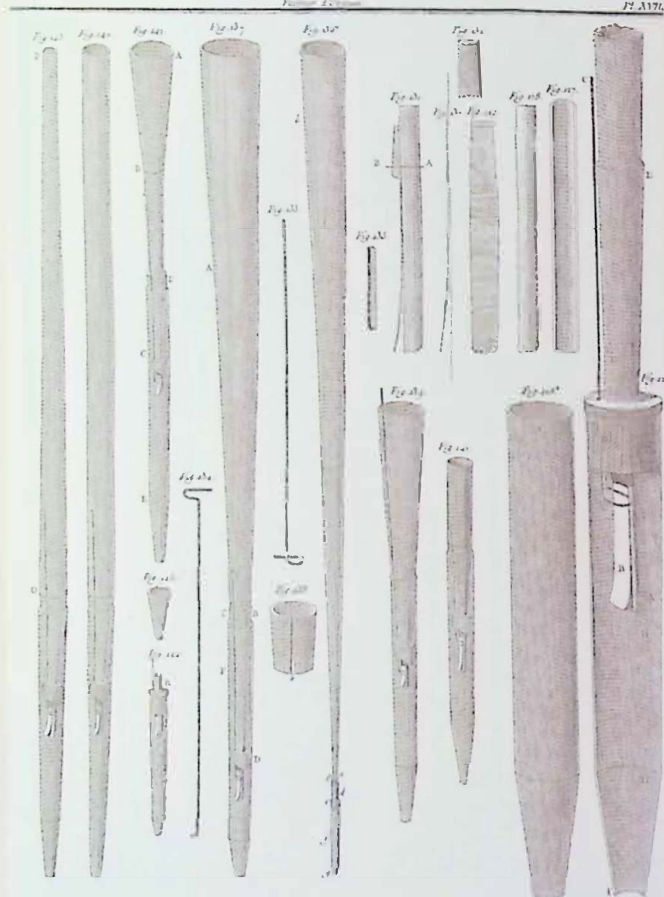
A. Leveillé del. Goussier sculp.

• Les « reprises »

La plupart des mixtures ayant été conçues pour apporter de l'éclat aux fonds, elles comportent normalement des rangs de petite taille, au son aigu. Or on arrive assez vite, dans les notes hautes, à un seuil physiologique, dit *plafond**¹³. Au-delà, l'oreille humaine (il n'en est pas de même des animaux) ne supporte plus que difficilement les harmoniques aiguës, ou bien même elle ne les perçoit plus ; c'est le domaine des « ultrasons ». Pour néanmoins faire bénéficier l'oreille d'harmoniques « qui lui sont agréables » et pour « casser » une progression qui serait rapidement inaudible, les facteurs ont inventé le système des « reprises »,* pour des mixtures comme la *Fourniture** ou la *Cymbale**.

Ils se sont, en effet, aperçus que les sonorités du milieu du clavier de certaines mixtures, mélangées aux autres fonds — ce qui est leur rôle essentiel — « font bon effet », aussi bien dans le bas du clavier que dans le haut. Les facteurs ont donc sélectionné le groupe « idéal » du milieu de clavier et ont réutilisé cette plage plusieurs fois, sur toute l'étendue du clavier.

13. Le *plafond*, ou limite infranchissable du plein-jeu classique, est représenté par le jeu de doublette. Cf. DUFOURCO, (selon Souberbielle...) o.c., p. 238.



Diagrammes de Reprises.

En haut : Cymbale et Fourniture du Grand Orgue de Marmoutier (Alsace), Silbermann 1709. 1 reprises par octave, culminant à 1/6'.
En bas : Cymbale du Positif.

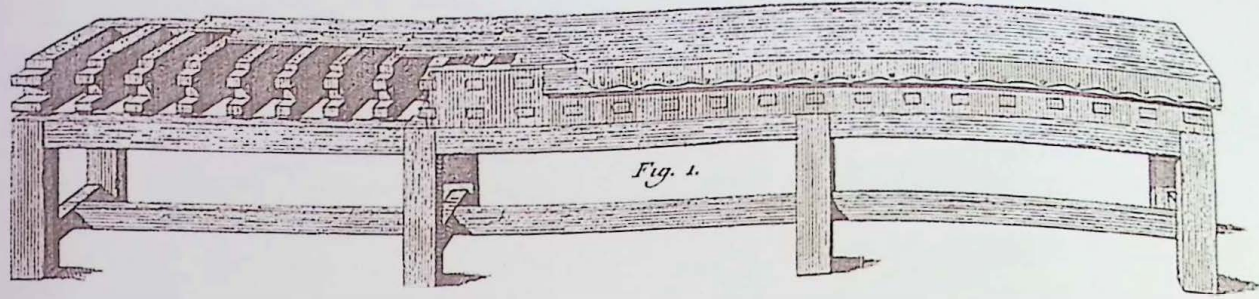


Fig. 1.

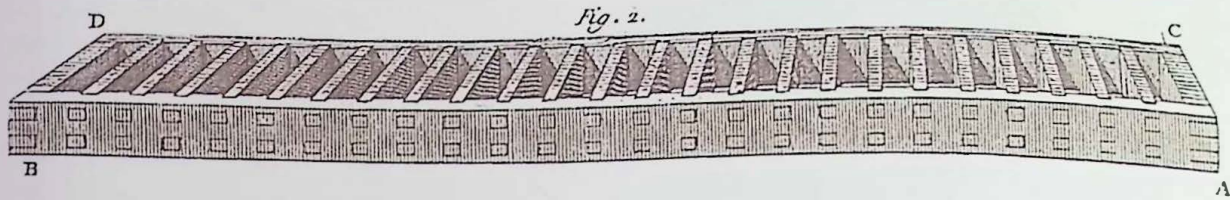


Fig. 2.

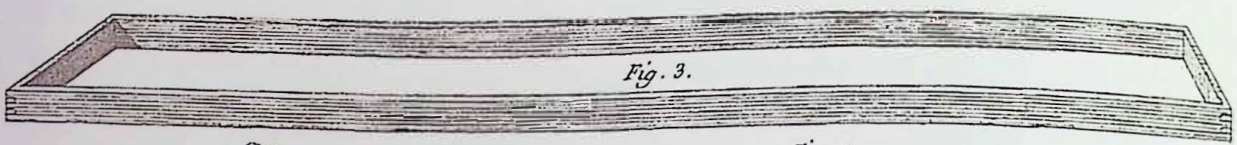


Fig. 3.



Fig. 6.

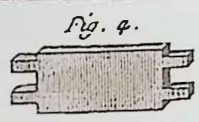


Fig. 4.



Fig. 12.

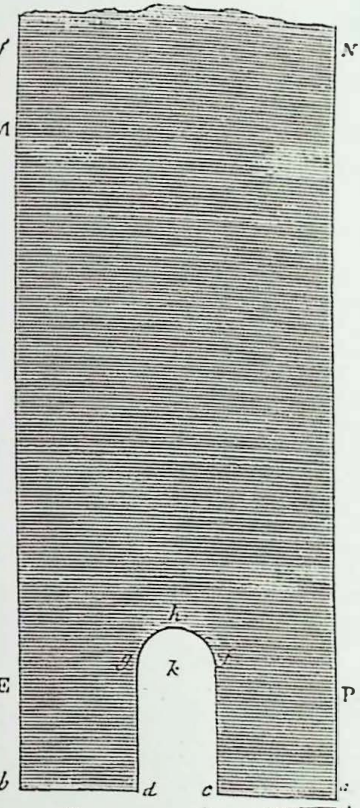


Fig. 7.

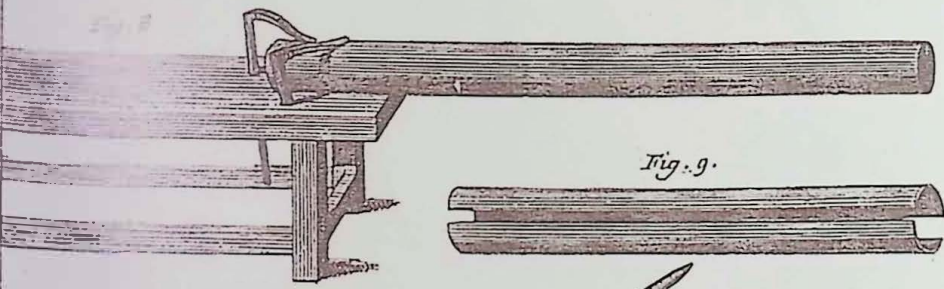


Fig. 9.

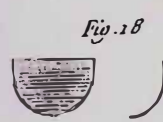


Fig. 18.

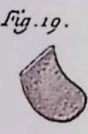


Fig. 19.

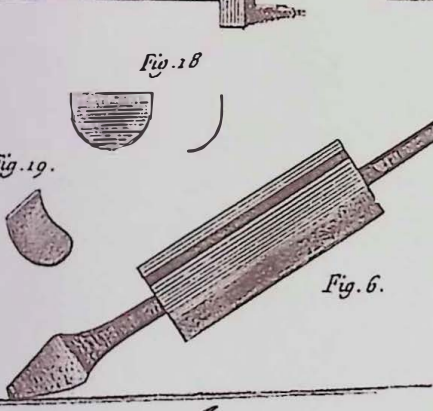


Fig. 6.



Fig. 13.



Fig. 14.

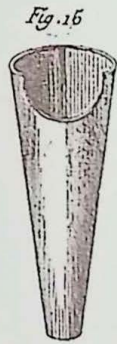


Fig. 15.

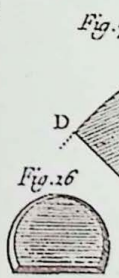


Fig. 16.



Fig. 17.



Fig. 20.

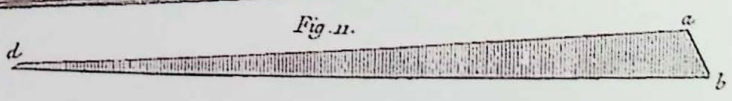


Fig. 11.

Les mêmes sonorités vont donc être reprises et ajoutées aux fonds (trois fois pour la *fourniture**, six à sept fois pour la *cymbale**), sans que cela gêne à l'audition, bien au contraire.¹¹

• *les mutations*

On appelle *mutations** des tuyaux ou des rangées de tuyaux qui font entendre certains sons dits « harmoniques » sans y inclure les fondamentales parlant à l'octave.

Les *jeux de mutation*, appelés *nasant**, *tierce** et *larigot**, sont dits « simples » parce

qu'ils n'ont qu'une seule rangée de tuyaux, comme les jeux ordinaires¹⁵.

D'autres dits « composés » font sonner ensemble plusieurs rangs de tuyaux (de 3 à 12 rangs, selon les jeux et selon l'importance de l'orgue).

11) Le rôle des mixtures selon Jean FÉLLOT, in *L'orgue classique français* est de « ... donner la partie centrale du clavier à la basse, d'éclairer la basse avec la partie centrale, et de transposer la partie centrale dans le dessus pour l'élever »...

15) dont ils se distinguent en ce qu'ils font entendre, non pas le son fondamental, mais un de ses harmoniques.



• *le cornet* : un exemple de jeu de mutation composé

Une expérience acoustique facile à réaliser et assez spectaculaire est celle de la composition du jeu de mutation appelé *cornet**.

On procédera de la manière suivante :

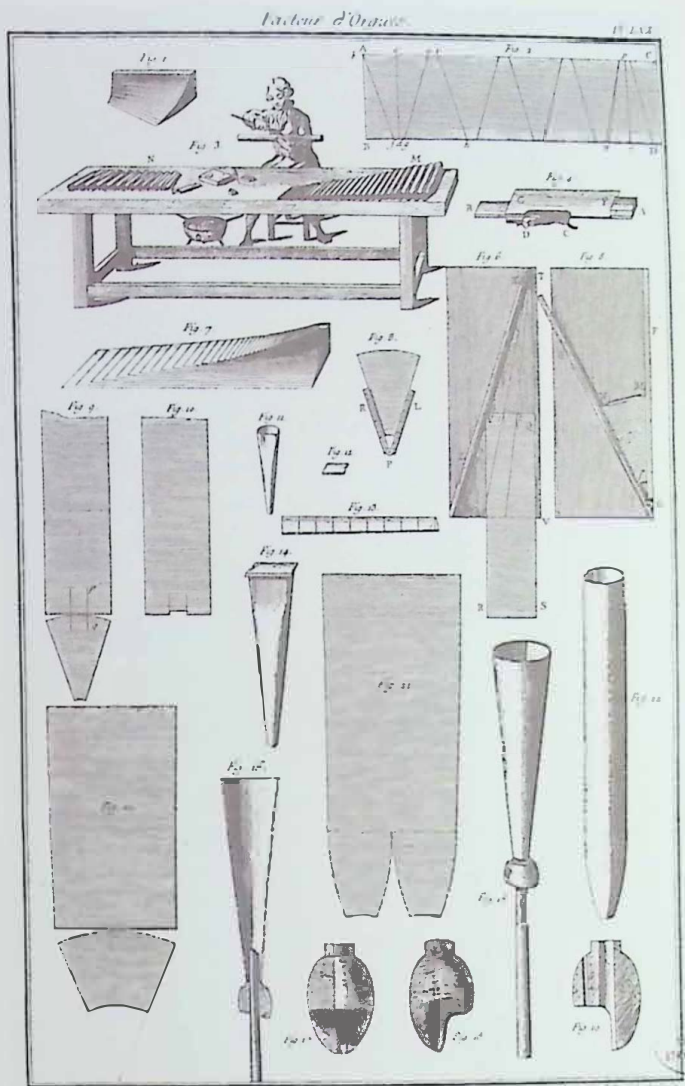
1. l'organiste « tire » le registre dit BOURDON 8 : c'est la *fondamentale**, qu'il fait entendre en appuyant sur la touche de la note do du milieu du clavier (do³).
2. Pour renforcer les harmoniques de ce son fondamental, il maintient cette note, puis ajoute 4 sonorités. Ce sera d'abord le jeu du PRESTANT 4', qui sonne à l'octave, (do⁴) : on perçoit 2 sons.
3. Il va ajouter le jeu dit NASARD 2 2/3 (= la quinte du prestant, sol⁴) : on perçoit 3 sons.
4. il ajoute le jeu de DOUBLETTE (= la quarte du nasard, do⁵).
5. Et, enfin, il complète avec le jeu de TIERCE 1/ 3/5 (tierce majeure), qui est la tierce de la doublette, mi⁵ : On croit encore distinguer plus ou moins vaguement les sons additionnés.

C'est une illusion acoustique, due au fait que l'oreille, et le cerveau humains, ont gardé « en mémoire » les attaques des ajouts successifs.

Il suffit que l'organiste lâche brièvement la touche sur laquelle il vient de tirer un mélange de cinq jeux, pour l'abaisser aussitôt, et l'oreille ne perçoit qu'un seul son, mais avec un timbre enrichi de la superposition des harmoniques.

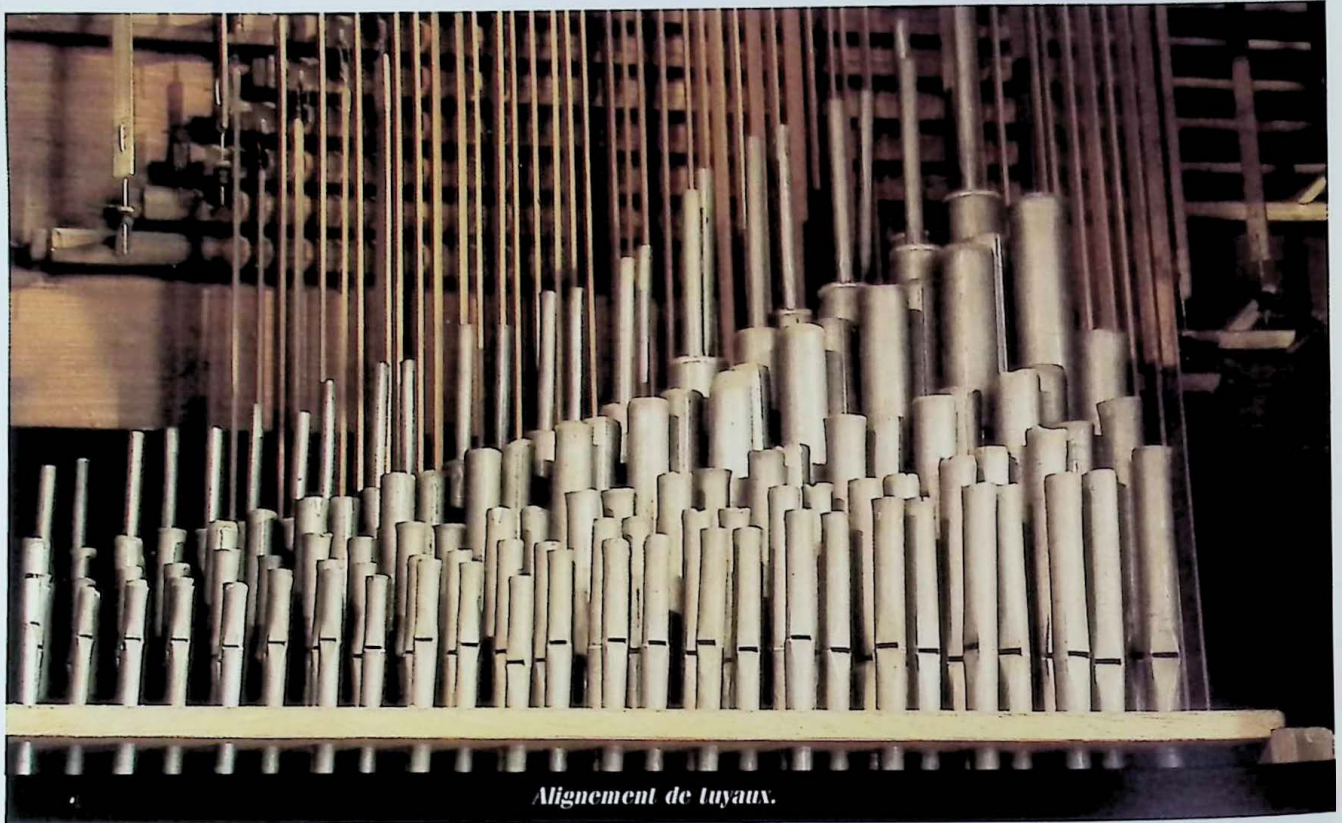
En réalité, nous venons de « composer » un jeu de mutation qui, sur tout orgue classique est normalement disponible, sur un seul tirant de registre, tout préparé et prêt à l'emploi, généralement employé en soliste, appelé **Cornet**. Il a été « composé », ici, à titre d'expérience pédagogique.¹⁶

16. Plus justement, il faudrait dire pour ce jeu composé, dont la tierce est l'élément essentiel *jeu de tierce**. Certes les composantes sont les mêmes que celles du jeu à 5 rangs « tout préparé » appelé *cornet*, mais les facteurs d'orgue expliquent que le résultat acoustique est différent, car les *tailles** (en allemand « *Mensur* ») sont différentes et, de plus, les tuyaux ne sont pas localisés tout près l'un de l'autre, comme dans le *cornet* proprement dit. Un autre jeu de tierce dit *sesquialtera**, généralement à deux rangs (le plus souvent *nasard* et *tierce*), et habituellement sans reprises (sauf en Angleterre), employé par les facteurs allemands du XVIII^e siècle est voisin du *cornet*. Cf. Friedrich JAKOB, *Mixturen, Cornette und andere repetierende Register süddeutscher Orgeln*, dans *ACTA ORGANICA*, 1993, p. 359 et sv.



Sculpture, détail du Buffet.
Provenant de l'Abbaye de St. Lucien de Beauvais
musée de Cluny - France - XI^e siècle





Alignement de tuyaux.

• Les pleins-jeux

« Tout ce qu'il y a de plus harmonieux dans l'orgue, au jugement des connaisseurs, et de ceux qui ont du goût pour la vraie harmonie, c'est le plein-jeu, quand il est mélangé avec tous les fonds qui le nourrissent dans une juste proportion. »

Dom François BEDOS DE CELLES
(*L'Art du facteur d'orgues, 1766*)

En technique d'orgue, le plein-jeu est — à l'origine — constitué par la réunion des deux mixtures *fourniture et cymbale*. Ajoutés aux fonds, ces jeux apportent les qualités de scintillement ou d'éclat, qui caractérisent les pièces d'orgues appelées précisément *plein-jeu* dans le répertoire français des XVII^e et XVIII^e siècles. Il en est résulté l'habitude de désigner par *plein-jeu* l'ensemble des principaux et des mixtures.¹⁷

On distinguera entre celui du grand orgue : le *grand plein-jeu*, et celui du positif de dos, appelé *petit plein-jeu*.

LES ANCHES.*

Il reste la famille des *anches*, où ce n'est plus une entaille dans le corps tubulaire, type

pipeau, mais les vibrations d'une *languette** qui produisent le son, comme dans un harmonica. Tels sont les jeux du *clairon**, de la *trompette**, de la *clarinette**, du *basson**, du *haut-bois**, de la *bombarde**, du *chalmere** ou de la « *voix humaine* »*. Particulièrement spécifique est le *cromorne**, (de l'allemand KRUMMHORN) très « vert », au « cruchement » (= grognement) très apprécié dans un instrument baroque.

LE GRAND-JEU*

Pour obtenir l'impressionnant *grand-jeu*, autre spécialité du Grand Siècle, on tire certains jeux d'anches, convenablement — c'est-à-dire savamment — choisis : Trompette, Clairon, Cromorne, auxquels on ajoute le Cornet et quelques jeux de fonds (p. ex. Bourdon 8' et Prestant 4') ainsi que Nasard et Tierce.

Comme rien ne vaut l'exemple pratique, nous encourageons vivement le lecteur à se rendre à la tribune de l'orgue. L'organiste officiant sera certainement heureux de faire d'abord voir la manœuvre du tirage des registres, puis d'en faire entendre le résultat sonore.

17. Selon Jean SAINT-ARROMAN, *L'interprétation de la musique française 1671-1789*, T. I et II, Paris, Honoré Champion, 1988, articles « Plein-jeu », le plein-jeu français exclut toute mutation simple, comme la tierce, le nazard et le larigot. La composition « idéale » du plein-jeu ou plenum est une des questions les plus controversées de l'organologie historique et acoustique. Cf. les travaux de Norbert DUFOURCQ, notamment le t. III, vol. 1, pp. 66, 67, et p. 124; vol. 2, p. 159 à 186 du *Livre de l'Orgue français*, Paris, 1978, et ceux de Jean FELLOTT, Pierre HARDOUIN, ou Hans KLOTZ. Il a fallu attendre l'année 1977 et les études de Léon SOUBERBIELLE, *Le Plein-Jeu de l'orgue français à l'époque classique (1660-1740)*, Montoire-sur-le-Loir, 1977, pour que la merveille acoustique qu'est le plein-jeu classique français révèle, par le calcul et les mesures scientifiques, une stupéfiante logique acoustique et mathématique que les facteurs avaient peu à peu mis au point par l'expérience et l'intuition musicale. Cf. DUFOURCQ, o. c., II, vol. 2, p. 257-258, mais aussi ibid. p. 159 et 165 (« le secret », « une mer mouvante »).

L'orgue de l'abbaye de Marmoutier en Alsace (André Silbermann, 1709).



2 ... DE L'ANTIQUITÉ AU MOYEN ÂGE



*L'origine de
l'orgue se perd
dans la nuit
des temps.*

*On s'est même
demandé si
l'orgue
apparaît dans
la Bible,
puisque saint
Jérôme crut
devoir traduire
le nom hébreu
de ougab par
« organa »*

*Scènes de la vie de la Vierge. École des Pays-Bas méridionaux.
XIV^e siècle. Musée de Bruxelles - Belgique.*

L'ORIGINE ORIENTALE

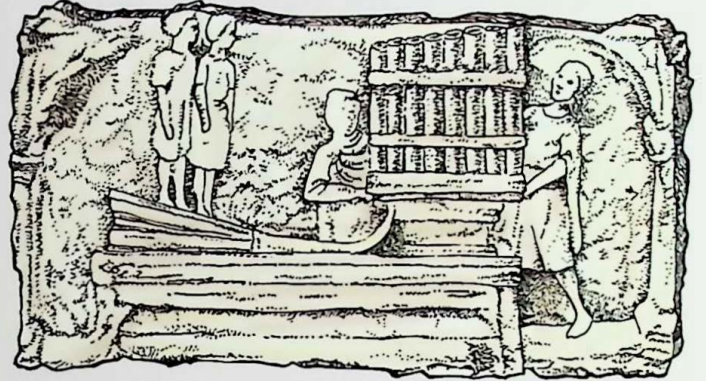
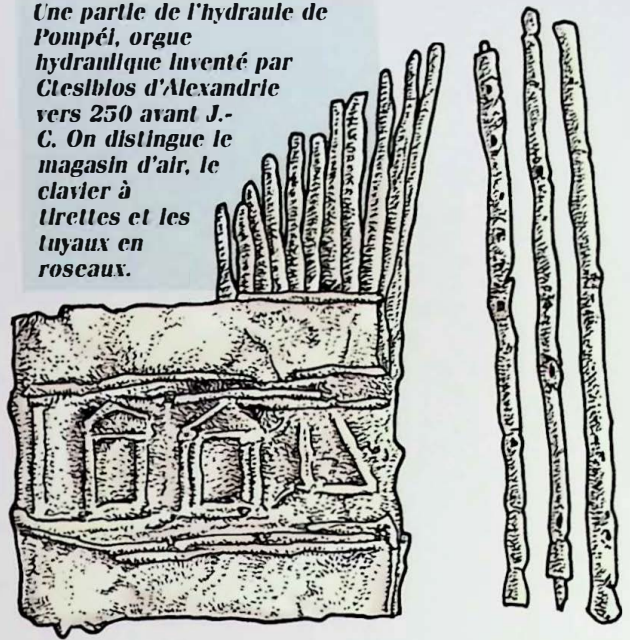
On lit dans nos traductions latines de la Genèse (IV, 21), « Jubal fut le père de tous ceux qui touchent le violon et les orgues »¹⁸, et le Psaume 150 invite à « louer Dieu avec le luth et l'orgue » (verset 4)¹⁹.

Comme il ne faut exagérer en rien, reconnaissons, avec saint Augustin (IV^e siècle après J.-C.), que le terme *Organa* « désignait l'ensemble des instruments de musique, bien qu'on ait pris l'habitude d'appeler « *organa* » ceux qu'on remplit d'air au moyen de soufflets ».²⁰

Est-ce le savant Archimède (287 à 212 avant J.-C.) ou l'ingénieur d'Alexandrie Ctésibios qui a inventé un instrument comparable à l'orgue actuel au III^e siècle avant Jésus-Christ? La question est discutée depuis l'époque gréco-romaine.

Toujours est-il que les plus anciennes civilisations d'Extrême-Orient employaient des systèmes alliant entre eux des flûtes avec un réservoir d'air. Ainsi la Chine, quelque mille ans avant l'ère chrétienne, connaissait un instrument appelé *cheng* composé de 7 à 36 tuyaux de bambou avec des anches en bambous ou en cuivre et un réservoir d'air.

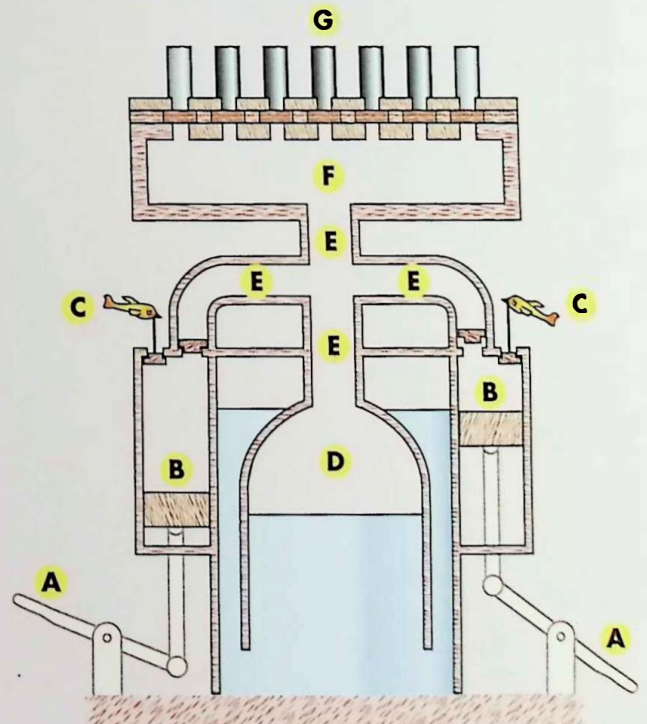
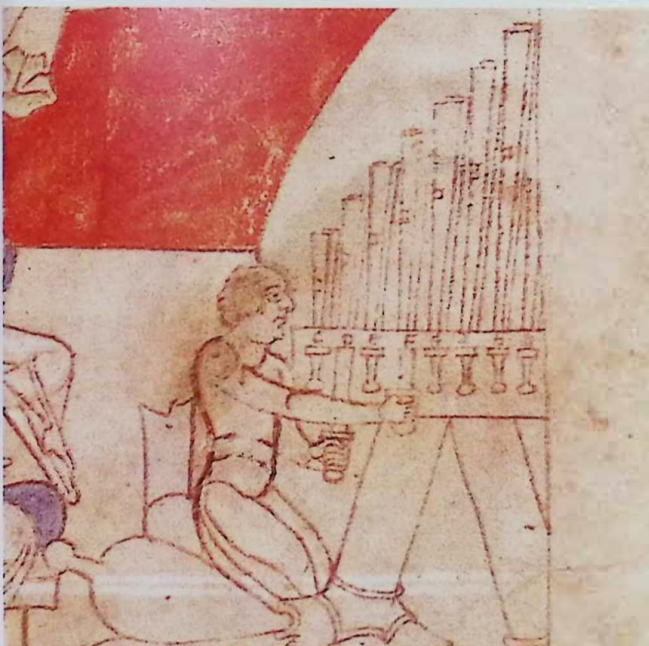
Une partie de l'hydraule de Pompéi, orgue hydraulique inventé par Ctésibios d'Alexandrie vers 250 avant J.-C. On distingue le magasin d'air, le clavier à tresses et les tuyaux en roseaux.



Orgue byzantin de l'obélisque de Théodosius (IV^e siècle)

18. *Et nomen fratris ejus Jubal : ipse fuit pater canentium cithara et organo.* En réalité il s'agit de la flûte ou du chalumeau. La traduction de la Vulgate n'est pas fiable ici.
19. *Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo.*
20. *Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum,* dans le commentaire sur le Psaume 150 Cf. CELLIER/BACHELIN, o.c., p. 56.

Miniature extraite de la Bible d'Elleme Harding, détail (Bibliothèque municipale de Dijon) ms 14, fol. 13 v. France.



Soufflerie à deux pompes et à régulation hydraulique (d'après Vitruve, I^{er} siècle av. J.-C.). A. Leviers actionnant les pompes. B. Pistons des pompes. C. Contrepoids des soupapes d'induction d'air. D. Entonnoir renversé servant de réservoir-régulateur d'air comprimé par le poids de l'eau. E. Porte-vent. F. Sommier. G. Tuyauterie.



Tapisserie de la Dame à la Licorne (début du XVI^e siècle). Musée de Cluny, Paris - France.

L'ORGUE HYDRAULIQUE ROMAIN

Les Romains importèrent de l'Orient et de la Grèce un orgue fonctionnant grâce à un système hydraulique, et qui fut donc appelé *Hydraule*.

Depuis deux mille ans le rôle joué par l'eau dans cet instrument intrigue les esprits curieux.

Était-ce l'eau qui produisait le son? Servait-elle à amortir le choc des leviers? En plein XIX^e siècle, il y avait encore des auteurs qui pensaient qu'il fallait de l'eau chaude pour faire fonctionner cette machine à sons.

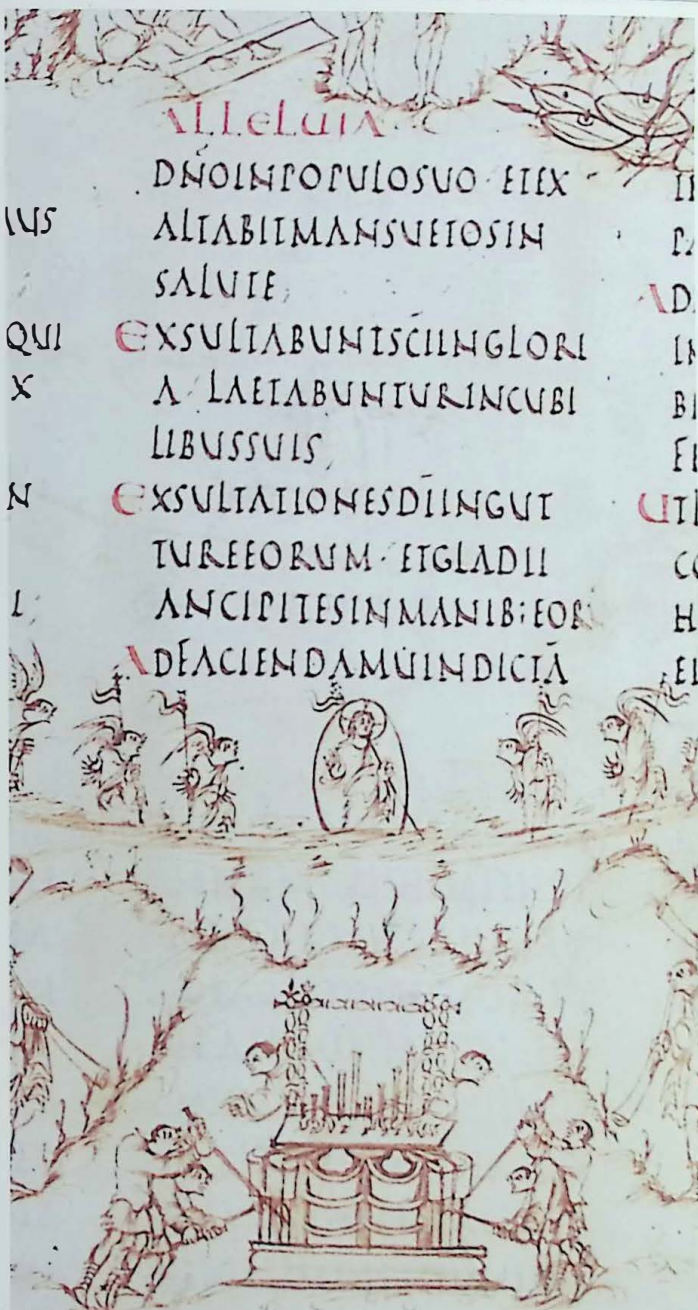
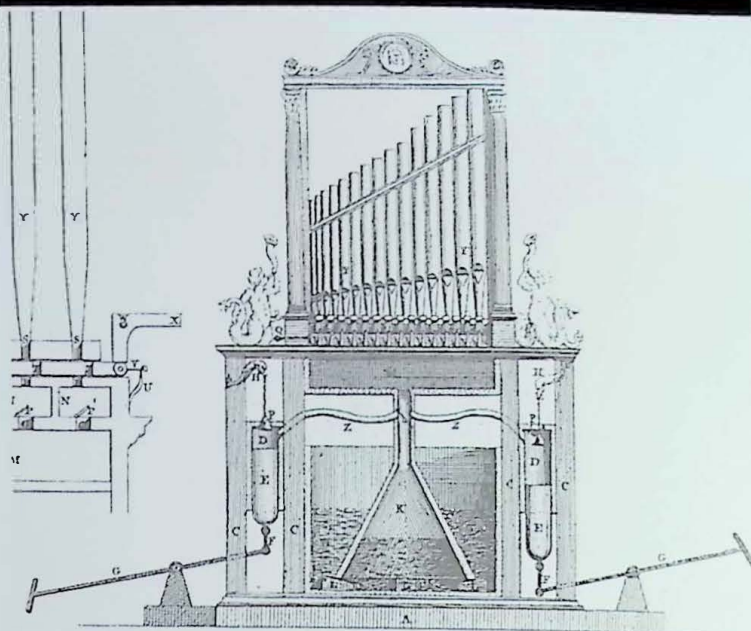
La réalité est bien plus simple. Dans l'hydraule, la pression de l'eau remplace la charge mécanique de nos orgues modernes. De l'air était stocké sous pression à l'intérieur d'une cloche immergée dans de l'eau. Comme l'a expliqué un spécialiste, « la soufflerie se compose essentiellement d'un corps de pompe et d'un compresseur hydraulique : le premier puise l'air que le second soumet à une pression régulière avant qu'il ne s'emmagine dans le sommier d'où il se distribuera à chaque tuyau, au moyen de clefs ou touches établies directement dans l'axe même des tuyaux ».

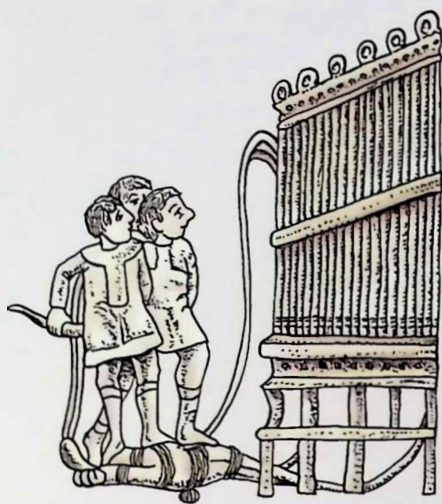
Plusieurs mosaïques et sculptures antiques de la Gaule et de la Rhénanie permettent déjà de se faire une idée assez précise de l'aspect et du fonctionnement de cet instrument.

De plus on a mis à jour, en 1931, dans la ville romaine d'Aquincum (aujourd'hui : Budapest) la tuyauterie et une partie du mécanisme d'un orgue du III^e siècle, qu'une plaque de bronze identifie nommément comme étant une « *Hydra* ». Cette découverte a permis de mieux comprendre le fonctionnement de cet orgue composé de 13 touches, dont chacune actionnait quatre rangées de tuyaux en bronze et en bois.

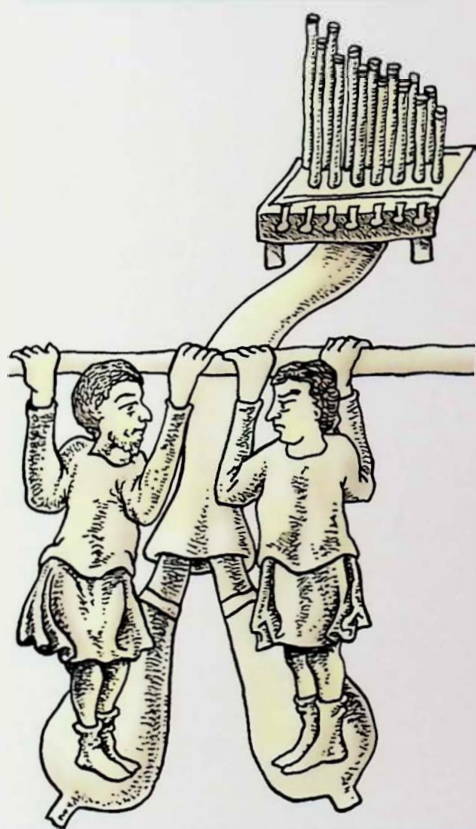
LE RETOUR EN OCCIDENT

Les invasions barbares du V^e siècle marquent la chute de Rome, qui coïncide avec la disparition de l'orgue en Occident. Mais on sait que l'Empire Romain s'est maintenu dans sa partie orientale, et c'est aussi là que se perpétue la tradition. L'orgue retrouve même une place privilégiée à Byzance-Constantinople (l'actuel Istanbul),





Positif à pied encore marqué par la forme de l'hydraule romaine. D'après le Psautier de Stuttgart (Allemagne), début du X^e siècle.



Représentation de deux soufleurs en activité. D'après le manuscrit de Cambridge (Angleterre), XII^e siècle.

et dans les pays musulmans (Syrie, Califat de Bagdad, du Caire et de Cordoue). Au X^e siècle quatre orgues hydrauliques enrichissaient la Cour de l'Empereur Constantin VII à Constantinople.

Après plus d'un demi millénaire d'absence, c'est encore de l'Orient, plus spécialement de Byzance, devenu un centre de la facture d'orgues, que l'instrument revint en Occident en 757, lorsque l'Empereur d'Orient, Constantin, envoya à Pépin-le-Bref, le père de Charlemagne, un orgue en cadeau. Il fut placé dans la villa royale de Compiègne. Peu de temps après on en trouvera d'autres, sans doute importés d'Orient, jusqu'en Espagne et en Angleterre.

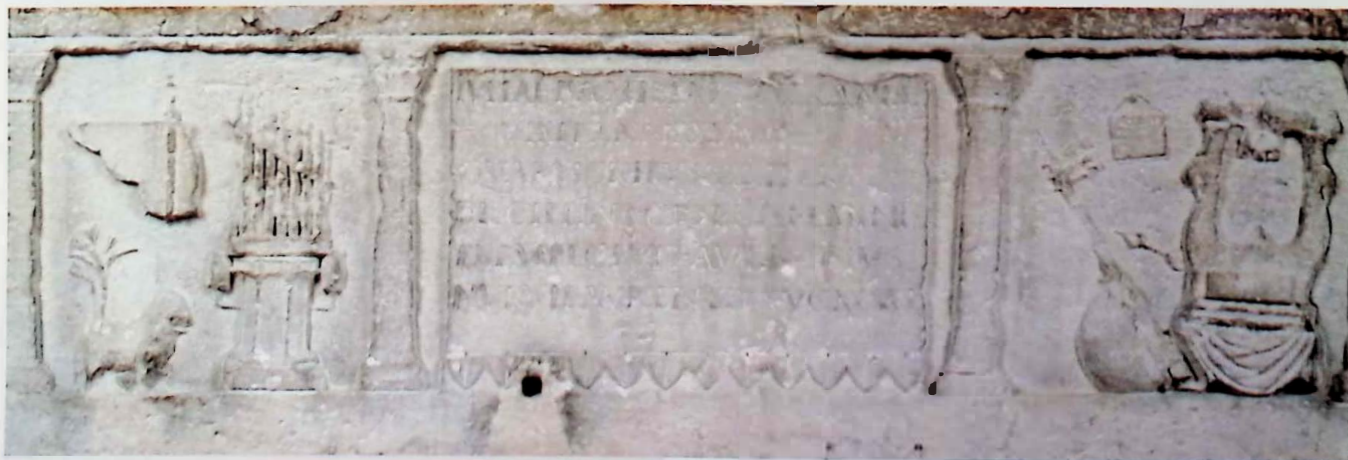
L'an 826 a marqué la naissance de la facture proprement européenne. En cette année un orgue fut construit pour le palais impérial d'Aix-la-Chapelle. Lorsque son facteur, un prêtre vénitien du nom de Georges, fut nommé Abbé de l'abbaye de Saint-Savin (près de Poitiers), il introduisit, en 827, le premier orgue dans un sanctuaire religieux.

Dans les années qui suivirent, d'autres sont signalés dans plusieurs abbayes d'Europe.

L'ORGUE MÉDIÉVAL

Le IX^e et le X^e siècle, marqués par les invasions et dévastations, des Normands au nord et à l'ouest, des Sarrasins au sud et des « Hongrois » à l'est, ne sont guère favorables à une culture musicale.

Des foyers de civilisation se maintiennent cependant dans quelques monastères, où des moines savants rédigent les premiers traités de facture d'orgues, et dès le IX^e siècle des orgues sont signalés dans la « *Francia* » naissante, à Reims, à Fécamp, à Cluny et à



Le sarcophage de Julia Tyrannía où l'on voit l'une des toutes premières représentations d'orgues.

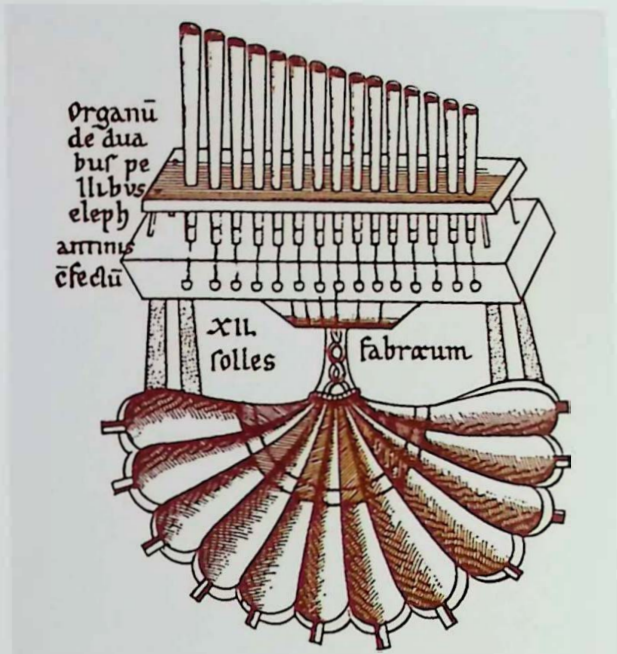
Chartres, mais aussi en territoire germanique, à Munich, Erfurt ou Halberstadt.

Déjà l'orgue à soufflets pneumatiques* avait remplacé l'hydraule, mais pour des raisons pratiques et techniques, ce sont d'abord les petits instruments qui vont se répandre, plus spécialement des orgues portables, que l'exécutant portait en bandoulière. De son bras gauche il pressait le soufflet, tandis que sa main droite parcourait un petit clavier de 7 à 12 notes. Le Roman de la Rose, composé au XIII^e siècle, évoque les artistes qui

*Orgues avaient bien maniables
A une seule main portables
Où lui même souffle et touche
E chante avec à pleine bouche²¹*

Dans les vitraux, fresques et manuscrits médiévaux — et jusqu'à la fin de l'Ancien Régime — des saints et des anges jouant de ces orgues portatifs sont souvent représentés.

Au XII^e siècle apparaissent de petits instruments intermédiaires. Trop lourds pour être portés, il faut les poser par terre ou sur une table : de là leur nom de positif.



Orgue médiéval à douze soufflets. Ils sont placés selon l'usage de l'époque. (Abbé Martin Gerbert. « De Cantu », Sankt Blasien 1774 Allemagne)

21. Vers 21 955 et suivants.

Bas-relief de Leon (Espagne).





Volet droit des « anges musiciens » de Hans Memling, vers 1433-1494 (Musée d'Anvers, Belgique).

Parallèlement se développe déjà l'orgue « monumental » faisant corps avec l'édifice où il est installé. En une période aussi peu favorable que le terrible X^e siècle des invasions et des pillages, un instrument plus ou moins légendaire est installé dans la cathédrale de Winchester, en Angleterre. Il disposait, dit-on, de 400 tuyaux alimentés par des soufflets qu'actionnaient 70 personnes. Deux moines installés à deux claviers faisaient entendre des airs à deux voix. D'après les spécialistes, il s'agissait, semble-t-il, de deux orgues juxtaposés.²²

Au XV^e siècle, pratiquement toutes les églises gothiques ont leur orgue; certaines cathédrales, comme celle de Reims (1487), sont déjà pourvues d'un positif de dos et d'une pédale — apparue dès le XIII^e siècle —, et ces instruments ont déjà l'aspect extérieur que nous leur connaissons de nos jours.

Comme souvent l'orgue est collé en hauteur, pareil à un nid d'hirondelle — l'exemple de la cathédrale de Strasbourg est caractéristique — un autre instrument plus petit, destiné à l'accompagnement du chant, est alors disposé dans le chœur.

C'est que déjà notre instrument joue son rôle dans la liturgie.

22. CELLIER, p. 68, selon GASTOUE, et Jörn THIEL, *Die Orgel. Königin der Instrumente*, Frankfurt 1973, p. 10



Positif de table, XVI^e siècle.
Historisches Museum, Bâle, Suisse.

Sion, Notre-Dame de Valère, Suisse.
L'orgue le plus ancien d'Europe. En bas : une vue
sur son clavier et son pédaller. C. Aebi



3 DU XVI^E AU XIX^E SIÈCLE : L'ORGUE REFLET DES CONCEPTIONS LITURGIQUES

Dans l'Antiquité, l'orgue avait d'abord été au service des spectacles laïcs, notamment dans les cirques où se produisaient les gladiateurs.

Lorsqu'au IX^e siècle il revient d'Orient, c'est encore un instrument qui accompagne les plaisirs profanes du Palais Impérial.



Régale en forme de Bible (Bibelregal) allemand du XVI^e siècle.

COMMENT L'ORGUE EST DEVENU L'INSTRUMENT « SPIRITUEL » PAR EXCELLENCE

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, il n'a pas eu d'emblée accès aux assemblées chrétiennes des premiers siècles, où pourtant on pratiquait la musique.

Des Pères de l'Église comme **saint Ambroise** ne lui étaient guère favorables, et des siècles passèrent avant qu'il ne se généralise dans les édifices religieux. Au haut Moyen Âge, et même jusqu'à la fin du XIII^e siècle, des théologiens de renom continuent de le récuser. C'est **Aelred de Rievauld**, abbé cistercien d'Ecosse (+ 1166), qui proteste contre « *l'harmonie bruyante sortant de l'orgue* » et prétend qu'il convient mieux au théâtre qu'à l'Oratoire.

Si **Thomas d'Aquin** (1225-1274) a été plutôt méfiant, un autre théologien, **Johannes Aegidius** affirme en revanche, et à la même époque, que « *...l'orgue est le seul instrument dont se serve l'Église pour ses chants... les abus des histrions ont fait rejeter les autres* ». ²³

Ce sont là les échos d'une polémique — déjà — autour de la place que la musique doit et peut occuper dans un sanctuaire.

En réalité, durant tout le Moyen Âge, les musiciens (appelés « histrions ») comme aussi les mimes et autres saltimbanques, font partie du décor des églises et des cathédrales, tout autant salles communales que lieux de prières. En témoignent les innombrables masques ou personnages fantasmagoriques sculptés dans la pierre ou le bois de ces monuments et qui, eux aussi, étaient censés distraire, amuser ou enseigner les fidèles.

En 1528 encore le Concile de Sens édicte que... « *ni les histrions, ni les mimes n'entrent dans l'église pour jouer du tympanon, de la*

cithare ou d'un autre instrument de musique ».

Était-ce déjà un écho de la Réforme luthérienne? En tout état de cause, du XVI^e au XIX^e siècle, le rôle de l'orgue dans l'office religieux évoluera différemment selon la confession, et par là même les timbres, la composition ou l'agencement des jeux de l'orgue seront plus ou moins spécifiques aux pays catholiques ou aux régions protestantes, et ceci jusqu'à nos jours.



23. Cf. le *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. XVI, 2, Paris 1967, col. 3270 à 3271, et le *Dictionnaire de Droit Canonique*, Paris, 1957, colonnes 1167-1168, où sont collationnés les textes pontificaux sur l'orgue, ainsi que les doctrines et les opinions sur ce problème au cours de l'histoire dans les milieux catholiques. On prétend parfois que Saint Thomas d'Aquin (1225-1274) n'y aurait pas été favorable : en réalité il réprovait la tradition des musiciens instrumentistes du culte Juif dans l'Ancien Testament, et la musique de l'orgue, d'inspiration religieuse, ne semble pas avoir été visée, cf. *Somme Théologique*, IIa IIae, Qu. XCI, art. 2, ad 4. Pour les problèmes posés par l'orgue au monde protestant cf. *Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche*, t. XIV, 1904, p. 428 à 436.



*Sainte Claire et ses compagnes.
Manuscrit inédit de l'abbaye d'Aspach
(Bibliothèque du Grand Séminaire à Strasbourg).*



Cathédrale Saint-Pierre à Poitiers (orgue Clicquot 1787-1790), France

Si, jusqu'à la fin du Moyen Âge, l'évolution de l'orgue européen avait reflété l'universalité de l'Empire et surtout de l'Église, la différence se creuse, du XVI^e au XVIII^e siècle entre l'orgue français, italien, ou ibérique, conforme aux nécessités du culte catholique, et l'orgue d'Europe centrale et nordique, qui répond plutôt aux exigences du culte luthérien. À la fin du XVII^e siècle cette divergence est nette.

PAYS-BAS : L'ORGUE, PRODUIT D'EXPORTATION AUX XVI^e ET XVII^e SIÈCLES

A tout seigneur tout honneur. Les Pays-Bas du XVI^e et du XVII^e siècle, englobant alors l'actuelle Hollande, la Belgique et une partie du Nord de la France méritent assurément la première place dans une évocation des places fortes de l'orgue.

En dépit des crises et des guerres religieuses, les facteurs d'orgue du Brabant, des Flandres, et de Wallonie²⁴, produisent, et surtout exportent dans l'Europe entière.

Les historiens de l'orgue y ont distingué deux styles, celui du nord brabançon, et celui du sud flamand ou wallon. **Durant deux siècles au moins, ces deux écoles, accompagnant l'essor économique des Pays-Bas, vont essaimer et souvent imposer leur style et leur manière à l'Europe.**

Au départ, les calvinistes du nord des Pays-Bas n'étaient pourtant guère favorables à cet



Régale dite de Lambach.

instrument. Pendant une période, ils l'avaient exclu de leur culte, et de précieux instruments furent détruits, sous prétexte qu'il s'agissait « d'abominations papistes²⁵ ».

Au fil du temps, des accommodements avec les municipalités firent cependant considérer l'orgue comme instrument de culture, plutôt que de culte, et des concerts purent être donnés, régulièrement, dans les temples.

Dans le Brabant se développera ce que l'on a appelé *l'École de Bois-Le-Duc (Herzogenbosch)*, caractérisée, au XVI^e et au XVII^e siècle par des *sommiers à ressorts** (Springlade), une disposition répartie en grand orgue (Hauptwerk), un positif de dos, un *Oberwerk** dans la partie supérieure du buffet principal, et une Pédale équipée d'une trompette 8 pieds. Le grand orgue et la Pédale d'une part, le Oberwerk et le positif d'autre part étant reliés par *accouplements** et *tirasses**.

Des instruments de cette facture, caractérisés par leur timbre très clair, argentin, voire quelque peu strident, furent installés dans des lieux aussi prestigieux que la cathédrale de Cologne ou celle de Trèves.

Plus au sud, en territoire flamand et wallon, autour de Louvain, c'est un style quelque peu différent : les sommiers sont exclusivement à *registres** (*Schleiflade*), il n'y a pas de Oberwerk et on se tient, au départ, au couple grand orgue, avec positif de dos. Parfois seulement s'y ajoute l'esquisse de ce que sera la Pédale — le plus souvent de 1 à 4 jeux, avec seulement 11 à 29 notes ; enfin s'y ajoutera — un peu plus tard — un *Récit de cornet** avec 27 notes.

Ces instruments s'exportent

- vers les villes de la Hanse germanique, nordique et polonaise comme
- Schwerin ou Dantzig,
- ou encore à Dresde et à Münster ;
- ou en Espagne (Madrid-Escorial) ;
- en Italie (cathédrale d'Orvieto, Gubbio),
- **et plus particulièrement vers la France, notamment par des facteurs originaires**



Le Grand-Andely, France, église Notre-Dame, buffet de Nicolas Dabenest, 1573. Collegiale - Rouen - France.

d'Ypres, de Liège, de Lille ou d'Arras.

À ces Flamands et Wallons on doit des orgues parisiens du XVI^e et du XVII^e siècle qui ont marqué leur temps : la cathédrale Notre-Dame, Saint-Gervais, Saint-Jacques-de-la-Boucherie, Saint-Nicolas-des-Champs (en 1632 par le wallon Crespin Carlier... « le plus excellent faiseur d'orgues de l'Europe »), ainsi que ceux des cathédrales de Tréguier (en Bretagne), de Poitiers ou de Béziers.

L'idéal « classique » de l'orgue français, consubstantiel à la musique des Grigny, Marchand ou Couperin est largement tributaire de l'apport des facteurs des Pays-Bas.

Il apparaît en effet, selon Pierre Hardouin, que, dès le milieu du XVII^e siècle, le temps des recherches et des tâtonnements était terminé.

Il ne restait aux générations suivantes qu'à répandre les fruits de longs efforts.

L'histoire de l'instrument parisien de Saint-Gervais, particulièrement intéressante à ce sujet, est aussi très éclairante pour les orgues d'Alsace. Elle révèle, en effet, une filiation

24. Mise au point des problèmes par Pierre HARDOUIN et Patrick ROOSE, dans *L'ORGUE FRANCOPHONE*, Bulletin de la Fédération Francophone des Amis de l'Orgue, N° 19, mars 1996, p. 5 à 20 ; cf. aussi Bernard SONNAILLON, *L'orgue — Instruments et Musiciens*, Fribourg (Suisse) 1984, p. 54 ; (a paru en langue allemande *Die Orgel. Geschichte, Musik, Technik*, München, 1985) et KLOTZ, p. 173 sv. et 300 sv.

25. Walter HAACKE, *Orgeln in aller Welt*, 1965, p. 11.

quasi directe entre la facture flamande-wallonne du XVI^e siècle et les orgues alsaciens d'André Silbermann²⁶ du XVIII^e siècle, par l'intermédiaire du facteur parisien Pierre Thierry, élève du Wallon Crespin Carlier.

Après avoir exercé leur empire sur les orgues d'Europe, les Pays-Bas vont, en une seconde étape, et c'est leur chance, s'ouvrir à leur tour, et largement, à des apports extérieurs.

Si le style de Bois-Le-Duc du XVI^e siècle se maintient en certains instruments jusqu'au XVIII^e siècle, la majorité des célèbres orgues historiques hollandais qu'il nous est donné d'admirer de nos jours à Alkmaar, Zwolle, Amsterdam, Maassluis, Hoogstraten ou Haarlem, est conçue selon l'esthétique des instruments du nord de l'Allemagne, avec, notamment, une Pédale très développée.

Une évolution qui sera magnifiée par

26. cf page 40



Orgue de Ribe, Danemark, construite par Johann Heide (1634-1635)

l'œuvre du compositeur néerlandais Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) et couronnée par l'Allemand Jean-Sébastien Bach.

L'ORGUE EN FRANCE DU XVI^E AU XVIII^E SIÈCLE

En France l'orgue était essentiellement voué au culte catholique. Aussi la différence avec les pays de l'Europe protestante est nette, par

- la grande variété de jeux d'anches, et
- l'absence d'une Pédale, (ou alors, elle est rudimentaire).

Vers 1650 la Cathédrale Notre-Dame de Paris n'a pas de Pédale²⁸, et en 1753 l'orgue de Couperin à Saint-Gervais ne dispose que d'une Pédale de 29 notes, réduite à deux ou trois jeux²⁹.

Le « *Cérémonial de Paris* » (1662) permet de comprendre la raison de ces particularités.

L'organiste, est cantonné, comme on l'a si bien dit, dans « *un rôle décoratif, l'instrument se devant de commenter en soliste les diffé-*

rents actes qui se déroulent à l'autel », où la Schola chante « *un plain-chant musical* »³⁰.

L'intervention de l'orgue « commentateur » étant prescrite durant le *Kyrie*, le *Gloria*, l'*Offertoire*, le *Sanctus*, le *Benedictus*, l'*Élévation*, l'*Agnus*, le *Deo Gratias* et pour la *Sortie*, l'orgue dialogue en alternance avec le plain-chant. Les interprètes comme les facteurs s'ingénieront à trouver les ressources sonores pour donner aux « *duos* », « *tierces en taille* », « *récits* » ou « *dialogues* » du répertoire musical la diversité ou l'éclat nécessaire.

28. Nicole GRAVET, o. c., p. 18.

29. HARDOUIN, o.c., p.12: Y avait il une tirasse? Cela peut paraître probable, mais n'est pas prouvé.

30. Nicole GRAVET, p. 26.



Saint-Sulpice, Paris, Buffet en forme de temple antique par Jadot (1776-1779).
Orgue F.H. Clicquot 1776-1781 - Cavallé-Coll. 18.57-18.58.France



Paris, église Saint-Séverin, Buffet de François Dupré (1745).
orgue de Chapuis - Alfred Kern, France

UN ORGUE FRANÇOIS COUPERIN AUTHENTIQUEMENT CONSERVÉ

L'ORGUE ANDRÉ SILBERMANN DE MARMOUTIER (1709)

L'orgue Saint-Gervais de Paris construit en 22 jeux répartis en Positif, grand orgue et Pédale de 9 touches par le Flamand d'Ypres Matthijs Langhedui (1601) est, dès 1649, aux mains de la famille du célèbre facteur d'orgues Pierre Thierry et l'est encore lorsque André Silbermann vient travailler chez les Thierry, entre 1704 et 1706. Après de multiples avatars — dont un bombardement par la « Grosse Bertha » le Vendredi Saint de 1918 — cet instrument, dont — aux dires de spécialistes comme Gaston Litaize ou Georges Danion, il ne resterait rien du temps de Couperin (cf. *L'orgue en France*, 1968,

p. 13,20,21) — a été ramené, il y a une vingtaine d'années, à l'état « approximatif » où il se trouvait en 1769. Or, si l'on compare la disposition (restituée) du temps de Couperin, à celle — authentiquement conservée — que Silbermann, retour de son séjour parisien chez les Thierry a réalisée à Marmoutier, on constate qu'on est en présence d'une réplique, à peine modifiée, de Saint-Gervais. Par là même se confirme aussi l'évidente filiation flamande-walloonne, relevée, sur d'autres critères encore, par Michel Chapuis lors d'une Masterclass (1996).

| ST-GERVAIS (PARIS) Orgue de François Couperin (État en 1685) | MARMOUTIER (ALSACE) Orgue André Silbermann (État en 1997) |
|---|--|
| GRAND ORGUE CD-C³ 49 notes | GRAND ORGUE CD-C³ 49 notes |
| Montre 16' | |
| Bourdon 16' | Bourdon 16' |
| Montre 8' | Montre 8' |
| Bourdon 8' | Bourdon 8' |
| Prestant 4' | Prestant 4' |
| Nasard 2 2/3 | Nasard 2 2/3 |
| Doublette 2' | Doublette 2' |
| Tierce 1 3/5 | Tierce 1 3/5 |
| Fourniture III | Fourniture III |
| Cymbale III | Cymbale III |
| Clairon 4' | Trompette 8' |
| Voix humaine 8' | Clairon 4' |
| Cornet V | Voix humaine 8' |
| Flûte 4 | Cornet V |
| Quarte 2 | |
| 2 Tremblants, Accoupl. GO/pos. | 2 Tremblants, Accoupl. GO/pos. |
| POSITIF CD-C^{3/49} notes | POSITIF CD-C^{3/49} notes |
| Bourdon 8' | Bourdon 8' |
| Montre 4' | Prestant 4' |
| Nasard 2 2/3 | Nasard 2 2/3 |
| Doublette 2' | Doublette 2' |
| Tierce 1 3/5 | Tierce 1 3/5 |
| Fourniture III | Fourniture III |
| Cromorne 8' | Cromorne 8' |
| Flûte 4' | |
| Cymbale III | |
| Larigot | |
| Cornet de récit C1-C^{3/25} notes | Cornet d'Écho C1-C^{3/25} notes |
| Cornet V E | Cornet V E |
| Pédale CD-e1/29 (hypothèse : tirasse mobile?) | Pédale 25 + 2 notes (sans tirasse) |
| Flûte 8' chêne | Flûte 8' (métal) |
| Flûte 4' | Flûte 4' (métal) |
| Trompette 8' | Trompette 8' |
| Écho 37 n (? Hypothétique) | |
| (? Cornet? Cymbale? Cromorne?) | Flûte 16' |
| | Bombarde 16' |

Les jeux en rouge sont ceux qui diffèrent

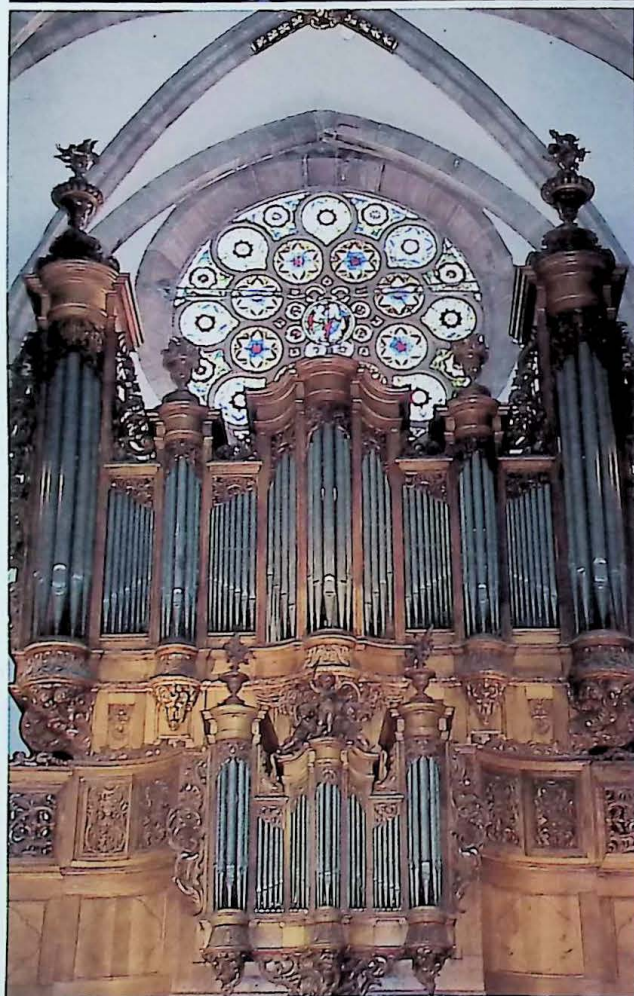
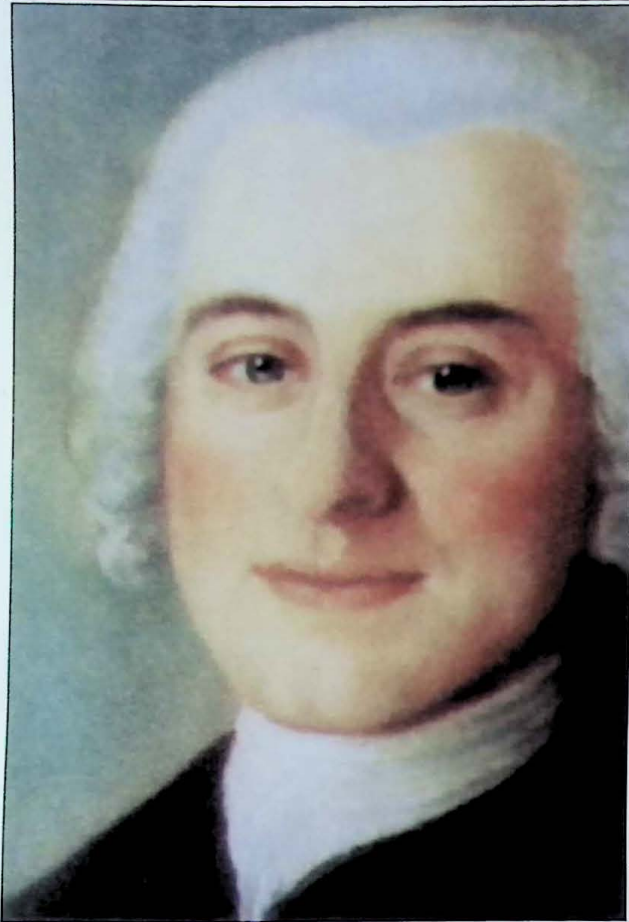
(Orgue de St-Gervais d'après Pierre Hardouin, *Le Grand Orgue de l'église Saint-Gervais à Paris*, Paris 1996, pages 10 et 12; Orgue de Marmoutier, in : *Orgues en Alsace*, Vol 3, 1986, pages 358 et 365)



P. Vallotton, Calendrier Organa Europae 1978/8

L'orgue de Saint-Gervais à Paris, France

Portrait de Jean-André Silbermann
(Musées de la Ville de Strasbourg).



Église Saint-Thomas à Strasbourg
(J. A. Silbermann, 1740-1741). France

UNE PRESTIGEUSE FAMILLE DE FACTEURS : LES SILBERMANN

« Silbermann est à l'orgue ce que Stradivarius est au violon : un nom prestigieux, quasi mythique, qui évoque une perfection inaccessible, des secrets de fabrication perdus à jamais, un âge d'or de la facture instrumentale ».

(Christian Lutz, Expert près la Commission Nationale Supérieure des Orgues, Paris, in *Orgues Silbermann d'Alsace — Itinéraire commenté*, Strasbourg, 1991, p. 31.)

« A lui seul le nom de Silbermann attire des connaisseurs du monde entier. »

(Christian Lutz, in *Orgues en Alsace*, Strasbourg, 1986, t. 4, p. 23)

Au XVIII^e siècle trois membres de la famille Silbermann sont sans doute les facteurs d'orgue les plus réputés d'Europe : deux frères André (1678-1734) et Gottfried (1683-1753) Silbermann, ainsi que Jean André (1712-1783), fils et successeur d'André.

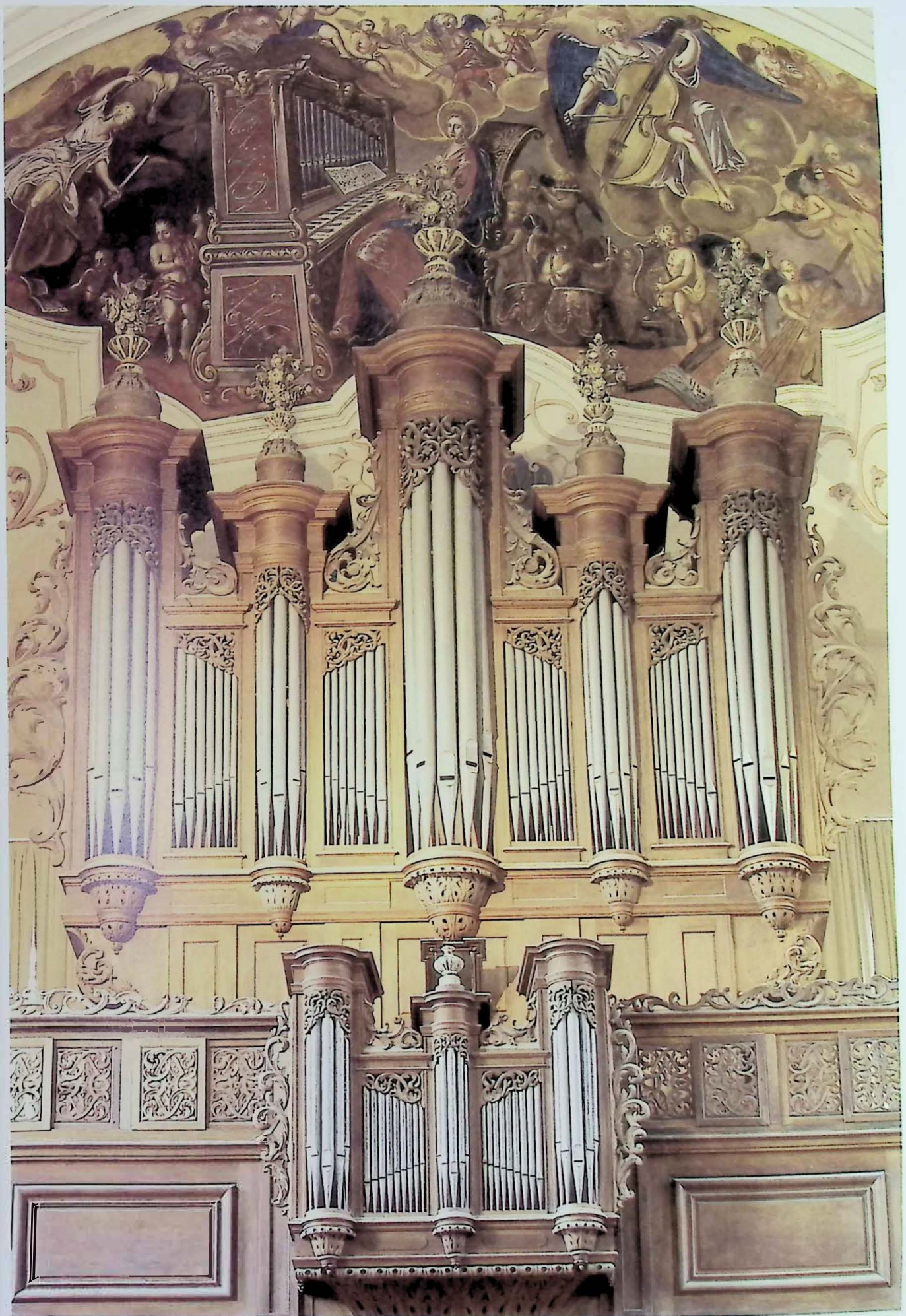
Installés à Strasbourg, André et Jean-André firent carrière dans la vallée du Rhin supérieur (Alsace, Bade et Suisse), où ils édifièrent 92 instruments. Quant à Gottfried, après son apprentissage à Strasbourg chez son frère aîné André, il retourna en Saxe — dont la famille était originaire — et y devint célèbre, construisant des orgues qui allaient faire l'admiration de J.-S. Bach.

L'instrument de Marmoutier fut installé en 1709 par André. Son fils Jean-André en a complété la disposition — sur les plans de son père —, en 1746.

Il n'y a plus, en Alsace, que deux orgues du XVIII^e siècle qui nous sont parvenus dans leur composition d'origine, avec une incontestable authenticité mécanique et sonore, et par une chance inouïe ce sont des Silbermann : celui de Marmoutier — le plus ancien (1709) — et celui d'Ebersmunster, l'un des derniers (1731)³¹.

27. Elle est donnée par Pierre HARDOUIN, *L'orgue historique de Saint-Gervais à Paris*, 1996 p. 12, (Grand Orgue, 49 notes, 16 jeux; Positif 49 notes, 10 jeux, Récit de Cornet 25 notes; Pédale de 29 notes, 4 jeux, (hypothèse d'une tirasse mobile). Sur des points de détail elle diffère de celle donnée par KLOTZ, o. c., p. 278 -279, qui se réfère à Pierre HARDOUIN in *L'ORGUE*, 1949-1950. Cet instrument a été l'enjeu, dans les années 1967-1969 d'une véhémente polémique entre spécialistes. Cf. *L'ORGUE EN FRANCE*, construction — restauration — relevage, Paris 1968, notamment p. 13, l'opinion de Gaston Litaize (organiste), et p. 20-21, celle du facteur Georges Danion.

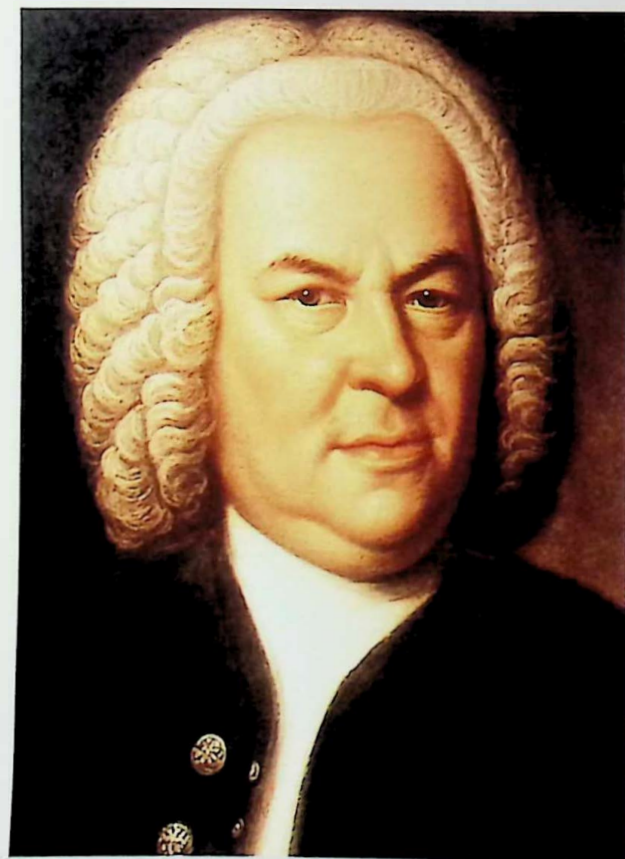
31. Opinion d'Albert SCHWEITZER : « Les meilleurs orgues de ce temps (XVII^e et XVIII^e siècle) ont été construits par les Silbermann. C'est (Jean) André Silbermann l'ancien (1678-



*Ebersmunster. église Saint Maurice.
A. Silbermann (1730-1732). France*



Eglise Sainte Aurélie, Strasbourg (Mulhelen 1952), France - Buffet André Silbermann 1718



Portrait de Jean-Sébastien Bach par Elias Gottlob Haussmann (1748).

Une récente opération d'inventaire, après avoir constaté « qu'il est possible de faire la part des vrais orgues Silbermann, des « vrais-faux » ou des carrément faux, au risque de froisser des susceptibilités locales » a repéré, outre les prototypes indiscutables de Marmoutier et d'Ebersmunster, 9 autres instruments qui... « conservent une quantité substantielle de tuyauterie ancienne, et qui sont dans l'ensemble en bon état.³² »

Bien d'autres facteurs de France mériteraient, pour le moins, une brève présentation : Jean-Esprit Isnard — et aussi son magnifique instrument de Saint Maximin-la-Sainte-Baume —, Dom François Bedos de Celles, les Thierry, les Lefèbre, les Clicquot... Sans compter ceux qui les ont précédés ou suivis jusqu'à nos jours, ainsi que leurs collègues qui ont vécu et travaillé hors de l'Hexagone.

LES TERRITOIRES GERMANIQUES PROTESTANTS

Acquis majoritairement à la Réforme, on y commandera au facteur d'orgue un instrument susceptible d'accompagner et de soutenir au mieux les chants de la communauté.

1734) venu de la Saxe à Strasbourg qui a fondé la dynastie. Son jeune frère Jean Gottfried (1683-1758) fit son apprentissage chez lui, puis retourna en Saxe où il créa une série d'instruments célèbres, dont trois à Dresde qui firent l'admiration de Jean Sébastien Bach. Tous les grands facteurs de cette époque ont subi l'influence de l'école des Silbermann. » in : Die Restauration der Silbermannschen Orgel von St. Thomas, article paru sans nom d'auteur dans STRASSBURGER BÜRGERZEITUNG du 16.9. 1908 et dans STRASSBURGER POST du 17.9.1908.

32. Il s'agit, selon *ORGUES SILBERMANN D'ALSACE*, Strasbourg, A.R.D.A.M., 1991, p. 14, des instruments de : Bischwiller (reconstruit par Stiehr-Mockers), Blodelsheim, Bouxwiller, Châtenois, Gries, Griesheim sur Souffel, Molsheim, Niedermorschwihr, Soultz, Saint-Thomas (Strasbourg).



À gauche : orgue du Temple Saint-Jean à Mulhouse (J. A. Silbermann, 1766).

À droite détail de l'encorbellement de l'orgue d'Ilpsheim. (J. A. Silbermann, 1760). France

Ainsi, en 1747 Jean-André Silbermann vient de vendre un orgue quand, au dernier moment, il apprend que l'instrument devra servir au culte luthérien. Il fait remarquer aussitôt que, dans ce cas, l'instrument ne sonnerait pas assez fort, et il s'efforcera — avec succès — de lui trouver un acquéreur catholique³³.

Les facteurs porteront donc une attention particulière à l'ampleur, à l'intensité et à la couleur des *jeux à bouche* qui, au XVI^e siècle encore, sonnent au grand orgue en un bloc harmonique unique et indissociable (*Blockwerk** en allemand), comme dans l'orgue médiéval³⁴. C'est, en fait, un immense plein-jeu.

Pour autant l'orgue germanique protestant ne se limitera pas — surtout lorsqu'il s'agit de grands instruments — à l'accompagnement des cantiques et des chorals, comme on le suggère parfois. On connaît même des « messes pour orgue » protestantes (XVII^e et XVIII^e siècle)³⁵.

C'est que l'enseignement de la science musicale, discipline essentiellement « scolastique », difficile d'accès et nécessitant plusieurs années d'études, avait échappé, en partie du moins, au raz de marée réformateur.

Aussi, dès le XVI^e siècle, les orgues de ces pays seront richement fournis en jeux de pédale, bien davantage qu'en France ou en Italie à la même époque — même s'ils sont moins bien pourvus en voix d'anches.

On s'y achemine même rapidement vers des instruments à quatre claviers correspondant au *grand orgue* (Hauptwerk), au *Pectoral* (Brustwerk), au *Positif de dos* (Rückpositiv) et à un *Récit d'Écho** (Oberwerk) avec « *des jeux très sensiblement plus nombreux qu'en France*³⁶ » et un clavier de pédale, qui se voyait souvent confier une partie *contrapuntique** de l'œuvre. Les jeux de pédale sont donc incomparablement plus importants et plus riches qu'en France, — 18 jeux à la Pédale de Halle, en 1716, ou 21 jeux, répartis sur deux pédaliers à l'orgue de Görlitz, dès 1697³⁷

L'ORGUE NORDIQUE

Il n'en reste pas moins vrai que dans les parties de l'Europe acquises au protestantisme (Pays allemands de l'est et du nord, Pays-Bas) l'orgue participera, en principe, de la relative austérité du Choral luthérien. Cela se remarque davantage dans les petits instruments où la palette des jeux à la disposition des organistes, sera plus ou moins restreinte aux jeux nécessaires à la fonction essentielle d'accompagnement du culte, à l'exception notable de l'Allemagne du nord, où même de petits instruments disposent habituellement de deux claviers manuels et d'un pédalier³⁸.

Dans le contexte des orgues issus de la Réforme calviniste et luthérienne, il faut insister sur la spécificité de l'orgue dit « nordique ». D'une part les instruments construits par Arp Schnitger (1648-1720) sont significatifs pour leur temps. D'autre part le modèle Schnitger est à l'origine d'une école de facture d'orgue contemporaine, depuis 1925, et surtout après 1950.³⁹

38. KLOTZ, p. 336, cite l'exemple d'un petit instrument d'Arp SCHNITGER.

39. *La réforme alsacienne de l'orgue*. Actes du 3^e Symposium (1990) de la Fédération Francophone des Amis de l'Orgue.



Middelburg, Nieuwe Kerk
(Jan Duytschot, 1690-1692, Pays-Bas).

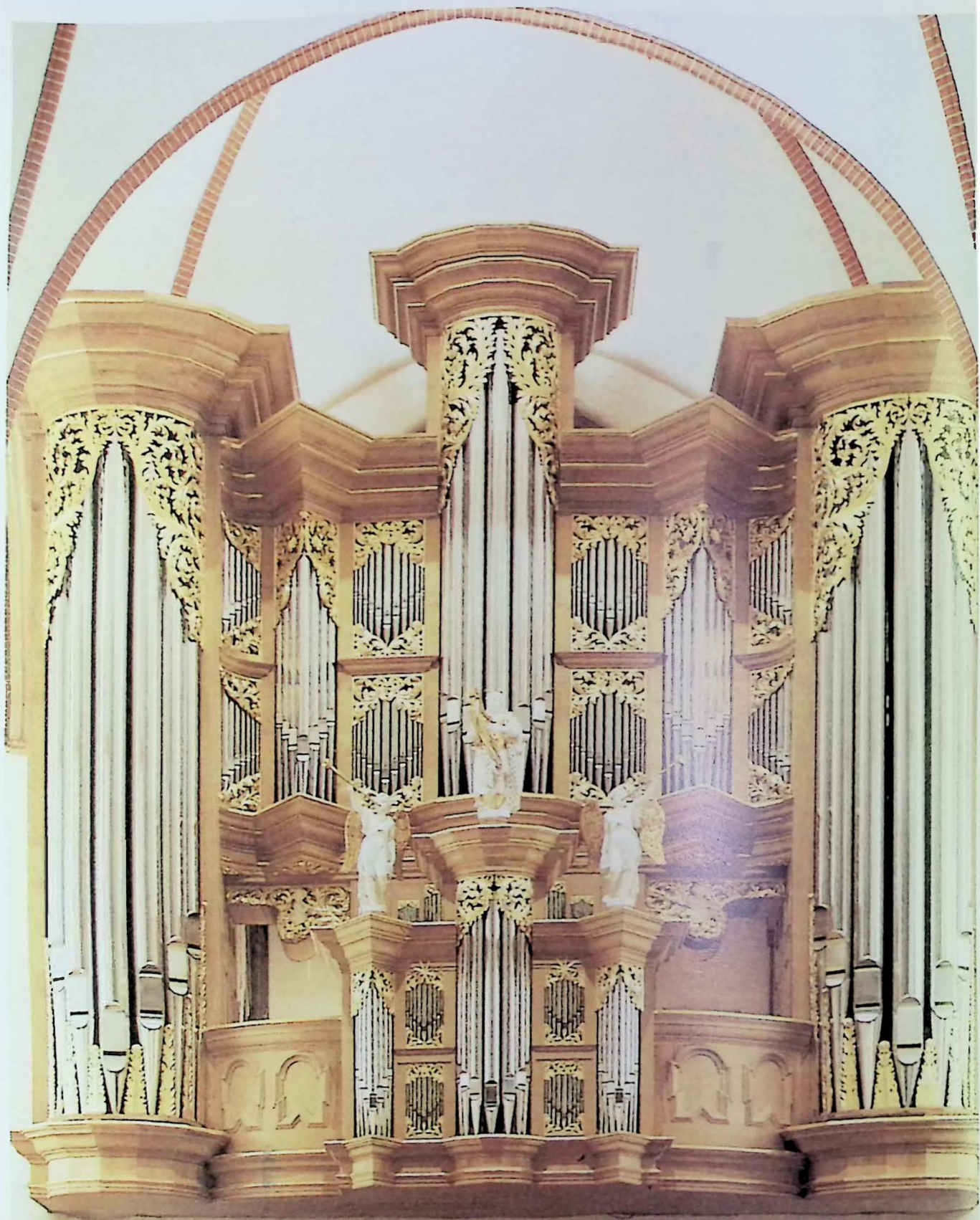
33. DAS SILBERMANNARCHIV, *Der handschriftliche Nachlass des Orgelmachers Johann Andreas Silbermann*, herausgegeben von Marc Schaefer, Winterthur, 1994, p. 341.

34. Bien que dès le début du XV^e siècle les sommiers à registre coulissant étaient connus.

35. Christhardt MAHRENHOLZ, cité par Roman SUMMEREDER, *Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur im 20. Jahrhundert.*, Innsbruck, Helpling, 1995, p.123.

36. Nicole GRAVET, o.c., p. 13.

37. CELLIER p. 79-80.



Sankt-Jakobi de Arp Schnitger. 1689-1693 (Hambourg, Allemagne).

Arp Schnitger, « le plus célèbre facteur d'orgue de son temps » dans le nord de l'Allemagne et en Hollande, a construit près de 160 orgues, et doté l'Europe entière d'instruments somptueux, puisqu'il a exporté en Angleterre, en Espagne, au Portugal, et même en Russie. L'instrument le plus connu est sans doute celui de l'église Saint-Jacques à Hambourg (Jakobikirche, 1689-1693, 60 jeux répartis sur 4 claviers manuels et une Pédale de 14 jeux). Restauré récemment à grands frais, et aussi près que possible de l'original — en grande partie disparu ou mutilé⁴⁰ — les nombreuses mixtures donnent à ces orgues cette brillance « pointue », voire un peu aiguë, ainsi que la belle transparence des jeux, typiques depuis pour l'orgue nordique. De plus, on y a fait la part belle aux anches.

On a vu dans ce type d'instrument... « *le sommet absolu de la facture classique*⁴¹ ».

Mais l'Europe centrale de langue germanique n'est pas entièrement acquise au protestantisme. Dans le sud de l'Allemagne et en Autriche où le catholicisme s'est maintenu, et où, — du moins au plan de l'esthétique musicale — on semble avoir été plus « progressiste » que dans les régions du Nord⁴², s'installe un style différent.

ALLEMAGNE DU SUD, AUTRICHE, SUISSE

« Comme la carte politique, la carte des types d'orgues en Allemagne est très morcelée, face à l'unité française.⁴³ » Situés au confluent de multiples influences confessionnelles, culturelles et politiques, les territoires du sud de l'Allemagne, de l'Autriche et de la Suisse sont, au XVII^e et au XVIII^e siècle, plus spécialement marqués par l'influence italienne, qui se conjugue avec les apports d'Europe centrale et de France.

Les musiciens italiens sont en effet présents un peu partout, surtout aux cours de Munich et de Vienne où font fureur l'opéra et l'oratorio, importés de la péninsule. Les organistes allemands, pour leur part, entreprennent des voyages de formation en Italie. Aussi est-il délicat de déterminer, dans ces régions, un style spécifique ou nettement défini, comme il est possible de le faire en France.

Le concept de *Barockorgel* appliqué à ces instruments ne doit pas faire penser à l'aile luthérienne, austère et plutôt rationaliste de l'*Aufklärung* du XVIII^e siècle germanique. On y décèle plutôt la tendance « Rousseauiste » ou piétiste, axée sur le sentiment de ce mouvement, et cela dès 1750, voire un peu avant. Car l'évolution vers l'expression du « sentiment » dans l'orgue a été précoce dans le sud de l'Allemagne. De même on a constaté la tendance à l'accumulation des fonds de 8 pieds, une caractéristique, cinquante ans plus tard, du XIX^e siècle « romantique ».

La note d'exubérance baroque « catholique », est donnée, en ces régions, par la magnificence des buffets.

Le terme « baroque » n'implique-t-il pas, du moins dans les territoires catholiques, fantaisie débridée ?

Si l'attention est, dès l'abord, attirée par les splendides buffets au riche décor rocaille, on ne saurait négliger, pour autant, les admirables monuments sonores des prestigieux facteurs — que furent Karl Joseph Riepp (1710-1775) ou Joseph Gabler (1700-1771).

Mieux qu'ailleurs on peut y jouer et entendre du Haendel (1685-1759), « *un Allemand du Nord, vivant en Angleterre et marqué par le style et l'esprit italien* » mais qui n'a écrit ses célèbres concertos que pour un positif, du Haydn (1732-1809), mais dont les compositions pour l'orgue se réduisent à

40. Détails sur les restaurations successives à partir de 1925, en dernier lieu par Jürgen Ahrend en 1993 (le Buffet, les tuyaux de façade et un certain nombre de jeux, ainsi que toute la mécanique sont entièrement neufs; l'ensemble a été reharmonisé entièrement à plusieurs reprises), dans SUMMEREDER, *Aufbruch der Klänge*, o. c., p. 75 et sv, et p. 378-379, et Jürgen AHREND, *Die Restaurierung der Arp Schnitger Orgel von St Jacobi in Hamburg*, dans *Österreichisches Orgelforum*, Vienne

41. Hans KLOTZ dans *Die Orgelkunst...*, o. c., p. VI (1934) : « *Die norddeutsche Orgel stellt in einheitlich-organischer Vollgliedrigkeit und sinnreich realisierter Grosszügigkeit den Höhepunkt der klassischen Orgelbaukunst überhaupt dar* ». Selon certains auteurs la glorification de l'orgue baroque d'Allemagne du Nord a été utilisée par l'idéologie national-socialiste (R. SUMMEREDER, o. c., p. 23, 57 et 130) Quoi qu'il en soit on peut se demander si les jugements quelque peu trop

exclusifs tiennent assez compte de la spécificité des instruments français de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, tout aussi subtilement « classiques » et néanmoins différents ? On peut en douter lorsque H. KLOTZ dans un texte de 1932 voit en Silbermann et en Cavallé-Coll les représentants d'une « basse époque » (*Niederungszeit*). Il est vrai que pour apprécier vraiment les instruments pour lesquels les Couperin ont composé, il faut avoir été initié par un grand Maître à la musique des Couperin sur un instrument français de leur temps et authentiquement conservé. D'où l'urgente nécessité d'une formation vraiment « européenne » des organistes.

42. Sur ce problème cf. les intéressantes analyses du facteur allemand Jürgen AHREND, dans SUMMEREDER, *Aufbruch der Klänge*, o. c., p. 76 à 79 et p. 375

43. Constatation de Pierre HARDOUIN, dans Marc HONEGGER, *Science de la Musique*, p. 733.



une pièce pour un petit « automate » à flûte (allemand : « Flötenuhr »), et du Mozart (1756-1791) qui n'a pas écrit une seule œuvre originale pour l'orgue, un instrument dont il était pourtant très amateur (« l'orgue est à mes yeux et à mes oreilles le roi de tous les instruments »).

Quant à la Suisse, la situation est à apprécier selon les Cantons et les confessions. Le rejet de l'orgue par le Réformateur Zwingli a fait que dans certains cantons l'orgue n'est apparu que tardivement. On a fait observer que dans la région de Zürich l'église principale de la ville de Winterthur n'a été dotée d'un orgue qu'en 1815⁴⁴.

ITALIE

Phénomène étonnant : avant 1600 la structure sonore des instruments italiens avait déjà atteint la forme qui se maintiendra durant plus de deux siècles : les orgues à un seul clavier sont et restent la norme.

Les cathédrales d'Asola et de Crémone n'ont qu'un clavier jusqu'en 1823, et, au XIX^e siècle encore, les voyageurs s'étonnent qu'à Saint-Pierre de Rome même on ne dispose que d'un petit instrument sur roulettes, et de rencontrer, dans les magnifiques cathédrales de Milan, de Florence et de Pise, des instruments petits, maigres et criards « que nous jugerions peu dignes de nos plus petites paroisses » (Mendelssohn en 1830). A Venise, l'instrument de Saint-Marc gardera son clavier

44. Archives de l'Église d'Alsace, 1965-1966, p. 59.



L'orgue méridional de type italien à Manosque, France.



L'orgue, aux tuyaux gravés de la cathédrale de Pampelune, Espagne.

unique même jusqu'en 1893. A noter, mais parmi les exceptions, Gênes, où fut construit un trois claviers dès 1657/60 — il est vrai que c'était le tout premier d'Italie. Par la suite un quatre claviers fut installé à Pise.

Un des traits spécifiques de l'orgue italien est le *ripieno**, une variété de plein-jeu qui peut être appelée par un registre collectif. Un dénominateur commun de sa composition est aussi délicat à déterminer que celui du plein-jeu classique français ou du *Mixturenplenum* germanique⁴⁵. On distinguera entre le style italien traditionnel et l'apport d'innovations par des étrangers, tel le jésuite hollandais Willem (plus tard Guglielmo) Hermans à la cathédrale de Côme en 1649/50, ou l'Allemand Johann Caspar (qui plus tard signera Eugenio Casparini, (1624-1706) à Padoue, en 1681. Ou encore on mentionnera les jeux de la Pédale « à l'allemande » du Dôme de Brescia.

ESPAGNE ET PORTUGAL

Du XV^e au XX^e siècle, et dans le contexte que nous venons d'évoquer, l'Espagne et le Portugal⁴⁶ paraissent quelque peu atypiques.

A partir du tronc commun de l'orgue euro-

péen du XV^e siècle, les instruments de la péninsule ibérique se caractérisent par un mélange d'apports traditionnels et des influences venues des Pays-Bas et de France.

De somptueux buffets baroques, mais aussi d'autres, encore authentiquement gothiques, présentent des jeux d'une exubérante richesse, dont les batteries d'anches en chamade* — apparues dès la seconde moitié du XVII^e siècle — impressionnent.

Ces splendeurs, trop peu connues, se satisfont pourtant généralement d'un seul clavier, le second — s'il existe — étant fréquemment un Écho, parfois un positif, qui peut être placé de différentes manières.

A part de rares exceptions — dont le célèbre « Orgue de l'Empereur » à Tolède —, la Pédale ne comporte que quelques jeux de fonds, sur l'étendue d'une seule octave.

Comme ailleurs l'évolution a connu son aboutissement au début du XVIII^e siècle.

45. S'il s'agit surtout de la détermination des jeux qui rentrent dans sa composition (on distinguera entre le *ripieno* proprement dit et le *mezzo ripieno*), il se distingue aussi par l'agencement assez spécifique des reprises. Cf. Hans KLOTZ, *Das Buch von der Orgel*, 11^e édition, 1994, p. 50, 54 et sv., 174; cf. aussi L. F. TAGLIAVINI, *Il ripieno*, dans *L'ORGANO*, I, 2, 1960

46. SONNAILLON, p. 53 et 199.



Las Piñas, Manille (Philippines). Une œuvre singulière : cet instrument a la particularité de posséder des tuyaux en bambous.

Mais l'ouverture aux influences italiennes, flamandes ou allemandes, faisant suite à d'autres, plus exotiques, a eu des effets originaux et fascinants.

Comme les orgues espagnols ou portugais semblent avoir majoritairement échappé aux dévastations révolutionnaires comme aux modifications du XIX^e siècle, ils suscitent, de nos jours encore, la curiosité et l'admiration des spécialistes pour la perfection des sonorités et des structures techniques.

Il faut noter que ces instruments, souvent à un seul clavier, utilisent la technique des jeux coupés (basse et dessus) ce qui permet, en scindant le clavier en deux, de différencier les timbres⁴⁷.

PÉROU, ÉQUATEUR, MEXIQUE, PHILIPPINES

Ces pays de la mouvance américaine de l'Espagne et du Portugal recèlent des instruments tout aussi splendides et originaux.

La curiosité absolue est sans aucun doute le célèbre orgue de bambou de l'église catholique Saint-Joseph à Manille, œuvre d'un

missionnaire arrivé en 1792 aux Philippines.

Cet instrument dont les tuyaux sont faits de bambou (sauf les trompettes horizontales, en chamade, importées d'Espagne) résiste depuis plus de cent cinquante ans au climat tropical, dont le taux d'humidité peut atteindre 98 %. Il est pourvu d'un seul clavier manuel qui fait parler 21 demi jeux, et d'une Pédale à un seul jeu de 12 notes.

L'ANGLETERRE

Comme bien souvent dans l'histoire européenne, en matière d'orgue aussi l'Angleterre s'est longtemps distinguée par une évolution tout à fait spécifique et particulière.

Au sortir du Moyen Âge on y trouve certes des instruments splendides, mais au XVI^e siècle le puritanisme naissant fut davantage un frein qu'un élément de progrès en matière musicale.

De 1649 à 1660, sous Cromwell, la musique d'orgue fut interdite dans les lieux du culte, et la plupart des instruments disparurent, victimes des iconoclastes : dans toute l'Angleterre il ne subsiste que dix buffets de la

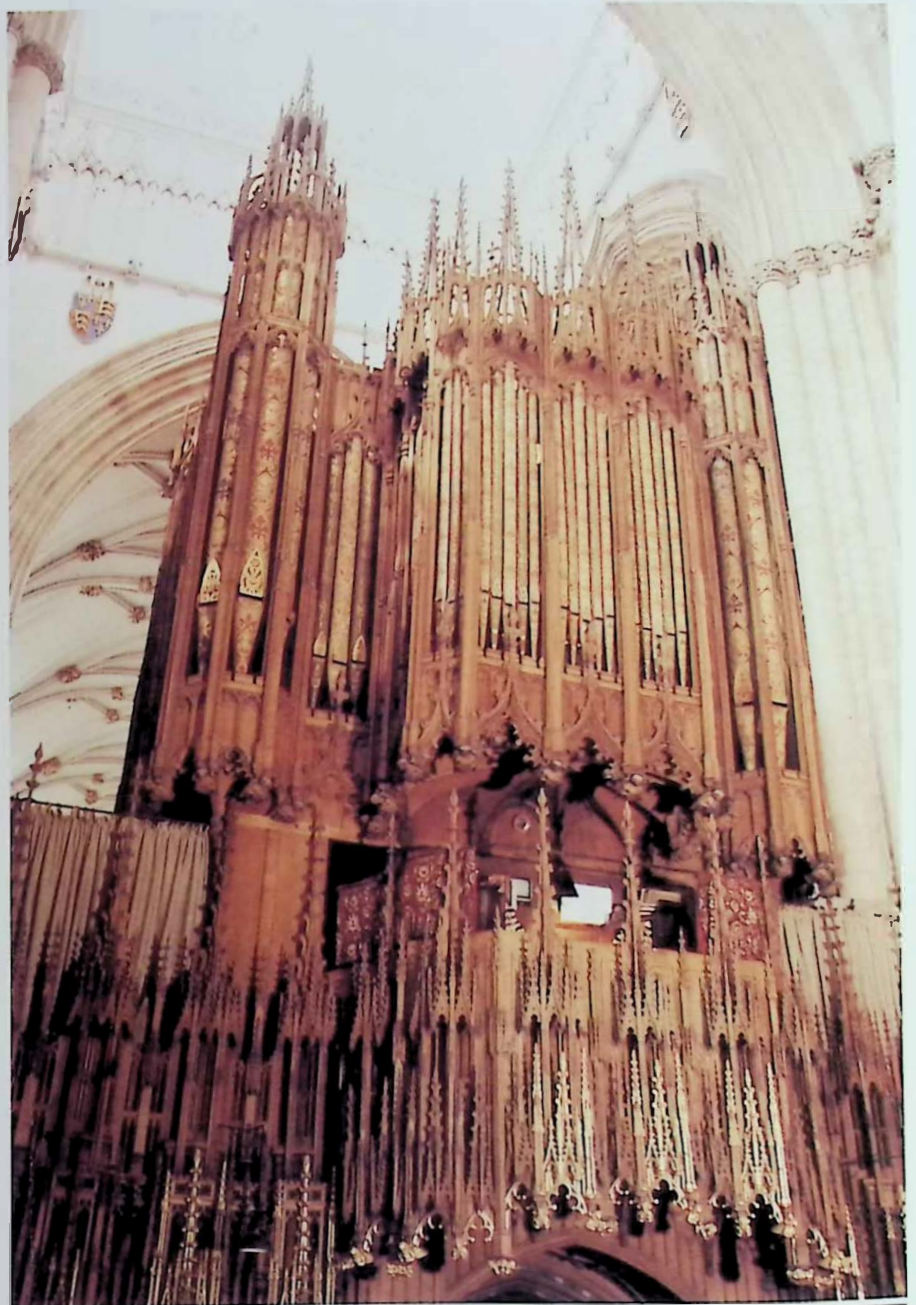
période d'avant 1660, et l'orgue de Adlington Hall, à l'ouest de Sheffield, réputé le plus ancien conservé (plus ou moins bien) du pays est une rareté. Il daterait de 1690 environ, a 14 jeux répartis sur deux claviers, et pas de pédale⁴⁸.

Après la restauration de la monarchie en 1660, la musique aura à nouveau droit de cité dans les églises, mais la facture d'orgue ne connaîtra qu'un développement modeste, limité par le rôle qui lui est réservé dans le culte : soutien du chant des hymnes et des psaumes de la communauté. Il est — par exemple — significatif que la Pédale n'y soit apparue, et simplement en tirasse, qu'en 1790⁴⁹

Par la suite l'œuvre de trois titulaires des orgues de l'abbaye de Westminster et de la cathédrale Saint-Paul, Henry Purcell (1659-1695), John Blow (1649-1708) et William Croft (1678-1727) prouve, pour le moins, que ces excellents musiciens disposaient d'instruments corrects, bien que de petite dimension.

A partir de la fin du XVII^e siècle apparurent les premiers instruments à 3 claviers, par des facteurs venus du Continent, mais la tradition des instruments petits et moyens perdurera jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

C'est pour un orgue anglais « de salon » (chamber organ) muni de quelques jeux, mais sans pédalier, que les Anglais cultivés aimaient posséder dans leur music room bourgeois, que compose Georg Friedrich Händel (1685-1759). Cet Allemand que les Anglais adopteront comme l'un des leurs était un « admirateur convaincu de l'art musical italien, dont il s'inspire quelquefois plus que de raison » : il déterminera l'évolution anglaise vers ce type de petit instrument, dit « de salon » pour lesquels furent



Orgue de la cathédrale d'York, Grande-Bretagne, 1829-1832, de William Hill.

écrits d'innombrables « concertis » profanes...

Il est remarquable que, jusqu'au XIX^e siècle, on n'ait connu, dans toute l'Angleterre, qu'un ou deux orgues comportant des jeux de 16 pieds⁵⁰. Le grand bouleversement n'intervint que vers le milieu du XIX^e siècle.

47. Exemple : *Tiento de mano izquierda à toccata* (pour la main gauche). Le jeu soliste est tiré dans le grave du clavier, la main droite assure l'accompagnement dans l'aigu, sur des jeux doux.

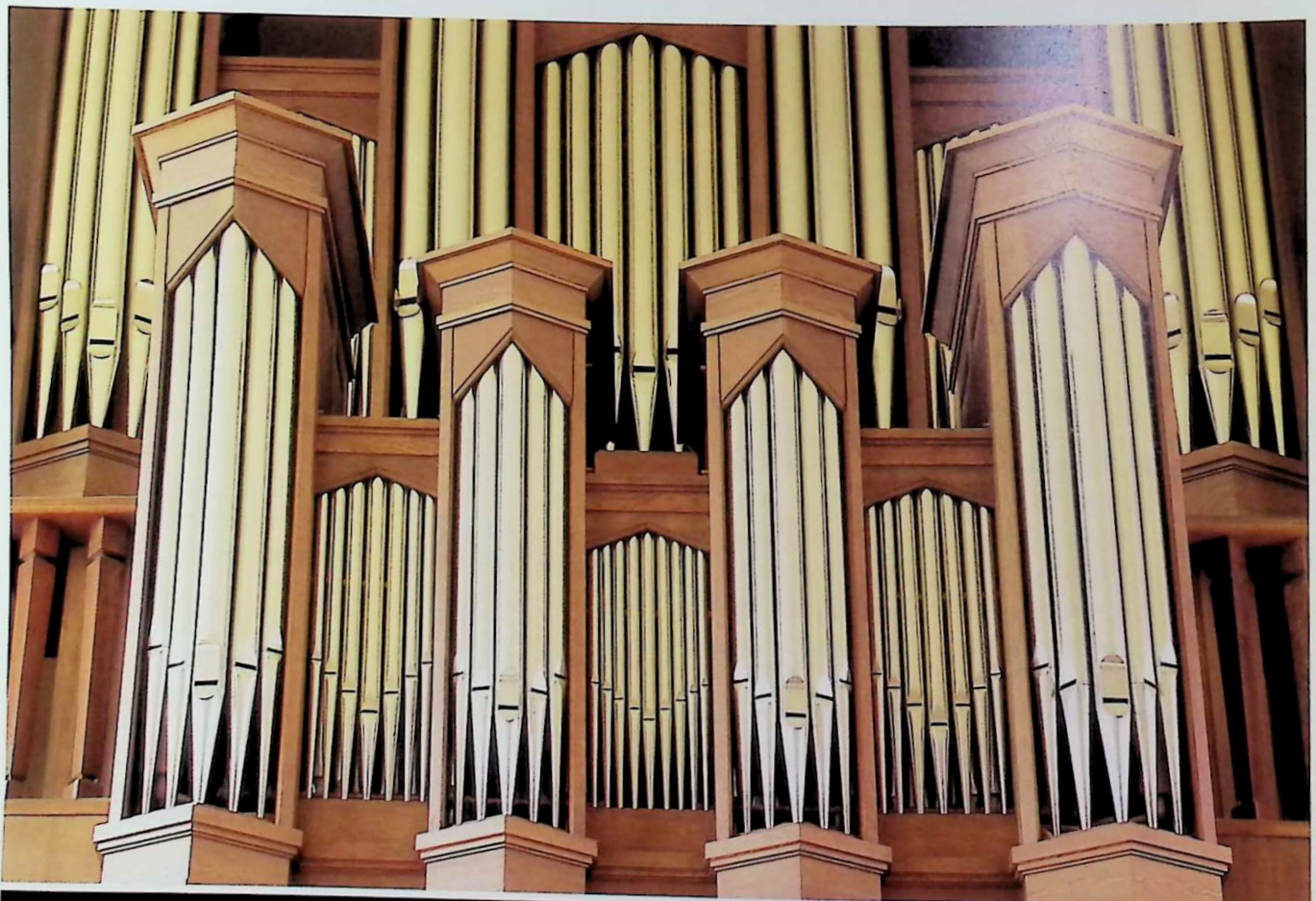
48. cf. Christoph GROHMANN/Bert WISGERHOF, « Pipes of splendour », *Orgelfreunde in Englands Kathedralen...*, dans *Ars Organi*, mars 1997, p. 35

49. Paul HALE, *Englische Kathedralorgeln*, dans *Ars Organi*, juin 1996, p. 73 et 74.

50. selon Stephen BICKNELL, *Die englische Kathedralorgel*, dans *Ars Organi*, mars 1996, p. 4.

4 L'ORGUE DU XIX^E ET DU XX^E SIÈCLE

*On estime en général —
mais la question est
évidemment discutée et le
jugement doit être nuancé
— qu'en Europe la facture
d'orgue atteint son apogée
vers 1720.*



L'orgue de Masevaux, France (Alfred Kern, 1975).

Mais il est établi fermement que dès la fin du XVII^e siècle on avait trouvé, en France, un équilibre « classique » des sonorités et des harmonies plus ou moins définitif, et qu'en matière de « musique spirituelle » polyphonique composée pour l'orgue, la série des grands interprètes compositeurs comme François Couperin (1668-1733) André Raison (+ 1719), Louis Marchand (1669-1732), Louis Nicolas Clérambault (1676-1749), Jean François Dandrieu (1682-1738), Nicolas de Grigny (1672-1703) est close avec Louis Claude Daquin (1694-1772).

C'est cet art de la facture d'orgue française « classique » au sommet ultime de son évolution, avec quelques légères améliorations dues aux acquis germaniques, qu'André Silbermann, au terme de son stage à Paris, de 1704 à 1706, importera en Alsace, où il réalisera son chef-d'œuvre de l'Abbatiale de Marmoutier en 1709.

LA RÉVOLUTION FRANÇAISE : UNE CATASTROPHE POUR L'ORGUE

En France, la Révolution de 1789 sera d'autant plus catastrophique pour « l'instrument roi », que sous l'Ancien Régime déjà l'orgue était plutôt rare dans le Royaume.

A quelques exceptions près, seules les cathédrales, les couvents, les abbayes et les collégiales, ainsi que quelques grandes paroisses — et notamment celles de Paris — disposaient d'un orgue.

La nationalisation des biens du clergé, puis les guerres et des désordres de tous genres ont fait que, un demi siècle durant, on ne construit pratiquement plus d'orgue neuf et qu'on ne répare plus les anciens, car les ressources sont tarées.

Nombre d'églises conventuelles furent désaffectées et les orgues vendus pour le prix du métal de leurs tuyaux, ou laissés à l'abandon.

Seule l'Alsace fait exception à cette règle, puisqu'on y observe le phénomène inverse : de 1789 à 1792 ce sont 53 paroisses qui se dotent d'un orgue, un « ratio » sur trois ans jamais atteint jusque-là, et que l'on ne retrouvera que sous Louis-Philippe et Napoléon III⁵¹. Et si vers 1792 on comptait quelque 300 orgues dans cette province, il y en aura près de 600 en 1844.⁵²



Reims, France. Orgue de l'église réformée, 1972-1976.



Naarden, Fientrop 1936 et 1937. Eschauzier, Pays-Bas).

51. P. MEYER-SIAT dans *Orgues d'Alsace*, 1985, t. 1, colonne 19.

52. P. MEYER-SIAT, La facture alsacienne au XVIII^e siècle, in *Orgues Silbermann d'Alsace*, 1991, p. 18.

Mais ni la Révolution ni Napoléon n'étaient responsables d'un état des choses historiquement bien antérieur.

Dans certains territoires comme le Milanais — et aussi dans le Lyonnais français — où les églises catholiques restaient attachées au « rite ambrosien », la situation n'a jamais été favorable à l'orgue, et l'instrument y est rare.

La Bavière, l'Autriche et l'Espagne⁵³ sont relativement mieux loties, de même que les régions luthériennes du centre et du nord de l'Europe ; et plus particulièrement l'Angleterre anglicane du XIX^e siècle...

Si l'orgue liturgique est peu représenté en bien des pays, ce n'est pas toujours dû aux bouleversements politiques, comme on le verra bientôt.

LA CRISE DU RÉPERTOIRE LITURGIQUE, CONSÉQUENCES SUR LE MONDE DE L'ORGUE

Tandis qu'en Europe continentale protestante les œuvres de Bach et des spécialistes du Choral ont toujours leur place dans le culte, il n'y a plus, dans les pays catholiques, depuis le milieu du XVIII^e siècle, de répertoire « à la mode » pour l'orgue liturgique.

Le phénomène est d'importance.

On n'abordera pas ici le problème de la tradition du chant grégorien, dont le rituel se survit, plutôt mal que bien. Disons seulement qu'il est communément admis que, dès le début du XVIII^e siècle, les organistes avaient abandonné — sauf exceptions — les commentaires de thèmes fournis par le plain-chant.

Dans le domaine plus général de ce qu'il est convenu d'appeler la « musique d'église », ni la Révolution, ni l'Empire, ni même la Restauration — cette dernière pourtant favorable à la religion — ne produiront rien de valable avant 1840.

Selon l'historien de l'orgue Félix Raugel, c'est — en France — « le zéro absolu » parmi les organistes. Ils ne sont plus formés et n'ont plus de répertoire adéquat au culte catholique. Les témoignages issus de la pratique sont accablants.

Lors d'un concours pour une place d'organiste, le thème, imposé, est une improvisation sur la chanson « Plaisir d'Amour ». Dans les églises, à Paris comme en Province, on joue des valse, des contredanses, des polkas, ou encore l'ouverture de Guillaume Tell. Ou bien le public est divertie par des « effets spéciaux ». Le Jugement Dernier est symbolisé par une « Voix Humaine » éplorée, avec accompagnement de tonnerre.

Les scènes pastorales étaient très appréciées. Celle d'un des premiers théoriciens de l'orgue romantique « orchestral », l'Abbé Vogler (1749-1819)⁵⁴, jouée dans les lieux de culte catholique de toute l'Europe, est l'évocation sonore d'une réunion de gentils bergers, interrompue par l'orage, ses grondements, ses éclairs, le sifflement du vent, la pluie et la grêle suivis du retour apaisé du soleil, du chant des petits oiseaux dans la douceur d'une aimable idylle villageoise, gaie et sautillante.

Il y avait des compositeurs réputés pour ce genre, et des organistes, coqueluches des foules, qui reprenaient chaque dimanche les « virtuosités » de ces imitations climatiques. En 1834, on peut lire dans la presse (déjà) spécialisée⁵⁵... « un genre léger et futile qui

53. Le magnifique orgue « De l'Empereur » de la cathédrale de Tolède (qui ne compte pas moins de six instruments...) date de 1798!

54. 1749-1814; cf. Emil RUPP, *Abbé Vogler als Mensch, Musiker und Orgelbautheoretiker*, Ludwigsburg, 1922.

55. GAZETTE MUSICALE DE PARIS.



Um. Allemagne (Walcker, 1969).

(maintenir la copule II à I la tirasse I au pédalier)
 (Dans ce tableau les mesures sont des espaces libres pour diviser l'action.)

ces 10 notes ne sont pas à prendre successivement, mais toutes à la fois

Dans les deux premières mesures les deux mains enfoncent successivement, d'abord lentement, puis en accélérant, les 10 premières touches chromatiques du II. clav. et maintiennent toutes ces touches enfoncées, la main gauche jusqu'à la 3^e la main droite jusqu'à la 4^e mesure

| 3 ^e mesure | 4 ^e mesure | 5 ^e mesure | 6 ^e mesure | 7 ^e mesure | 8 ^e mesure | 9 ^e mesure | 10 ^e mesure | 11 ^e mesure |
|---|---|--|---|--|---|--|---|---|
| La gauche quitte le I. cl. et prend successivement les 5 premières touches chrom. du I. cl., et les tient jusqu'à la 9 ^e mesure. | La droite quitte le I. cl. et prend successivement les touches fa, fa [♯] , sol, sol [♯] , la, au I. cl. et les tient jusqu'à la 8 ^e mesure. | Le pied gauche pèse sur la planchette placée sur le pédalier et la maintient ainsi jusqu'à la 7 ^e mesure. | Le pied droit pèse un court instant sur la péd. et la quitte. (On peut donner 2 coups. ad lib.) | Le pied gauche quitte la planchette du pédalier. | Pendant que la gauche tient toujours ses notes, la droite quitte le I. cl. et va se poser, tout étendue et d'un seul coup sur les 10 premières touches chrom. du I. clav. et les tient. | La gauche va lentement s'emparer des cinq premières touches tenues par la droite au I. clav. celle-ci tenant encore 5 touches. | La droite quitte successivement ses touches dans cet ordre : mi, re [♯] , re, do [♯] , do | La gauche quitte aussi ses touches dans cet ordre : la, sol [♯] , sol, fa [♯] , fa. |

Pour chaque tonnerre il faut procéder comme il est dit ci-dessus. Si l'on n'a pas une péd. [F] à sa disposition, l'aide tirera d'un coup et pour un court instant, quelques forts registres de pédale de 16' et 8' (selon les orgues, une trompette 8' et bombarde 16' font assez bon effet, si elles sont bien couvertes par les jeux de fond) Il est des orgues où la péd. [F] pourra être préférée à celle de [F] pour les coups de tonnerre.

Tonnerre, partition manuscrite de Charles Blanchet.

s'est introduit partout, s'est éparpillé aussi de l'orgue ».

L'état des lieux dressé par le jeune chef de parti catholique français Montalembert⁵⁶ en 1839 est féroce. Il voit dans les organistes « une classe de vandales. C'est un crime d'outrager des oreilles raisonnables par une prétendue musique religieuse qui excite dans l'âme tout ce qu'on veut, excepté des sentiments religieux, et d'employer à cette profanation le roi des instruments, l'organe intime et majestueux des harmonies chrétiennes... Rien de plus grotesque et plus profane à la fois que le système suivi par les organistes de Paris. On dirait qu'ils veulent rivaliser avec le piano de la demoiselle du coin ou avec la musique du régiment qui passe ».

En Italie, Berlioz — qui par ailleurs détestait l'orgue — fait des constatations semblables. Au Vatican même, il entend l'ouverture du Barbier de Séville et d'Othello à l'orgue de la prestigieuse Chapelle Sixtine, et il note que « ces morceaux paraissent

former le répertoire favori des organistes; ils en assaisonnaient fort agréablement le service divin ».

Jean Sébastien Bach, aujourd'hui le plus réputé des musiciens de l'orgue, est pratiquement inconnu en France jusqu'au troisième tiers du XIX^e siècle. Gounod, en 1841, l'ignore absolument. Certes, des concertistes venus d'Allemagne l'avaient déjà fait entendre, mais sans grand succès. En 1863 encore le rédacteur en chef de la Revue de Musique Sacrée ne voit dans son art « ...qu'un mouvement de notes qui ne parle pas au cœur »... « Bach appartient à un âge qui diffère essentiellement du nôtre ». Vers 1850 un spécialiste affirme « qu'à l'exception de deux ou trois, on ne citerait pas un organiste en France capable d'exécuter correctement une fugue ».

Où d'ailleurs les organistes français auraient-ils pu s'initier? Jusqu'au milieu du

56. Charles, Comte de Montalembert (1810-1870), auteur en 1829 — il avait donc 19 ans — d'un ouvrage *Du catholicisme et du vandalisme dans l'art*.

Portrait d'Aristide Cavallé-Coll, en 1875,
par Pierre Petit. (collection privée Métropole).



siècle, pratiquement aucun orgue, en France, n'avait le clavier de pédale nécessaire à l'interprétation de Bach, et la classe d'orgue du Conservatoire de Paris n'est d'abord équipée que d'un seul clavecin, servant au maître comme aux élèves. Plus tard, François Benoist, qui y fut professeur de 1819 à 1872 y disposera enfin... d'un harmonium.

L'ORGUE DIT « ROMANTIQUE »

On qualifie trop facilement d'« orgue romantique » tout instrument du XIX^e siècle qui, a priori, ne paraît pas répondre totalement aux

57. Sur ce délicat problème cf. les mises au point de Wolfgang METZLER, *Romantischer Orgelbau in Deutschland*, Ludwigsburg, s.d. (1965?), p. 9 à 11.

58. « Romantisches Musikhören », « romantische Geistigkeit », « romantisches Fühlen », « romantische Vereinsamung », cf. Kurt STEPHENSON, *Romantik in der Tonkunst*, Köln, 1961.

59. FRUTH, Klaus Michael, *Die deutsche Orgelbewegung und ihre Einflüsse auf die heutige Orgelklangwelt*, Edition Walcker, Ludwigsburg, s.d., p. 12.

60. Emil RUPP, Correspondance avec P. Valloton dans *La réforme alsacienne de l'orgue*, Actes du 3^e Symposium (1990) de la Fédération Francophone des Amis de l'Orgue, p. 114.

61. Sur ce point cf. les développements dans l'excellent ouvrage de P. MEYER-SIAT, *Les Callinet*, 1965, p. 416 et sv. La première gambe apparaît chez les Callinet en 1828 seulement.

normes dites « classiques. »⁵⁷

La difficulté résulte de l'ambiguïté de la notion de « romantisme ».

En musique on a proposé de la cerner par des concepts aussi vagues que « écoute romantique de la musique », « esprit romantique », « sensibilité romantique » ou « sentiment d'isolement romantique »⁵⁸. Selon ces critères, on a en effet tenté de classer Gottfried Silbermann (1683-1753) parmi les premiers romantiques⁵⁹. Voire même Bach.⁶⁰

En fait :

Il n'y a pas d'orgue romantique type, comme il y avait eu d'orgue français « classique » au début du XVIII^e siècle.

Les innovations (et aussi les outrances) sonores et techniques, introduites un peu partout au XIX^e siècle pour imiter l'orchestre symphonique, ne sauraient être globalement imputées à un « romantisme », au demeurant bien difficile à définir.

Dans la catégorie des orgues d'importance moyenne et petite, des dynasties de facteurs d'orgues artisanaux, les successeurs d'André et de Jean André Silbermann — les Stiehr ou les Callinet dans la France de l'Est⁶¹ — ou ceux de Gottfried Silbermann — dans l'Allemagne centrale — ont transmis jusqu'à nos jours des innovations nées à l'époque « romantique », sans pour autant renier les valeurs « classiques » des mutations et du plein-jeu.

Parmi les 2000 orgues recensés en Alsace et en Moselle, une forte majorité a été construite entre 1840 et 1900, et il est patent que ces instruments, qui ont fait dire à Cavallé-Coll, et dès 1844, que l'Alsace était le « pays des orgues », témoignent pour un XIX^e siècle qui ignore totalement l'orgue « symphonique ».

Il vaut mieux, sans doute, se contenter de l'indication « orgue réalisé à l'époque romantique » que de qualifier sans autre précision de « romantique » tout orgue doté de l'un ou de l'autre jeu à la mode au XIX^e siècle... Ce serait risquer la confusion avec « l'orgue symphonique » qui relève d'un genre tout différent.

L'ORGUE SYMPHONIQUE ET POST-SYMPHONIQUE

La période entre 1789 et 1840 marque la fin d'un millénaire de prépondérance de la musique d'église liturgique.

Elle a été le fruit d'une évolution — pour ne

pas dire révolution — culturelle, dont il est malaisé d'expliquer les causes profondes, mais dont on peut observer le développement.

Le phénomène n'est pas le même en pays catholique que dans les territoires acquis à la Réforme. En territoire de confession catholique, l'orgue avait été jusque là une voix musicale liturgique, qui illustrait en soliste ce qui se passe à l'autel, soutenant la méditation des fidèles. Dès la fin du XVIII^e siècle il s'était mué en instrument de concert, en France surtout. Les clavecinistes, qui brillaient dans les salons, purent ainsi faire valoir leur virtuosité aussi dans les églises.

Malgré la crise profonde du sentiment religieux, les rites liturgiques subsistaient certes — plutôt moins que plus —, mais dans bien des paroisses l'assemblée des ci devant « fidèles » s'était transformée en « auditoire », que l'organiste tentait de séduire, sinon de divertir, avec des airs plus ou moins profanes.

N'assumant plus sa fonction liturgique, l'organiste, formé dans la tradition des « Maîtrises » de cathédrales, se verra donc concurrencé et supplanté par des virtuoses essentiellement « concertistes ».

C'est qu'on voulait imiter l'orchestre, auquel la « grande musique » était désormais presque entièrement vouée, puisque, dans toute l'Europe, les compositeurs n'écrivaient plus que rarement pour l'orgue.

Dans ce contexte, les facteurs s'efforceront de construire des instruments adaptés au goût nouveau.

UNE RÉVOLUTION CULTURELLE

Après avoir introduit en 1836/1840 le pédalier « à l'allemande », ils créeront un « orgue symphonique » qui imposera les sonorités colorées et orchestrales dans les églises aussi bien que dans cette nouveauté architecturale qu'est désormais la salle de concert profane, où

bientôt apparaîtront des orgues « de concert ».

Des jeux « censés » correspondre à ceux de l'orchestre seront donc mis au point et intégrés dans la composition des orgues.

Certes le phénomène est en cours depuis la première moitié du XVIII^e siècle. Vers 1750, les instruments de l'orchestre et les jeux pouvant les imiter (viole, gambe, violoncelle, dulciane, violon, hautbois, chalumeau, trombone, trompette, et toutes sortes de voix flûtées) figurent, presque au complet, dans l'instrument que le facteur Joseph Gabler construisit, puis réaménage (de 1728 à 1755)



*Saint Martin des Vignes, Troyes, France.
Buffet classique élégamment augmenté en 1879.*

en l'abbaye allemande de Ochsenhausen⁶². Encore faut-il tenir compte des jeux tout à fait classiques, mais dont la sonorité peut être « arrangée », telle la flûte traversière — *Flauto traverso* chez Gabler — « qui remplace la flûte à bec », ou le dessus de Cromorne, dont un devis de Callinet vante « l'Harmonie approchant de la clarinette. »⁶³

Le regroupement de ces jeux par familles, comme dans un orchestre, est une seconde étape.

Ces jeux orchestraux se retrouvent donc, augmentés, et classés par genre (anches, cordes, flûtes etc.), chaque fois sur un clavier spécial, déjà dans l'orgue que l'Abbé Vogler, le théoricien de cette nouvelle vague dont s'inspirera le XIX^e siècle, a fait installer à Munich en 1806⁶⁴. Le système sera assez uniformément appliqué par la suite, d'autant plus que des perfectionnements de la soufflerie (par Cavaillé-Coll, notamment) permettront une alimentation en vent suffisante pour faire sonner ensemble tous les jeux : ce sera le *tutti**.⁶⁵

Les problèmes de coloris ayant pris une importance toute spéciale, on s'intéresse donc aux jeux colorés que sont, par définition, les anches ou les gambes. De plus des innovations apparaîtront dans les devis des facteurs. Si le vocabulaire est nouveau, il recouvre parfois des jeux traditionnels quelque peu accommodés à la nouvelle mode.

L'accumulation de jeux de fonds, et plus spécialement des 8 pieds⁶⁶, est plus caractéristique encore.⁶⁷

L'usage en était certes répandu dès le XVI^e siècle en Autriche, où le plenum du grand orgue était régulièrement composé de deux mixtures et de quatre 8', et ce goût du 8' s'était répandu dans les grandes abbayes du sud de l'Allemagne. A Ottebeuren, les deux instruments de Karl Joseph Riepp (1754-1766) possèdent chacun cinq fonds de 8' sur le Hauptwerk ; à Ochsenhausen (Joseph Gabler, 1733) il y a, pour un orgue de 49 jeux, neuf fonds de 8' sur le seul 1^{er} clavier (G.O. et Oberwerk), deux au positif, quatre à l'écho, et

62. Composition de cet instrument dans Wolfgang METZLER, *Romantischer Orgelbau in Deutschland*, s. d. (1968?) p. 13 et 14 : il est vrai que selon A. PIRRO, *L'orgue de J.-S. Bach*,

1895, p. 157 « la viole de gambe était un jeu favori de Bach. »

63. P. MEYER-SIAT, *Les Callinet*, 1965, p. 422



Positif créé par Alfred Kern.

deux à la Pédale. Cette mode triomphera jusqu'à l'excès au temps du romantisme. A juste titre on a souligné qu'en France jamais Cavaillé-Coll n'avait atteint cette proportion.

Enfin le « sentiment » doit pouvoir s'exprimer avec toutes ses inflexions et nuances, tantôt avec douceur, tantôt en force.⁶⁸

INNOVATIONS ET INVENTIONS

Les tuyaux doivent ils sonner plus fort dans les basses? Cavaillé-Coll leur donnera des parois plus épaisses : ainsi l'ut de la Montre de 16 pieds qui, autrefois, avait un poids maximum de 50 kg, passe à 180 kg.

L'augmentation de la pression ira de pair. De 70 ou 80 mm dans l'orgue traditionnel⁶⁹ elle grimpera jusqu'à 500 mm, dans les orgues des cathédrales et salles de concert anglaises, équipées par les manufactures de Hills, de Willis ou de Harrison.

Les pressions seront différenciées selon les jeux et permettront ainsi des effets de solo spectaculaires, ou de nuancer l'interprétation

64. Composition de cet instrument dans W. METZLER, o.c., p. 28-29

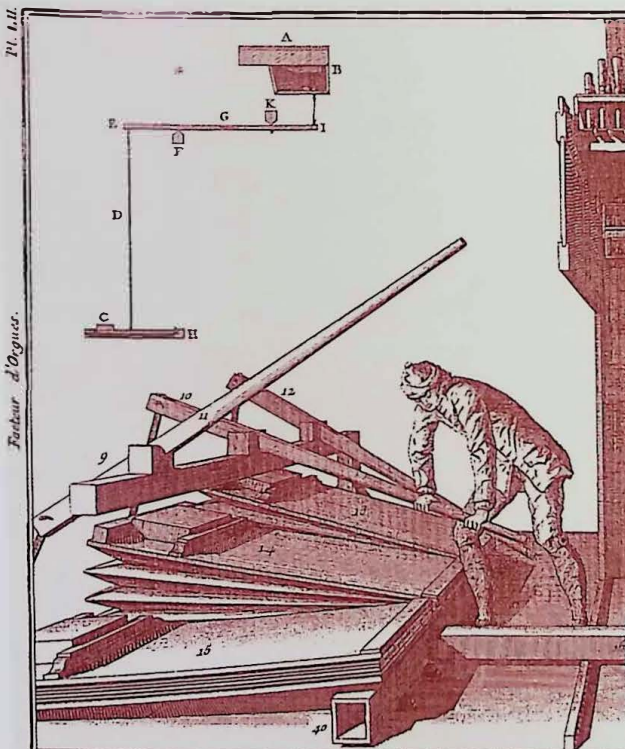
65. cf. Pierre HARDOUIN dans Marc HONEGGER, Science de la musique...p.734-735

66. Notés 8'.

67. cf. Wolfgang METZLER, o.c., p. 13 et sv.

68. Jean FELLOU, L'orgue classique français, numéro spécial de Musique de tous les temps, p. 29

69. Autrefois la pression se mesurait en mm de mercure. Ex : pression atmosphérique : 760 mm de mercure = 1 013 millibars.



Le travail des manufacturiers d'aujourd'hui n'a guère connu de bouleversements depuis deux cents ans. Les illustrations du « Dom Bedos » sont là pour en témoigner.



par clavier (inventions de l'Anglais Cummins et du Français Cavaillé-Coll dans les grands instruments).

La soufflerie, desservie depuis des millénaires par les bras ou les jambes d'acolytes spécialisés, est à présent actionnée par la vapeur, le gaz ou l'eau (inventions anglaises).

Les touches sont-elles trop dures à enfoncer? Le levier (ou machine) de Barker*, un petit soufflet placé — pour chaque touche — entre l'abrégé et le clavier supprimera toute résistance des claviers et autorise une multiplication des jeux impensable auparavant. (Invention anglaise de 1832 appliquée en 1841 en France par Cavaillé-Coll), mais la machine de Barker prive l'organiste du contact direct avec la soupape.

Avec une *boîte expressive** les sonorités se rapprochent ou s'éloignent au gré de l'organiste, grâce à une caisse à jalousies mobiles, dans laquelle toute la tuyauterie d'un clavier est enclose. Cette boîte peut s'ouvrir ou se fermer progressivement grâce à une pédale, ce qui permet de modifier l'intensité du son et de réaliser des effets de *crescendo* et de *diminuendo*.

L'Orgue à *transmission pneumatique** remplacera le système à traction mécanique. Chaque tuyau sera désormais associé à un tube de cuivre ou de plomb qui lui amène de l'air comprimé. Il en résulte évidemment que la moindre fissure d'un tube fait parler la note

L'acteur. d'Orgues.

Fig. 3.

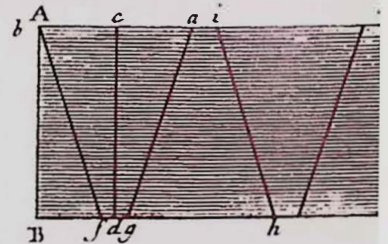


Fig. 6.



Fig. 7.

Fig. 8.

Les gestes immuables des artisans facteurs d'orgues tant dans les gravures de Dom Bedos que sur la chaîne de travail chez un artisan facteur d'orgues alsacien de nos jours.

ou la rend muette. C'est un système peu fiable, à la longue.

Le système pneumatique a-t-il été trop décrié? Sa mauvaise réputation était-elle due à des exécutions médiocres? Certains le prétendent. Pratiquement abandonné en Europe continentale à partir des années 1930, il se survit jusqu'à nos jours⁷⁰, à la satisfaction des usagers, semble-t-il, en Amérique et en Angleterre — où le premier orgue « de cathédrale » à traction mécanique ne daterait que de 1986.⁷¹

La « *fée électricité* » mobilisée dès la première moitié du XIX^e siècle, se révélera encore moins fiable à cause des multiples défaillances dues à de mauvais contacts, ou à la trop grande sensibilité à l'humidité et aux variations de température.⁷²

A-t-on été trop sévère là aussi? « *Il faut faire savoir aux amateurs non avertis, que l'orgue néo-classique et la transmission électrique sont une nécessité du XX^e siècle* », voilà en tout cas ce qu'écrivait, en 1968, un éminent professeur d'orgue au Conservatoire National Supérieur de Paris.⁷³

A la console enfin s'ajouteront de multiples systèmes de « *combinaisons* »* et d'*accouplement de claviers** « enregistrables », à l'avance, et qui permettent à l'organiste de changer instantanément de registration. Quelques systèmes simples ou d'astucieux « bricolages » de ce genre étaient connus depuis bien longtemps, mais au XIX^e siècle déjà les électroaimants ou les appareillages pneumatiques avaient vite fait de transformer les consoles de l'organiste en cockpit d'avion, avec une foule de boutons, de poussoirs, ou de voyants lumineux.

RUPTURE OU ÉVOLUTION ?

Depuis plus d'un siècle la question de l'orgue symphonique fait l'objet d'un débat passionné et qui ne sera sans doute jamais clos.

Les « adversaires » de l'orgue symphonique — et parmi eux figurent des personnalités très connues et respectées — affirment que l'orgue symphonique a effectivement marqué une césure radicale dans la millénaire tradition organistique, et ils localisent cette rupture dans l'abandon des mixtures et jeux de mutation.

Sans mutations et mixtures (dignes de ce nom, bien sûr), pas de plein jeu équilibré qui

Clavier et pédalier d'un orgue actuel de facture traditionnelle classique (Daniel Kern)



« distingue précisément l'orgue de tous les autres instruments », « le grand tort de l'orgue, au temps du romantisme, et même ensuite, a été de dédaigner les jeux de mutation : il se privait ainsi des timbres qui lui sont les plus personnels ».

Or ces vibrations sonores, que notre oreille « n'entend pas », et qui cependant « produisent un bon effet »⁷⁴, constituent, selon Ch. Marie Widor, « l'ancien, le vrai orgue », « que Bach a consacré, et dont nous devons transmettre les traditions à nos successeurs ».

L'ORGUE SYMPHONIQUE NE SERAIT DONC PLUS UN ORGUE « VRAI » ?

En tout état de cause deux constatations semblent objectivement possibles

1. — L'orgue symphonique légué par le XIX^e siècle n'est pas vraiment apte à tous les

70. Stephen BICKNELL, Die englische Kathedralorgel, dans *Ars Organi*, mars 1996, p. 7.

71. Paul HALE, Englische Kathedralorgeln, dans *Ars Organi*, juin 1996, p. 84.

72. Sur les inconvénients pratiques de ces systèmes cf. CELLIER/BACHELIN, p. 211 à 214.

73. Rolande Falcinelli, dans *L'ORGUE EN FRANCE*, o.c., p. 15; cette recommandation s'est révélée quelque peu hâtive, puisque l'on construit aujourd'hui des orgues de 150 jeux entièrement mécaniques — à la satisfaction générale. Cf. infra.

74. Ch. M. WIDOR, *Technique de l'orchestre moderne*, au chapitre l'Orgue.

répertoires, en dépit des efforts « pour faire semblant ». Que du Couperin ou du Bach n'y sonne pas comme sur un Silbermann, ses plus chauds partisans ont dû en convenir.

2. — En revanche l'orgue symphonique, on ne le reconnaît pas assez, ne s'est pas cantonné à l'imitation de l'orchestre.

Il a donné naissance à un genre musical spécifique dans lequel a pu s'exprimer le génie de Camille Saint Saëns (1835-1921), de Franz Liszt (1811-1886), de Max Reger (1873-1916), de César Franck (1822-1890), de Charles Marie Widor (1845-1937), d'Alexandre Guilmant (1857-1911), de Louis Vierne (1870-1937), de Charles Tournemire (1870-1939), de Marcel Dupré (1886-1971) ou d'Olivier Messiaen (1908-1992).

Les études théoriques et historiques sur l'orgue accordent-elles assez de place à l'aspect novateur et « créatif » de l'orgue post-symphonique? On peut en douter.

Il apparaît, en tout cas, que la polémique provoquée par l'orgue symphonique ne peut se réduire à une querelle des Anciens et des Modernes, et Marie-Claire Alain semble avoir bien résumé l'embarras des organistes :

*« ...Nous souffrons, en réalité, en France, d'avoir deux styles d'orgue valables à défendre : le classique et le romantique. Tant que nous n'aurons pas réussi à séparer les deux problèmes, à considérer un Cavaillé-Coll comme aussi historique qu'un Clicquot, à ne pas tenter de « classifier » l'un ou de « roman-tiser » l'autre, nous n'aurons rien fait ».*⁷⁵

En milieu catholique français, on n'était pas vraiment choqué par la nouveauté.

Certes les organistes « traditionnels », dans la mesure où il en subsistait, lui étaient évidemment hostiles.

Mais, dans les grandes villes, les messes de 11 heures « concertantes », où les Maîtres, à Paris comme en Province, donnaient leur récital hebdomadaire, et dominical... (elles ont perduré jusqu'au Concile de Vatican II...), ainsi que le peu de cas que l'on faisait de Bach dans les églises catholiques, avaient créé un climat propice.

Il en allait différemment dans les paroisses acquises à la Réforme, le cas de l'Angleterre, on le verra, restant atypique.⁷⁶

Les partisans de l'orgue symphonique s'y heurtaient soit aux tendances théologiques qu'avaient autrefois représentées Calvin ou Zwingli, soit aux luthériens fervents des chorals ornés et de Bach.

Les uns étaient souvent restés hostiles à l'intrusion de la musique dans le culte, et n'avaient accepté l'orgue que pour l'accompagnement du chant de la communauté ;

les autres ne retrouvaient pas dans ces déchaînements concertants, la profondeur mystique de la piété luthérienne.

On s'est donc tourné — en désespoir de cause — vers la solution d'un orgue de « synthèse » situé « entre l'orgue idéal pour l'interprétation de Bach et les sonorités orchestrales modernes ».⁷⁷



Vue intérieure, disposition des tuyaux en bois. Chez les organiers artisans le travail se fait encore et toujours essentiellement manuellement (Daniel Kern).

75. dans *L'ORGUE EN FRANCE*, 1968, p. 16. La pertinence de cette opinion exprimée il y a 28 ans s'est confirmée. Actuellement la reconnaissance des Cavaillé-Coll et autres MUTIN ou MERKLIN est tout à fait acquise, depuis au moins vingt années; cf. l'accueil fait à la restauration du Cavaillé-Coll à Saint-Sernin de Toulouse, en octobre 1996.

76. En un certain sens atypique était aussi le cas de Strasbourg où en 1786 un voyageur relate que « ... la musique qui a lieu à la Cathédrale tous les dimanches et fêtes est exécutée par d'excellents musiciens qui vont à huit heures du matin dans le Temple Neuf, qui est une église luthérienne; à 9h30 ils viennent à la Cathédrale, et le soir composent l'orchestre de la comédie... », cité par Médard BARTH, dans *ARCHIVES DE L'ÉGLISE D'ALSACE*, 1965-1966, p. 132.

77. Karl MATTHAEI, *Vom Orgelspiel*, 2^e édition, Leipzig, 1949, p. 253.

INDUSTRIELS DE L'ORGUE ?

De tous temps l'orgue a été un indicateur de prospérité économique.

Au XIX^e et au début du XX^e siècle l'instrument « symphonique » de 70 à 200 jeux — voire 500 ou 1 000 aux États-Unis, témoignait de l'importance de son propriétaire. Seules les cathédrales, les églises des garnisons à prestige, l'une ou l'autre paroisse de ville ou les grands « Halls » de congrès pouvaient s'en enorgueillir.

La constatation vaut pour l'Allemagne — surtout après la victoire de 1870, après l'avènement du national-socialisme, lorsque Hitler avait fait installer en 1936 un orgue de 220 jeux — « *le plus grand orgue d'Europe* » — dans la Halle du Congrès de Nuremberg⁷⁸, et même après la seconde guerre mondiale où la maison Kemper installera, de 1962 à 1968 « *le plus grand orgue mécanique du monde* » dans la Marienkirche de la ville de Lübeck (101 jeux).

Le phénomène du gigantisme est aussi patent dans la riche Angleterre du capitalisme manufacturier, et aux États-Unis d'Amérique.

Dans ce genre de compétition la France occupe un rang modeste pour la quantité, mais de premier plan quant à la qualité.

Un seul facteur s'y distingue : Cavallé-Coll (1811-1899). De ses débuts en 1834⁷⁹ à 1875 il avait construit 250 instruments, et en 1911 ce n'est « que » le 1000^e que fête sa société après 3/4 de siècle d'activité, l'un des plus grands étant celui de St-Sulpice à Paris avec 100 jeux.

C'est beaucoup en comparaison de ses collègues contemporains. Les frères Callinet, considérés comme très productifs, en ont réalisé env. 150 entre 1820 et 1870⁸⁰. La comparaison avec les grands facteurs du siècle précédent est plus significative encore : on attribue 26 instruments à Riepp, et



Orgue mécanique portable
(Walter-Muhleisen, France).



91 seulement, en 80 ans, à André et Jean André Silbermann.

Mais la « productivité » de Cavallé-Coll et de ses collègues français restait modeste. On a pu noter que, vers 1909, « *...en France... on ne construisait pas, ou presque pas d'orgues neufs* »⁸¹.

A l'étranger on en manufacture incomparablement plus, et beaucoup plus grands, tout en s'inspirant souvent du facteur parisien.

En Angleterre des entreprises « provinciales » comme Harrison and Harrison de Durham (1 000 orgues entre 1861 et 1898) ou Norman & Beard de Norwich (1 000 orgues en 18 ans, de 1898 à 1916) rivalisaient avec les sociétés londoniennes Willis, Lewis, Hill, Gray & Davidson ou Walker, dont chacune affichait des chiffres du même ordre de grandeur.⁸²

L'essor des organiers ayant opté pour les méthodes « industrielles », est également spectaculaire en Allemagne et en Autriche, où les sociétés Walcker (5 938 instruments à ce jour), Sauer, Steinmeyer, Ladegast, Weigle, Klais, Schulze, Laukhuff ou Rieger fournissent de grands instruments — entre 40 et 242 jeux⁸³ — mais aussi des petits instruments, fabriqués en série : la « *Fabrikorgel* ».

78. cf SUMMEREDER, o.c., p. 133-134

79. CELLIER, o.c., p. 92.

80. Détails dans P. MEYER-SIAT, o.c., p.366 à 372.

81. P. MEYER-SIAT, o.c., p.438.

82. Stephen BICKNELL, o.c., p. 3.

83. Outre la Kongresshalle de Nuremberg: (dont l'orgue aurait présenté 220 jeux, selon les uns et 242 selon les autres), 1936 (Walcker): Orgue de la Jahrhunderthalle à Breslau, 225 jeux, 1912 (Sauer)- détruit après la seconde guerre mondiale; Orgue de la cathédrale St Etienne de Passau, 231 jeux, 1928 (Steinmeyer, puis Eisenbarth) - d'après SONNAILLON, o.c., p. 102 et Gerard BUNK, *Liebe zur Orgel*, 3^e éd., 1981, p. 143-146.

L'envolée s'explique.

- D'abord, par une soudaine prospérité, tant des villes que des campagnes. Le fait est constant à travers l'histoire : l'orgue se développe dans les pays riches.

- Ensuite par la révolution des techniques de fabrication suite à l'invention de la machine à vapeur. Des machines outils de plus en plus performantes ont permis la fabrication rapide, et en séries, de pièces mécaniques standardisées. On peut penser que la suppression ou l'assouplissement des règles édictées par les corporations d'Ancien Régime y a été pour beaucoup.

- Parallèlement le partage des tâches et la sous-traitance se sont développés au plan européen. Des facteurs bien équipés, spécialisés dans la fabrication de claviers ou de tuyaux, les fournissent à leurs collègues des petits ateliers familiaux. Ceux-ci peuvent ainsi assembler, compléter et livrer plus rapidement des instruments répondant à la mode. C'est ainsi que 4 ou 5 grandes entreprises équiperont dans la seconde moitié du XIX^e siècle les pays germanophones d'Europe avec des milliers d'instruments. Au tournant du siècle la maison Walcker (220 collaborateurs) avait installé 50 orgues dans la ville de Francfort sur le Main, à Munich résonnent 60 instruments de la maison Maerz, à Berlin 70 de Wilhelm Sauer, à Budapest et à Vienne 55 de Rieger. Vers 1914 la maison allemande Laukhuff se vante de fabriquer, à elle seule, et annuellement 5 000 jeux — ce qui équivaldrait à env. 500 orgues de 10 jeux —, la plupart en sous-traitance pour des collègues organiers⁸⁴.

Enfin l'évolution a été favorisée par les nouveaux moyens de transport que sont les chemins de fer et les camions.

LA « FABRIKORGEL »

La *Fabrikorgel*, produit de médiocre qualité est, plus spécialement dans les pays germaniques, le revers de la médaille.

Les petites unités artisanales de 3 à 25 ouvriers subsistaient certes — et elles sont

toujours bien là — à côté des grandes entreprises, on l'oublie parfois. Mais dans les villes, et notamment dans les paroisses riches qui pouvaient s'offrir des instruments de prestige à 80 ou 100 jeux, ces artisans avaient des difficultés à suivre l'évolution technique : les clients exigeaient désormais des sommiers et des systèmes de soupapes de plus en plus compliqués. S'y ajoutaient les demandes de suppression pour certains jeux. Puis vint la traction pneumatique, l'électrification, l'alimentation pneumatique des tuyaux. Sans compter l'équipement des consoles en instruments et boutons de tous genres, de peu d'utilité, mais qui flattaient la vanité du curé, du maire ou de l'organiste titulaire.

Tout cela nécessitait des bureaux d'étude, un appareillage compliqué, ainsi qu'un service commercial et des lobbies bien organisés.

Même en milieu rural, et dans les paroisses peu fortunées, les petits ateliers étaient livrés à la concurrence des collègues passés aux méthodes de fabrication et de vente industrielles. Ceux-ci proposaient partout des instruments produits en usine : les *Fabrikorgeln*. Théoriquement les « grandes maisons » offraient en effet — sur catalogue — des orgues répondant au goût en vogue et munis des plus récents perfectionnements, dont la mécanique dernier cri correspondait parfois à celle qu'on trouvait sur de grands instruments, et avec des tuyaux déjà harmonisés en manufacture. Le tout à des conditions de délais et de prix que les artisans n'arrivaient pas à égaler⁸⁵.

La pratique avait trop souvent à déplorer :

- une standardisation trop routinière, ou parfois trop avant-gardiste de la composition des jeux⁸⁶

- La médiocre qualité des batteries de tuyaux fabriqués en usine

- Un manque de soin dans l'harmonisation « préfabriquée »

- La puissance et le « tutti » factice, obtenus dans de petits instruments par une pression d'air trop élevée, au détriment des timbres traditionnels.

84. Hans Joachim FALKENBERG, *Wilhelm Sauer, 1831-1916*, Lauffen, 1990, p.6-7: de même la manufacture alsacienne Martin Rinckenbach d'Amerschwahr fournit, entre 1875 et 1880, des tuyaux au facteur d'Allemagne de l'Est Schubert, qui réalise des instruments dans le genre Gottfried Silbermann, ce qui ne l'empêche pas d'acquiescer lui-même des jeux entiers de la maison Steinmeyer (Oettingen), de 1882 à 1898.

85. Une série d'entreprises produisaient entre 20 et 40 instru-

ments neufs par an. Le facteur autrichien Rieger semble avoir été à la pointe, avec 90 à 100 instruments livrés et installés par an.

86. W. SUPPER, *Architekt und Orgelbau*, 1940, p. 81 donne la composition d'un orgue construit en 1909 à Berlin et qu'il estime être représentatif du point le plus bas atteint par la facture d'orgue avant la Réforme alsacienne de l'orgue. Composition reproduite par P. MEYER-SIAT, *Les Callinet*, 1965, p. 438.

- La multiplication d'effets sonores inédits, spectaculaires et parfois grotesques, aux dépens de l'harmonie d'ensemble

- La sophistication de l'appareillage technique qui décorait la console, gadgets le plus souvent inutiles sur de petits instruments.

Aussi, et dès 1900, la Fabrikorgel, suscitera-t-elle de violentes réactions, notamment d'Albert Schweitzer et du mouvement de la « Réforme alsacienne de l'orgue » relayée, à partir de 1926 seulement par une « *Orgelbewegung* » allemande⁸⁷. Les réformateurs eurent finalement gain de cause et à l'heure actuelle la *Fabrikorgel* n'existe plus — du moins en Europe... Il en est de même du système commercialisé sous le nom d'orgue *multiplex* qui avait eu un grand succès dans les années 1930⁸⁸. En revanche un « orgue » bâtard de ce type dit *American Classic*, a envahi les États-Unis, où il continuerait d'être fabriqué.⁸⁹

LE « CAS » DES ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE ET DU JAPON

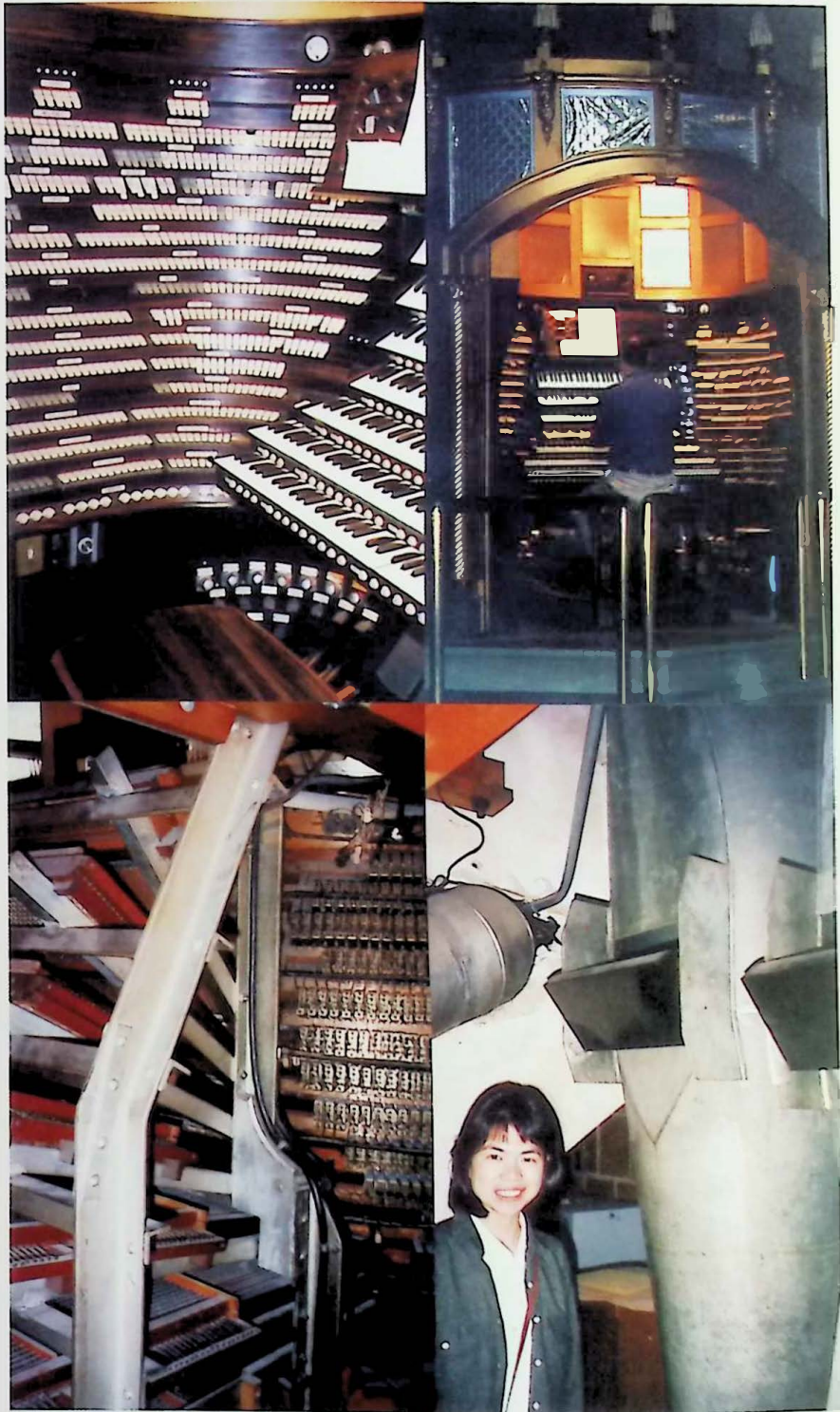
Vu d'Europe les « cas » des États-Unis d'Amérique et du Japon sont hors norme.

LES ÉTATS-UNIS

Il y a actuellement nombre de beaux instruments dans ce vaste continent, mais ils se présentent dans une étourdissante diversité.

Il a fallu les chemins de fer, pour que la distance séparant les villes portuaires ne soit plus l'obstacle majeur, et que l'harmonium et l'orgue puissent suivre les caravanes de pionniers. En dépit d'autres handicaps :

« The largest pipe organ in the world », de 1255 jeux, avec 33 112 tuyaux, répartis sur 7 claviers manuels, installé au Convention Hall à Atlantic City (New Jersey). Cet orgue symphonique d'un gigantisme extravagant est plus une attraction touristique qu'un instrument réellement utilisé puisque seuls 140 jeux sont actuellement utilisables par manque de moyens et d'entretien. (Photos Arthur Gonlet).
Vues sur les claviers, l'intérieur et les gigantesques tuyaux.



87. Intéressants détails de Erwin R. JACOBI, en annexe à la réédition 1977 de l'opuscule d'Albert SCHWEITZER, *Zur Diskussion über Orgelbau*, (édition originale : 1914) par les soins de la Gesellschaft der Orgelfreunde.

88. Cf. Hans KLOTZ, *Das Buch von der Orgel*, 11^e édition, 1994, p. 117-118, Gerard BUNK, o.c., p. 148 ou Klaus Michael FRUTH., 1962 (?), p. 52-53.

89. cf. James LOUDER et Hellmuth Wolff, in U. PAPE, *The tracker organ revival in America*, Berlin, 1977 (?), p. 80 et 81.

- acoustique généralement déplorable dans les églises en bois.
- écarts de température et d'humidité inhabituels en Europe.
- absence quasi générale de buffets. (Pour des raisons de coût, ce déficit est toujours à déplorer⁹⁰)
- et enfin peu ou pas de facteurs d'orgues sur place.

Dans ce continent sans tradition organistique, et qui n'a pas connu les destructions dues aux guerres, l'Europe a régulièrement exporté ses modes, et le parc d'instruments et de machines musicales prétendant à l'appellation « orgue » est donc particulièrement hétéroclite.

A ce jour, et comme en Grande-Bretagne, un nombre relativement élevé d'orgues électropneumatiques est encore en service. On continue de les entretenir, et on fabrique des instruments neufs de ce type : la maison canadienne Casavant (plus de 3 200 orgues construits en 1977 déjà), qui exporte beaucoup aux U.S.A, ne consacre à l'orgue mécanique que 1/4 de sa production. Le marché du neuf est dominé par de grandes entreprises comme Holtkamp, Möller, Reuter ou Wicks.



Dans l'hôtel Fujihya à Kofu, Japon, un orgue Muhlisen-Walther, France, à 7 registres.

Au grand dam des organologues un type d'instrument d'un douteux syncrétisme, l'American classic organ, souvent dénommé « système Unit » est encore largement répandu. Sa philosophie — simpliste et proche du système « *multiplex* » allemand des années 1930 — part du principe, qu'il suffit d'une panoplie bien fournie de jeux, pour pouvoir tout interpréter⁹¹. La cohérence harmonique d'ensemble importe peu dans cette conception. On estime pourtant que ce système « pot-pourri » est un mieux, par rapport à la misère antérieure.

Quelques orgues symphoniques d'un gigantisme extravagant, sont des attractions touristiques. Tel « *The largest pipe organ in the world* », de 1 255 jeux⁹², avec 33 112 tuyaux, répartis sur 7 claviers manuels, installé au Convention Hall à Atlantic City (New Jersey) dans les années 1920, mais dont actuellement seuls 140 jeux seraient partiellement utilisables⁹³. Ce colosse qui nécessiterait en permanence trois techniciens attachés à son entretien, n'en disposant que d'un seul...

Un concurrent, qui revendique, lui, le titre de « plus grand orgue de plein air du monde » fait la fierté de San Diego (Californie). Il s'agit du Spreckels Organ Pavillon, offert à la ville en 1915 par une riche famille d'immigrants allemands et qui, dans sa publicité, annonce 5 000 tuyaux, le plus grand mesurant 10 mètres de haut, (un 32 pieds, donc), le plus petit 4 cm. Le concert gratuit offert tous les dimanches à 14 heures, est une attraction que mentionnent les guides touristiques internationaux.

On trouve encore, dans le vivier organistique des États-Unis, des espèces quasiment disparues en Europe, tels l'orgue de théâtre ou l'orgue de cinéma⁹⁴, avec des conservatoires assurant la formation de leurs organistes. Ces reliques de l'avant guerre sont relayées par d'étonnantes « orgues pizza »

90. Cf. James LOUDER/Hellmuth WOLFF, dans Uwe PAPE. *The tracker organ revival in America*, p. 78-79.

91. Cf. John FESPERMAN, *Two Essays on Organ Design*, Raleigh, 1975 et la description du système Unit dans l'ORGUE FRANCO-PHONE, N° 20/21, décembre 1996, p. 35-36

92. Le plus grand orgue européen se trouverait à Passau (Bavière, RFA) : 231 jeux, répartis sur 5 claviers commandant les 5 parties de l'instrument, répartis dans toute l'église). Au plan quantitatif la cathédrale de Liverpool est également remarquable, avec 167 jeux réels (selon GROLLMANN/WISGERHOF, art. cité, 1997 : 145 jeux...), et pas moins de 38 seize pieds et trois trente deux pieds.

93. Ce qui fait qu'on n'est jamais certain du nombre de jeux. Selon Pierre CHERON, dans *Propos d'un facteur d'orgues*, il semblerait que 900 jeux soient disponibles, avec 40 000 tuyaux.

(c'est bien officiellement leur nom...), des machines à musique dotées de plusieurs douzaines de jeux à tuyaux, et interfacées avec le système de musique électronique « *Midi* ». « *The largest Wurlitzer theatre organ in the world!* » à Mesa (Arizona), qui doit être agrandi à plus de 70 jeux, annonce déjà 5 000 tuyaux, dont un 64 pieds⁹⁵, autour desquels ont été aménagées des salles de restauration⁹⁶... Groupés en réseaux (chaînes), et répartis à travers le continent, ces « restaurants à orgues » font, photos à l'appui, leur publicité sur Internet.

Si le fait marquant est — et reste — une médiocre variété de l'« orgue de synthèse » qui répond à la tendance, dominante chez les organistes américains, de « pouvoir tout jouer », les quarante dernières années révèlent néanmoins un engouement croissant pour des instruments à composition « classique », à registres coulissants, et plus ou moins inspirés par l'orgue de Dom Bédos ou l'orgue néo-baroque allemand.

Par leurs disques et de nombreux voyages groupés aux instruments historiques d'Europe des organologues-organistes, comme E. Power Biggs, Walter Blodgett, Edward Flint, Melville Smith, Donald Willing ou G. Donald Harrison, ont attiré l'attention sur la musique et la facture d'orgue classique européenne. Entre 1950 et 1977 près de 35 maisons européennes ont installé aux U.S.A. de nombreux instruments répondant à l'esthétique de Silbermann, de Clicquot ou de la « Orgelreform », notamment Flentrop (Pays-Bas), 106; Orgelbau Rieger (Autriche), 62; E. F. Walcker (R.F.A.), 56; von Beckerath (R.F.A.), 51.

Si sur ce marché les facteurs allemands, autrichiens et hollandais sont bien implantés, la situation évolue. Les Canadiens, et plus particulièrement la maison Casavant Frères, du Québec, semblent prendre le relais, et on aurait tort de négliger le grand nombre de petits facteurs américains qui un peu partout commencent à occuper le terrain⁹⁷.

Enfin il faut évidemment mentionner l'orgue

électronique qui, comme dans le Carnegie Hall de New-York, remplace les orgues symphoniques d'autrefois.

LE JAPON

Par rapport à l'Europe l'exemple japonais est plus curieux encore. Nouveau venu à l'orgue, le Japon compte actuellement environ 400 instruments à tuyaux, la plupart construits dans des églises chrétiennes.

Mais comme l'intérêt pour la culture musicale européenne se développe fabuleusement vite, l'orgue fait de plus en plus partie intégrante des salles de spectacles publiques.

Le phénomène est particulièrement net à Tokyo qui, avec sa banlieue, compte environ vingt millions d'habitants, soit deux fois et demi la population suisse. Il n'est pas rare d'y dénombrer une centaine de concerts par jour, dont plusieurs de musique d'orgue.

Dans le grandiose complexe culturel du Tokyo Metropolitan Art Space inauguré en 1990, l'organier français Marc Garnier⁹⁸ a pu réaliser ce qui au plan mondial est, à ce jour, sans doute la plus extraordinaire des réalisations en organologie. Cet « Orgue géant à deux visages », commandé par le gouvernement, tranche agréablement sur certaines outrances américaines. Il se compose de 150 registres, dont 126 jeux qui sonnent sur 14 plans sonores, eux mêmes divisés en 3 tempéraments musicaux, et il est remarquable que la traction de ces 14 plans (8 claviers et 3 pédaliers) est intégralement mécanique.

Concrètement l'orgue est réparti dans deux meubles avec chaque fois 3 buffets posés sur 3 plateaux rotatifs. Selon le style choisi on présentera à l'organiste et au public soit une face « historisante », avec au choix, un instrument de concept hollandais (XVII^e siècle), ou un orgue baroque allemand (XVIII^e siècle) ; ou alors, par rotation de l'ensemble, se présentera la partie « meuble moderne » qui offre un instrument de concept français classique (XVIII^e s.)/romantique (XIX^e s.)⁹⁹

94. Il en existe encore un exemplaire en France : celui de l'orgue du Gaumont Palace à Paris, actuellement remonté au Pavillon Baltard de Nogent sur Seine.

95. acquis en 1995 « *now defunct Organ Grinder Pizza* » à Portland.

96. L'histoire de cet instrument est exemplaire : construit en 1927 pour le Denver Theatre, il fut victime à la fois de la crise de 1930, de l'avènement du cinéma parlant, et d'un incendie de la machinerie des transmissions électriques. Après plusieurs péripéties il fut agrandi à 4 claviers en

1984 et muni d'une console style « Art Déco » ou « Waterfall » des années 1920.

97. Impressionnantes listes dans GEORGE BOZEMAN jr/ Alan LAUFMAN, *Influences on Contemporary Mechanical-Action Organbuilding in America*, dans Uwe PAPE, *The Tracker Organ Revival in America*, op. cit., p. 62-65.

98. en collaboration avec une équipe de facteurs d'orgues et les entreprises Mairot, Marceau, Longépé, Simonin, Klein.

99. Ce dernier instrument est réparti en Grand Orgue, Petit Orgue, Récit classique, Pédale, Echo classique, Récit expressif

Parmi les autres instruments de prestige on citera celui de 90 jeux du facteur allemand Schuke dans un Hall de 4 000 places édifié par la radio nationale japonaise N.H.K., ou encore l'orgue de l'Autrichien Rieger dans la salle de concert d'une grande marque d'alcool et de boissons.

Si très généralement ce sont plutôt les Allemands, les Danois ou les Hollandais qui dominent le marché au Japon, les Français y occupent une place honorable. Dans les années 1970 ce fut l'Alsacien Kurt

Schwenkedel qui y édifia le premier instrument « français ». Si le second ne suivit qu'en 1983 avec la reconception d'un orgue « français » du XVII^e siècle pour une Université du grand port de Kobe, ce fut le début de toute une série de réalisations par les facteurs Koenig (à Osaka), Alfred et Daniel Kern, Muhleisen-Walther. L'entreprise Marc Garnier à elle seule fait état de quarante-cinq instruments — exactement la moitié de sa production totale — déjà construits et de plusieurs années de travail en prévision...



L'orgue à tempéraments de Tokyo par Marc Garnier (1986-1991)
 À gauche, la manière dont l'orgue géant dévoile sa deuxième face. Le dessin de fond montre la tribune sans les buffets. La photo ci-dessus montre les buffets historisants, sur la page de droite, les buffets modernes.



5 PRÉSENT ET AVENIR DE L'ORGUE

**LES TENTATIVES DE COMPROMIS
ET DE SYNTHÈSE**

*L'orgue n'est-il pas un
instrument vivant et
universel, appelé à servir
la musique en général,
celle de Couperin et de
Bach, certes, mais aussi
celle de César Franck ou
de Max Reger ?*



La solution aux problèmes posés par l'orgue symphonique « pur » ne résiderait-elle pas dans un compromis qui utiliserait, conjointement, les ressources de l'orgue ancien et des instruments modernes ?

L'argument est souvent avancé pour justifier :

L'ORGUE DE SYNTHÈSE.

Charles Marie Widor, Albert Schweitzer, ou Émile Rupp, tous fortement attachés à Bach, ont parfois suggéré ou admis — mais alors du bout des lèvres et sans doute par respect pour l'homme Cavallé-Coll qu'ils avaient encore connu — que ce dernier avait réussi l'exploit — ou presque — de l'orgue de synthèse, et qu'à l'avenir on y arriverait encore mieux.

Ils n'ont pas convaincu vraiment, bien que Cavallé-Coll, dont les instruments, répandus à travers le monde, ont joui d'une grande considération, soit resté fidèle aux sommiers à registres et à la traction mécanique (il n'a eu recours aux leviers de Barker que dans les plus grands instruments), qu'il n'ait pas ajouté beaucoup de jeux de fonds, et qu'il n'ait pas négligé les mixtures... Au moins à ses débuts.¹⁰⁰

Au début de ce siècle, c'est Schweitzer lui-même qui se lance dans des essais d'un orgue de conciliation des contraires avec les facteurs alsaciens Rinckenbach, et surtout le Lorrain Frédéric Haerpfer. Mais ces expériences n'ont guère soulevé l'enthousiasme des spécialistes.¹⁰¹

Sous la pression des organologues et des organistes, des facteurs, à la recherche d'une solution donnant satisfaction aux uns comme aux autres, ont néanmoins tenté le pari de « l'orgue à tout jouer », et à partir de 1925 on a assisté en France comme en Allemagne à la création d'un type nouveau d'instruments « néo-classiques » en France ou « néo baroques » en Allemagne.

L'ORGUE « NÉO-CLASSIQUE » FRANÇAIS

En France l'orgue dit « néo-classique » est lié, pour l'essentiel, aux noms de l'expert organologue Norbert Dufourcq et — mais dans une mesure moindre — à celui du facteur parisien Victor Gonzalez.

N. Dufourcq ayant assuré que « toutes les musiques y trouvent place, de Paumann à Jehan Alain ¹⁰² », cette variété d'instrument « à tout jouer » a eu — et a toujours — de nombreux partisans. Mais il a aussi ses adversaires.

Si pour la disposition et la construction d'un orgue neuf il n'y a pas, du moins officiellement, trop de discussions¹⁰³, il y a en revanche âpre débat, dès lors qu'il s'agit de la restauration d'un orgue ancien.

Les tenants du respect de l'esthétique et des intentions acoustiques qui avaient présidé à la construction originelle d'un témoin de l'âge d'or classique ont constaté que « ...De l'aveu même des responsables qui le répètent encore maintenant avec force, il s'agissait beaucoup moins de restituer intégralement tel ou tel vestige du passé, mais de recréer une esthétique nouvelle, esthétique de synthèse, premier pas vers la définition d'un orgue du XXe siècle, utilisant conjointement les ressources de l'orgue ancien et des instruments modernes. Cette esthétique prit un nom : on la qualifia de néo-classique » et « ...Tout se passe dans la majorité des cas comme si l'impératif de base n'était pas de le remettre en parfait état, mais de le rendre apte à jouer toute la musique qui peut venir sous les doigts de son organiste titulaire, de Cabezon à Langlais, en passant par Franck et Vierne. Telle fut en effet la base de la doctrine « néo-classique », et telle elle est encore »¹⁰⁴.

La ligne de séparation entre les deux camps n'est pas toujours facile à préciser, car l'orgue néo-classique est un instrument de valeur, qui

100. Le cas Cavallé-Coll a pu paraître ambigu, car sa conception a évolué et Pierre Hardouin avait constaté que « le tout est encore peu étudié », dans HONEGGER, o.c., p. 734. Depuis ont paru les études de Claude NOIZETTE DE GRAUZAT, *Aristide Cavallé Coll*, Paris 1984, et de Loïc METROPE, *La manufacture d'orgues Cavallé-Coll*, avenue du Maine, Paris, Klincksieck, 1988 et l'Introduction de Loïc METROPE au tome VI de l'Inventaire, réalisé sous la direction de Pierre DUMOULIN, *Orgues d'Île de France*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 21 à 74 et p. 75-83, bourrée de documents inédits et de précisions sur la généalogie familiale et artistique, tant de Cavallé-Coll lui-même que de ses prédécesseurs et successeurs).

101. Cf. Philippe HARTMANN, dans *La réforme alsacienne de*

l'orgue, Actes du 3e Symposium (1990) de la Fédération Francophone des Amis de l'Orgue, p. 51.

102. Conrad PAUMANN dont on possède un *Fundamentum organandi* de 1452; Jehan ALAIN (1911-1940), frère de l'organiste Marie Claude Alain, avait élaboré, avant Messiaen, un langage polymodal, quelquefois proche du dodécaphonisme.

103. « S'il consiste, sur un orgue NEUF, en une juxtaposition de l'orgue français ancien et de certains apports du romantisme ou d'écoles étrangères, s'il veut aboutir, sur un orgue NEUF, à un instrument de synthèse, à un hypothétique orgue à tout jouer, le néo-classicisme est une formule qu'il ne nous appartient pas de discuter », Jean FONTENEAU, dans SAUVEGARDE DE L'ORGUE ANCIEN, 1968, p. 10.

104. Jean FONTENEAU, art. cité, p. 5 et 7.

n'a rien de commun avec les orgues « à tout jouer » bon marché des industriels de l'orgue. On ne saurait méconnaître, en effet, que l'école néo-classique française a prôné le retour à certains principes que ses adversaires ne pouvaient qu'approuver, tels les sommiers à registres, une pression d'environ 70/90 mm, des mixtures abondantes. De même les deux parties s'accordent pour la réhabilitation des solis anciens (cornets de récit, jeu de tierce, cromorne, voix humaine), ou le retour au positif de dos. Les emprunts à la facture allemande (mixtures souvent très aiguës des orgues nordiques, quintatons, anches courtes, jeux solistes de Pédale) ont également souvent trouvé un écho favorable dans les deux camps.

Pourtant les reproches faits à l'école néo-classique en matière de restauration prétendent « fidèles » d'instruments historiques reposent sur des faits indiscutables, et même graves : des modifications dans la composition du grand jeu¹⁰⁵, des recompositions plus ou moins subreptices et peu orthodoxes de pleins-jeux, des adjonctions inconsidérées de jeux ou

de possibilités nouvelles. Car, selon Pierre Hardouin, « beaucoup d'habitudes symphoniques sont maintenues » : progressions des montres, grand récit anarchique, grossi de toutes part pour former un orgue de synthèse « tout expressif » (plenum, jeu de tierce, batteries d'anches, plus tous les solistes, flûtes, gambes, jeux ondulants, régales)¹⁰⁶. La conséquence de ces restaurations que d'éminents historiens de l'orgue ont qualifié de « massacres » et de « vandalisme¹⁰⁷ » serait qu'il « ne demeure plus à Paris un seul orgue que l'on puisse qualifier d'historique, si toutefois on donne à ce mot le même sens que l'Administration des Beaux Arts pour les monuments »¹⁰⁸.

Pour leur défense les partisans de l'école néo-classique mettent en avant la possibilité d'un répertoire d'interprétation plus étendu que la musique classique. A quoi leurs adversaires font remarquer « ...qu'à notre époque, où le disque permet de se promener d'orgue en orgue, le mélomane veut entendre chaque musique sur le type d'instrument pour lequel elle a été conçue, ce qui exclut l'orgue à tout jouer, et renvoie l'orgue néo-classique, qui domine en France, à un étroit répertoire »¹⁰⁹.

Il faut sans doute se rendre à l'évidence que d'une part les œuvres typiquement « symphoniques » sonnent assez médiocrement sur ce type d'instrument, et que, par ailleurs, les amateurs des œuvres classiques n'y retrouvent pas les sonorités et les harmonies d'instruments vraiment « authentiques ».

Ce qui fait dire à des organistes prestigieux, avertis en facture d'orgue, et autant à l'aise dans le répertoire classique que dans celui des symphonistes, — comme Marie-Claire Alain — qu'ils (ou elles) « ne croyaient pas »¹¹⁰ à l'introuvable orgue de synthèse.

En matière de restauration d'instruments anciens de valeur, la remise en état du Silbermann de Marmoutier (Alsace) par Ernest Muhleisen et Alfred Kern (1955) a marqué un tournant. Le monde de l'orgue a subitement admis que le respect dû à la perfection de l'orgue classique français était justifié — pour le moins.



Marktkirche à Hanovre, Allemagne.
Buffet Oesterlen, orgue Emil Hammer, 1954.

105. Pour supprimer les « résultantes de 16^e des instruments classiques que l'on ne supporte plus. »
106. Pierre HARDOUIN, dans Marc HONEGGER, *Science de la Musique*, Paris 1976, p. 784 et sv.
107. Cf notamment Jean FÉLLOT, *L'orgue classique français*, 1962, plusieurs fois réédité; un véritable réquisitoire.
108. Jean FONTENEAU, art. cité, p. 11
109. Pierre HARDOUIN, art. cité

De nombreux instruments ont été restaurés ou reconstruits depuis, dans ce « style », en France et à l'étranger.

Par la suite on s'est orienté, majoritairement, dans le sens d'une synthèse classique, mais qui ne soit pas pour autant pure copie d'ancien et qui se distingue paradigmatiquement de l'orgue néo-classique des années 1930-1960. L'orgue parisien de St-Séverin (Alfred Kern, 1959) en est la « *prestigieuse incarnation*¹¹¹ » et a été, de longues années durant, un modèle pour les organiers et organistes du monde entier.¹¹²

A l'heure où ces lignes sont écrites il semble se dessiner, en France, une triple évolution :

1. - L'orgue classique continue de faire l'objet de restaurations soignées : l'orgue Riepp de St-Bénigne à Dijon¹¹³ ; la cathédrale de Tours, par Daniel Kern, mais aussi plusieurs Silbermann, Callinet ou Stiehr d'Alsace par Alfred Kern ou Gaston Kern.

2. - Des restaurations à l'identique — c'est une nouveauté — d'orgues symphoniques, qu'ils soient de Cavallé-Coll (Saint-Sernin de Toulouse par Boisseau et Cattiaux, où seuls 4 jeux sur 54 ont dû être remplacés) ou de Walcker (Saint-Paul, Strasbourg et temple protestant de Saverne) par E.F. Walcker.

3. - Les (rares) orgues neufs se situent plutôt dans la mouvance « intelligente copie d'ancien », avec abandon (définitif?) des errements si vivement reprochés à l'École néo-classique.¹¹⁴

4. - Il y a des nouveautés, telle cet « Orgue à structure variable » de Jean Guillou à Saint Eustache (Paris). Quelques innovations « artistiques-artisanales » exportées dans le monde entier font honneur à la facture d'orgue française contemporaine. On citera parmi celles que nous connaissons de plus près des réalisations de Bernard Aubertin, Boisseau-Cattiaux, Marc Garnier, Daniel Kern, Gaston Kern, Yves Koenig, Muhleisen-Walther ou Pascal Quoirin.

L'ORGUE « NÉO-BAROQUE » ALLEMANDE ET NORDIQUE.

Avant que la faillite monétaire et les restrictions du conflit mondial — y compris sa préparation — ne paralysent des pans entiers de l'économie culturelle, une École « néo-baroque » allemande, issue après 1926 de la *Orgelbewegung* avait tenté une réforme.

Comme en France ses principes reflétaient le souci de retrouver l'orgue « authentique ».

Mais contrairement à la France, où le centralisme monarchique avait abouti à un « modèle » classique, les pays allemands avaient été soumis à trop d'influences divergentes pour qu'il puisse se dégager un principe vraiment « normatif ».

On s'essaya donc à la reconstitution — rarement vraiment fidèle — de modèles historiquement et musicalement intéressants, avec une prédilection pour les harmonisations nordiques *plein vent**, et pour les copies du type Arp Schnitger aux mixtures très claires — ainsi qu'un engouement pour les anches en *chamade**.

Si les historiens ont depuis longtemps souligné la différence entre l'orgue du baroque allemand, et celui des XVII^e et XVIII^e siècles français, on ne peut que constater la persistance de ces différences culturelles : en dépit de quelques rapprochements ou concessions, l'orgue « néo-baroque allemand » et l'orgue « néo-classique » français sont rarement comparables.

Dans l'ensemble les méthodes de fabrication semi industrielles — qui n'ont jamais eu cours en France — garantissent actuellement la survie de quelques grandes entreprises, et celle des facteurs qui ont su raison garder, en maintenant certains principes essentiels « classiques » : Marcussen au Danemark qui a développé la tradition de l'orgue nordique d'Arp Schnitger, von Beckerath, Ahrend ou Klais.

110. L'ORGUE EN FRANCE, 1968, p. 16; cf aussi METZLER, o.c., p. 107 « Kompromissorgeln sind unmöglich » ou Pierre CHERON, « ..on ne peut pas intégrer dans un seul instrument l'orgue de Cavallé-Coll et l'orgue de Grigny. Il faut faire l'un ou l'autre.. » dans L'ORGUE FRANCOPHONE, N° 20/21, décembre 1996, p. 27; ou encore Claude NOISSETTE DE CRAUZAT le « musée imaginaire de l'orgue » est par essence la négation d'un instrument à tout jouer (...) L'orgue est multiple par son histoire et aucun des créateurs n'efface l'autre ou ne peut l'absorber » in *L'Orgue dans la société française*, 1979, p. 57

111. Selon Philippe HARTMANN, dans L'ORGUE FRANCOPHONE, N° 20/21, Décembre 1996, p. 31

112 « L'orgue de Saint-Séverin... n'est pas un orgue néo-clas-

sique avec ses tuyaux grinçants et aigus et ses énormes basses. C'est un orgue néo-classique équilibré » Pierre CHERON, art. cité, 1996, p. 27

113. En dépit de regrettables incidents et retards dus, semble-t-il, au facteur

114. A l'occasion de la parution de son centième numéro la revue L'ORGUE avait publié en 1961 le résultat d'une enquête menée auprès des organistes français. Les réponses à la question : êtes vous partisan de la formule néo-classique à laquelle semblent se rallier tous les facteurs français depuis 10 ans ? sont résumées dans L'ORGUE FRANCOPHONE, N° 20/21, décembre 1996, p. 34. Avec le recul historique cette lecture s'impose, car elle ne manque pas de saveur...

L'IDÉAL DE L'ORGUE SELON ALBERT SCHWEITZER

Philosophe, théologien, musicien et médecin de la brousse, Albert Schweitzer (1875-1965), Prix Nobel de la Paix, est aussi connu, au plan mondial — et plus particulièrement dans les pays anglo-saxons et germaniques — comme éminent spécialiste de l'orgue.

Chef de file de la « *Réforme alsacienne de l'orgue* »¹¹⁵ qui a marqué le début de ce siècle, Schweitzer, tout pragmatique que, de propos délibéré, il voulait être, s'était aussi fait reconnaître comme théoricien. En tant que concertiste et expert il avait visité et joué les plus célèbres instruments du monde, et les consultations et avis qu'on lui demandait de toutes part se fondaient aussi bien sur l'étude personnelle « in situ » des instruments en cause, que sur les travaux scientifiques, et la correspondance-discussion avec les experts et les praticiens réputés de son temps.

Il est vrai — et pourquoi le cacher? — que la conception philosophique, esthétique et

mystique de Schweitzer en matière d'orgue a pu légitimement surprendre — voire choquer — maint spécialiste. Et s'il faut bien constater que, de nos jours encore, il n'est pas toujours pris au sérieux par les organologues, il y a lieu de se souvenir qu'à l'époque il était un pionnier, et que tout restait à faire.

Mais a-t-on vraiment tenu compte de la conviction profonde, qui seule explique que Schweitzer a osé et su, presque seul, nager à contre-courant de la mode et des intérêts économiques de certains industriels de l'orgue? Et sur le fait — pourtant incontestable — que des centaines d'orgues de qualité, menacés d'extermination par les nouveaux riches de la vie musicale, doivent survivre et nouvelle jeunesse à son intelligence et à son ardeur prophétiques?

Pour Schweitzer l'orgue idéal devait révéler un message mystique et éthique au travers de la structure formelle des œuvres de Bach¹¹⁶. Voilà l'« absolu » qui importait.

Et dès lors qu'un « absolu » — au sens philosophique du terme¹¹⁷ — est visé, les circonstances historiques ou les spécifications techniques passent nécessairement à l'arrière-plan. C'est ce qui explique que Schweitzer était prêt à qualifier d'« *orgue de Bach* » tout instrument, neuf ou ancien, sur lequel l'interprétation de Bach permettait de « *faire passer le message* », et il serait faux d'en faire le zélé d'une reconstruction d'un modèle quelconque d'orgue historique.¹¹⁸

Car, et aussi surprenant que cela puisse paraître au regard de sa légende, Schweitzer n'était absolument pas « historisant »¹¹⁹.



Albert Schweitzer à l'orgue Silbermann de Marmoutier en présence de la reine Élisabeth de Belgique (1955).

115. Avec Emile RUPP et le chanoine F. X. MATTHIAS. Lors du III^e Congrès de la Société Internationale de Musicologie à Vienne (1909), Schweitzer avait été élu président de la Commission « Facture d'Orgues » qui a élaboré le « Règlement International pour la Facture d'Orgues », paru à Leipzig en 1909

116. On ne saurait ici développer ce passionnant sujet. C'est l'objet même de l'ouvrage que Schweitzer a consacré en 1905 à J. S. Bach, le musicien poète (9^e éd., Lausanne, 1967 : version allemande (plus développée en 1908, 10^e édition Wiesbaden, 1979).

117. Définition : « ce qui est complètement indépendant de tout être, de tout accident, ce qui subsiste par lui-même »

118. Voilà qui ressort très clairement des travaux de SCHÜTZEICHEL qui a étudié le problème des rapports de Schweitzer avec l'orgue dans les moindres détails, — et aussi d'après les entretiens, la correspondance et un « combat pour l'orgue » que nous avons eu le privilège de mener avec lui Cf. SCHÜTZEICHEL, o.c., t. I, 1991, p. p. 183, t. II, 1992, p. 736 o.c., t. I, 1991, p. p. 183, t. II, 1992, p. 736

119. Quelques exemples, avec les explications correspondantes, dans Harald SCHÜTZEICHEL, *Die Orgel im Leben und im Denken Albert Schweitzers*, t. I, 1991, p. 155-160.

« Il ne faut jamais tolérer de tendances archaïsantes en musique. Bach aurait été le dernier à refuser de nouveaux procédés techniques »¹²⁰ a-t-il déclaré, et sans se faire prier il a aussi reconnu, à diverses reprises, qu'il jugeait un orgue uniquement « d'après l'oreille ».

De fait, il ne s'est pas vraiment embarrassé, en matière de facture d'orgue, des dates ou des détails de la réalité historique. Ses meilleurs amis même ont noté « des erreurs », dont certaines avaient été « fondamentales »¹²¹.

Ce n'était pas un hasard non plus, s'il avait finalement trouvé son idéal personnel dans les orgues Silbermann, et notamment dans celui de Marmoutier, auquel il rendait visite aussi souvent qu'il le pouvait (« à chacun de mes séjours en Europe ») pour y interpréter d'abord et toujours du Bach.

Il a donné ses raisons, qui sont aussi les critères de son idéal organistique.

« La beauté des Orgues Silbermann repose sur la plénitude de leurs sonorités, sans aucune agressivité. Par principe ces facteurs donnaient à tous les jeux une intonation peu forte et s'attachaient davantage à la beauté et à la rondeur des sonorités qu'à leur puissance. On peut lire dans les ouvrages anciens traitant de la facture d'orgues que ceux qui avaient l'habitude des instruments criards leur en faisaient même le reproche; on trouvait que leurs orgues manquaient de force. »

« Mais les Silbermann n'en avaient cure et ont persévéré dans leur manière de faire. »

« La conservation d'un tel instrument dans son authenticité historique est d'une importance capitale pour l'interprétation des œuvres pour orgue de Bach. Un tel orgue est le guide qui permet de comprendre comment Bach se représentait l'exécution de ses compositions. Il contraint à une registration bien plus simple qu'on a l'habitude de le faire sur un orgue moderne, car les tirants de ses registres ont du chemin à faire, et il ne saurait être question ici de tirer des registres groupés ou des « combinaisons » préparées à l'avance ».../..

« D'autre part leur ton est bien moins rigide, si clair et si transparent que l'organiste n'éprouve aucunement le besoin de modifier souvent les couleurs des tonalités. Les Préludes et les Fugues de Bach révèlent ici la générosité et la simplicité de leur structure.

Neuberg an der Mürz, Autriche
(G. Bredthaimer, 1725).



La merveilleuse architecture de l'édifice sonore agit par sa seule pureté. En écoutant les œuvres de Bach sur un orgue qui convient à son style on se met à douter des virtuosités et des artifices que l'on recherche sur un orgue moderne. C'est alors aussi qu'on s'aperçoit que la simplicité correspond à une volonté délibérée du Maître, et ne lui est nullement imposée par un moindre développement tech-

120. Dans J. S. BACH, Leipzig, 1908, p. 281. Cf aussi Bernhard BILLETTER, « Schweitzer n'est pas historien. Il ne s'intéresse pas à l'histoire », dans: *La réforme alsacienne de l'orgue*, Actes du 3^e Symposium (1990) de la Fédération Francophone des Amis de l'Orgue, p. 62.

121. Cf - par exemple - SCHÜTZEICHEL, o. c., t. I, p. 158; ou encore Elie PETERSCHMITT, Albert Schweitzer et l'orgue Silbermann de St-Thomas, dans: *La réforme alsacienne de l'orgue*, Actes du 3^e Symposium (1990) de la Fédération Francophone des Amis de l'Orgue, p. 99 à 106: « Dans l'optique actuelle, A. Schweitzer a commis des erreurs fondamentales, dont la plus grave est la mise au diapason » (= actuel) «... il s'agit là d'une atteinte importante à la sonorité, la taille étant modifiée.../.. » Cette erreur sera heureusement entièrement réversible » Ajoutons cependant que vingt années plus tard Schweitzer a reconnu que la taille des tuyaux avait par là même perdu ses caractéristiques originelles. Il a fait amende honorable en reconnaissant qu'il était préférable de ne pas toucher au diapason originel d'un instrument de valeur historique. Cf Harald SCHÜTZEICHEL, *Die Orgel im Leben und im Denken Albert Schweitzers*, t. II, p. 220.

nique des orgues de son temps »¹²²

C'est dans ce contexte révolutionnaire pour l'époque qu'il faut apprécier des jugements comme « mon orgue idéal est celui qui réunit les avantages de l'orgue français à ceux de l'orgue allemand ».¹²³

Pour éviter toute ambiguïté, on notera d'abord que l'orgue allemand « nordique » n'était pas du goût de Schweitzer, et ce n'est pas à ce type d'instrument qu'il fait allusion lorsqu'il évoque l'orgue « allemand ».

Bien qu'il admirait l'orgue qu'en 1693 Arp Schnitger avait installé à Hambourg St Jacques, il n'appréciait guère le ton « dur »

(principaux) ou trop agressif, « pointu » (mixtures) des instruments nordiques du XVIII^e siècle. « ...car Bach exige des orgues dont le Plenum puisse être aisément supporté par l'auditeur durant des périodes longues, parfois à travers toute la pièce »¹²⁴.

Les instruments qu'il avait en vue, qu'il connaissait bien et qu'il avait, pour ainsi dire, « sélectionnés » dans le vivier européen sont essentiellement ceux de Silbermann (que ce soit de la branche alsacienne ou saxonne), qui doivent être conservés tels quels lorsqu'ils sont authentiques, et combinés — intelligemment — avec la technique de Cavallé-Coll

LES ORGUES EN FRANCE

Statistique du parc des orgues, classés par Régions,
dressée par le Bureau du Patrimoine Mobilier à la Direction du Patrimoine
(Ministère des Affaires Culturelles, mise à jour : 21 octobre 1996)

| Régions | Nombre de dépt. | Inventaire DMD Nombre d'orgues inventoriés | Buffet classés + inscrits | Entreprises | Orgues classées | Orgues inscrites | Totaux orgues protégés par les Monuments Historiques | Moyennes dépt. |
|----------------------------|-----------------|---|---------------------------|-------------|-----------------|------------------|--|----------------|
| Alsace | 2 | 1200 | 90 | 13 | 103 | 3 | 106 | 53 |
| Aquitaine | 5 | 326 | 19 | 7 | 27 | 3 | 30 | 6 |
| Auvergne | 4 | 110 | 5 | 3 | 23 | 5 | 28 | 7 |
| Bourgogne | 4 | 173 | 16 | 1 | 20 | 5 | 25 | 6 |
| Bretagne | 4 | 332 | 26 | 1 | 41 | 2 | 43 | 11 |
| Centre | 6 | 269 | 9 | 1 | 18 | 3 | 21 | 4 |
| Champagne-Ardenne | 4 | 236 | 39 | 1 | 60 | 23 | 83 | 21 |
| Corse | 2 | 99 | 11 | 1 | 13 | 1 | 14 | 7 |
| Franche-Comté | 4 | 249 | 24 | 12 | 45 | 1 | 46 | 12 |
| Ile-de-France | 8 | 664 | 50 | 4 | 68 | 6 | 74 | 9 |
| Languedoc-Roussillon | 5 | 227 | 32 | 4 | 58 | 3 | 61 | 12 |
| Limousin | 3 | 48 | 2 | 1 | 12 | 1 | 13 | 4 |
| Lorraine | 4 | 1000 | 39 | 5 | 61 | 11 | 72 | 18 |
| Midi-Pyrénées | 8 | 280 | 29 | 11 | 72 | 2 | 74 | 9 |
| Nord-Pas-de-Calais | 2 | 526 | 33 | 4 | 30 | 5 | 35 | 18 |
| Basse-Normandie | 3 | 152 | 16 | 2 | 23 | 0 | 23 | 8 |
| Haute-Normandie | 2 | 223 | 35 | 2 | 28 | 2 | 30 | 15 |
| Pays-de-la-Loire | 5 | 372 | 16 | 10 | 14 | 6 | 20 | 4 |
| Picardie | 3 | 238 | 21 | 1 | 26 | 5 | 31 | 10 |
| Poitou-Charentes | 4 | 129 | 6 | 6 | 15 | 1 | 16 | 4 |
| Provence-Alpes-Côte-d'Azur | 6 | 372 | 38 | 7 | 47 | 5 | 52 | 9 |
| Rhône-Alpes | 8 | 502 | 16 | 17 | 53 | 2 | 55 | 7 |
| TOTAUX | 96 | 7 727 | 572 | 114 | 857 | 95 | 952 | 10 |
| Moyenne par région | | 351 | 26 | 5 | 39 | 4 | 43 | |

(français) ou de Walcker (allemand) dès lors qu'il s'agit d'instruments neufs ou anciens de leur tradition. C'est alors qu'on aura « l'orgue dans sa vérité », puisqu'aussi bien

« l'orgue véritable est celui de 1860-1880, l'accomplissement de l'orgue Silbermann, avec un peu plus de mixtures et moins de 16' à la Pédale. Mais des anches douces et 80 mm de pression, comme à l'époque ».¹²⁵

122. Albert SCHWEITZER, Die Restauration der Silbermannschen Orgel von St. Thomas, article paru sans nom d'auteur dans STRASSBURGER BÜRGERZEITUNG du 16.9. 1908 et dans STRASSBURGER POST du 17.9.1908; Harald SCHÜTZEICHEL, Die Orgel im Leben und im Denken Albert Schweitzers, t. II, p. 469 — 471.

123. Lettre du 19.9.1921, cf. SCHÜTZEICHEL, o.c., I p. 184 et II p. 736

124. « Die Silbermannorgeln hatten in ihrer Intonation keine Herbheit, darin von den nordischen Orgeln unterschieden... keine harten Prinzipalen... keine so scharfen Mixturen... Heute sind die herben Orgeln Mode geworden, wie der herbe Champagner. Bach aber braucht Orgeln, deren volles Werk vom Hörer auf längere Zeit gut vertragen wird, manchmal durch das ganze Stück hindurch » Lettre du 8.12.1956: « Le nouvel orgue allemand, qui copie celui du XVIII^e siècle, et qui voudrait nous faire admettre qu'un ton d'orgue dur et pointu soit beau » ou bien : « L'Allemagne du Nord, où sont nées les orgues aux tons durs, qui actuellement sont imitées — en accentuant encore la dureté — en Allemagne » Lettre (en allemand) du 3.2.1961

125. Lettre du 6 mars 1936, conservée aux archives Schweitzer de Gunsbach



Vues intérieures. En haut, tuyaux de bois et de trompette. En bas, disposition des différents tuyaux : mixtures, cornets...



Détail d'une tourelle avec claire-voie, jouée et culot sculptés (Marmoutier, France).

Une question enfin — souvent exprimée — trouve ainsi sa réponse logique : la **synthèse silbermannienne à base classique « française »** (elle même d'origine flamande-wallonne) convient-elle, dans l'optique de Schweitzer, à l'interprétation de Bach? Certains n'ont pas hésité à faire injure à Schweitzer en admettant qu'il ignorait les problèmes que la question suppose.

Or nous pouvons témoigner qu'à diverses reprises — et notamment aux claviers de Marmoutier — il a déploré devant nous les impératifs techniques (pauvreté en jeux de Pédale, étendue restreinte des claviers et du pédalier, absence de tirasse etc) s'opposant à l'interprétation de certaines œuvres du Cantor de Leipzig sur un Silbermann alsacien authentique.

S'il n'en appréciait pas moins le modèle silbermannien c'était — et il l'a maintes fois souligné — pour la qualité artisanale du travail, la solidité des matériaux, la sonorité des tuyaux, la savante composition des jeux et la clarté transparente qui en résultait, l'équilibre des mixtures, la beauté du plein-jeu, l'adéquation des sommiers à registres, l'efficacité de la traction mécanique et la douceur du toucher, l'avantage d'un positif de dos, une soufflerie et une pression d'air adaptée à l'instrument. Et c'est parce qu'il trouvait ainsi

réunis les ingrédients qui permettaient de faire sonner les œuvres de Bach comme elles devaient sonner selon l'idéal — tout subjectif — de l'oreille schweitzerienne qu'on avait affaire à un « orgue Bach », quelle que soit par ailleurs l'histoire de l'instrument¹²⁶. C'est aussi pourquoi il avait lancé l'adage « *retour à la polyphonie de Bach jouée sur un instrument non symphonique* »¹²⁷ et qu'il recommandait la copie pure et simple de Marmoutier — par un bon facteur évidemment — lorsqu'il s'agissait de satisfaire les besoins d'une église d'importance moyenne.¹²⁸

Or il est certain que dans sa jeunesse Schweitzer aurait pu trouver ces merveilles sur des orgues français aujourd'hui disparus, et encore intacts au début de ce siècle. Mais comme ces instruments n'étaient plus guère « à la mode » en France, nul n'avait sans doute jugé intéressant d'y mener le jeune Alsacien lors de ses séjours parisiens, et Schweitzer ne les connaissait donc pas.

Tout se passe comme si, à travers les Silbermann, il admirait en réalité — peut être sans vraiment s'en rendre compte — les qualités techniques et acoustiques de l'orgue classique français. Voilà en tout qui peut expliquer le souhait et l'espoir, exprimé dès 1927

« *que le rempart qui sépare l'art organistique français et allemand puisse être aboli, afin que la symbiose entre les deux courants spirituels donne naissance à une vie nouvelle, de ce côté-ci de la frontière comme de l'autre* ». ¹²⁹

126. « *Bach-Orgel eben nicht im historischen Sinn, sondern als einem Instrument, auf dem Bachs Werke in der von ihm geforderten Weise gespielt werden können* » selon H. SCHÜTZEICHEL, o.c., I, p. 199

127. « *Zurück zur Bach'schen Polyphonie gespielt auf nicht-orchestralen Orgeln* »

128. Voici en quels termes il recommande une copie de Marmoutier à l'Archevêque de Dakar pour sa cathédrale « *Je joue à la belle église romane de l'ancienne Abbaye de Marmoutier, près de Saverne, un orgue que le facteur Silbermann, célèbre pour la qualité et la solidité de ses instruments y a construit en 1709. Il est encore tel qu'il est sorti des mains de ce facteur. Je le joue à chaque séjour en Europe et les organistes américains qui viennent le voir sont émerveillés de cet instrument. Il a à peu près le même nombre de jeux que je vous propose pour votre instrument... etc* » (Lettre du 12 juillet 1952, communiquée aimablement par les Archives de l'Oeuvre Albert Schweitzer à Gunsbach (Haut-Rhin)

129. Dans *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, nouvelle édition augmentée, Leipzig 1927, également reproduit dans : *Albert SCHWEITZER, ausgewählte Werke* in 5 Bänden, hg. von Rudolf Grabs, Berlin 1969 (1979), Bd V, p. 440



Alicante (Espagne) Orgue du XVI^e siècle, positif de 1755 par Mathias Salanova.



L'orgue de Marmoutier, France, le pédalier d'origine de Silbermann est conservé au Centre Européen de l'Orgue.

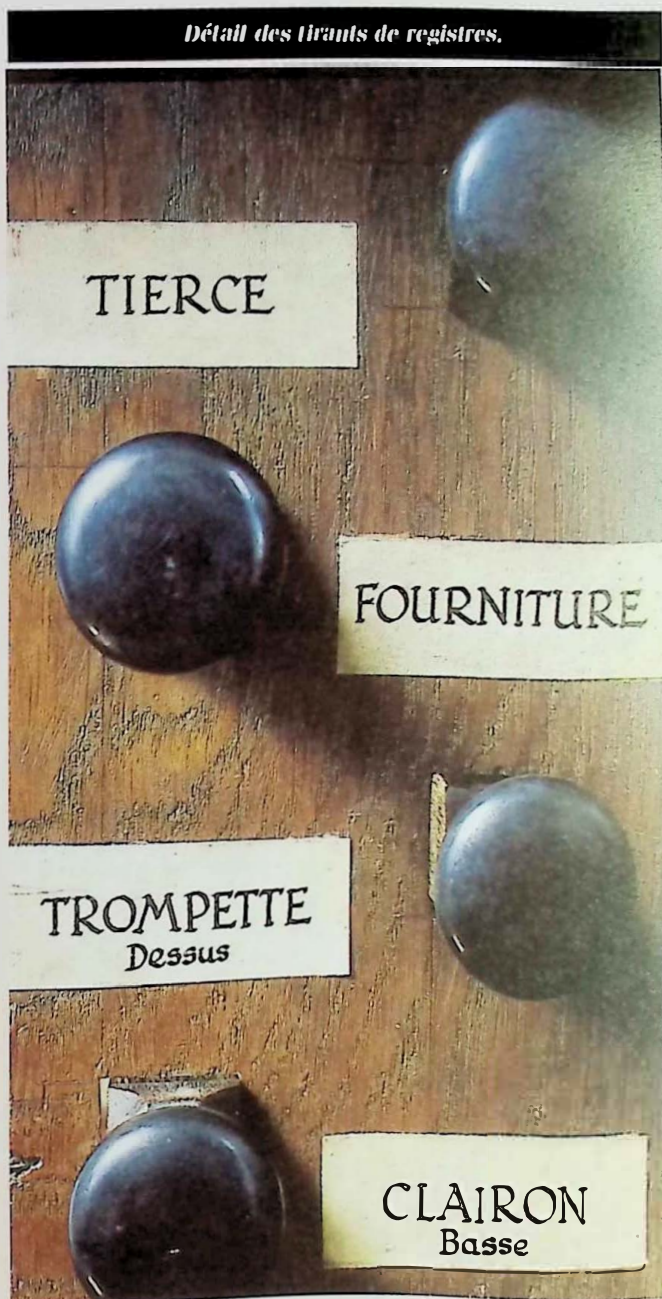
UN CENTRE EUROPÉEN DE L'ORGUE À MARMOUTIER (ALSACE)

En 1954, répondant à la sollicitation d'une équipe de jeunes, passionnés par l'instrument resté à l'état authentique, qu'André Silbermann avait réalisé à Marmoutier en 1709, Albert Schweitzer avait décidé de mener à Marmoutier le « *dernier combat pour l'orgue de sa vie, car cet instrument en vaut la peine* ».

Une année plus tard la remise en état était achevée, saluée dans la presse internationale comme une réussite exemplaire, et une « *Association des Amis de l'Orgue Silbermann* » s'est dépensée pour mettre cet instrument en valeur, dans le cadre fonctionnel de la splendide Abbatale bénédictine.

Ce furent des « *Journées de Musique Spirituelle* » avec la participation de l'élite mondiale des organistes, mais aussi le cycle annuel des *Messes à l'Abbatale*, qui se veulent exemplaires, tant au plan artistique que liturgique, tous les dimanches et jours fériés des mois de mai et de juin.

Détail des tirants de registres.



Clavier de 1710 de l'orgue Silbermann de Marmoutier, France, avec naturelles plaquées d'ébène et frontons travaillés et feintes plaquées d'os.



Saverne, France, église Notre-Dame de la Nativité (Sébastien Kraemer, 1714).

Depuis un **Centre européen de l'orgue** est en voie de mise en place pour amplifier ces efforts.

OBJECTIFS DU CENTRE :

- Réaliser le projet schweitzerien d'«abolition des murs qui séparent encore des pans entiers de la culture musicale et organistique européenne».
- Relais logistique d'une « route des orgues d'Europe
- Centre de recherches et de documentation sur l'orgue de l'antiquité à nos jours (Archives, ouvrages et partitions)
- Productions de disques
- Librairie • disquaire • médiathèque
- Espaces pour rencontres
- Conférences
- Concerts
- Locaux de travail et de répétition
- Musée pédagogique de la « civilisation de l'orgue »
- Académie saisonnière de musique, de haut niveau, spécialisée dans l'enseignement et la promotion de la musique des XVII^e et XVIII^e s.
- Festival de musique décentralisé
- Relais de la route des monuments romans, gothiques et baroques d'Alsace et du Rhin supérieur.



En haut : Saint-Hippolyte, France (J. A. Silbermann, 1738) ; en bas : église Saint-Thomas à Strasbourg, France (J. A. Silbermann, 1740).

En haut : Ribeauvillé, France, église catholique (Claude Legros, 1702). En bas : Riquewihr, France, église protestante (Christian Langes, 1783).

Certains de ces objectifs sont déjà réalisés : Travaux de restauration de l'Abbaye en cours, Masterclass d'Orgue, de chant choral, Conférences, Concerts, production-édition de CD.

Le Centre Européen de l'Orgue (C.E.O.) bénéficie, au plan européen et transfrontalier, du soutien des pouvoirs publics et de mécènes, et sa situation géographique fait qu'il est au point de convergence de circuits touristiques et artistiques divers :

- * de la « route romane » : la façade de l'abbatiale est considérée comme « la plus belle de l'art roman rhénan par les spécialistes. Une crypte archéologique d'un intérêt exceptionnel vient d'être ouverte au public.
- * de la « route gothique » : (la nef et le transept de l'abbatiale)
- * de la « route baroque » : (les boiseries et sculptures du chœur de l'abbatiale).
- * situation sur la RN 4, la grande voie européenne reliant, depuis l'Antiquité, Paris à Vienne, et la Seine au Danube
- * proximité des régions germaniques (trente cinq kilomètres de la frontière) où une forte demande de formation en musique française des XVII^e et XVIII^e siècles se manifeste depuis des années.

L'ALSACE, PAYS DES ORGUES

Le projet de Centre Européen de l'Orgue (C.E.O.), élaboré à Marmoutier (Alsace) s'impose d'autant plus que les recensements du Patrimoine historique, artistique et touristique français, ont attiré l'attention sur le réseau dense d'instruments qui a valu à l'Alsace la réputation européenne de Pays des Orgues.

Pour 7727 orgues inventoriées en France, plus de 1200 appartenant à des paroisses ou des communes, se trouvent en Alsace soit plus de 15 % du parc national. Avec les 1000 instruments recensés en Lorraine, près de 30 % des orgues sont localisés dans 4 ou 5 départements du Nord-Est de la France. Dans les 2 départements alsaciens, les orgues se répartissent de la manière suivante :

| | |
|---------------|------|
| Haut-Rhin | 450 |
| Bas-Rhin | 750 |
| Orgues privés | 150 |
| Total | 1350 |

Répartition par grandes villes :

| | |
|------------|----|
| Strasbourg | 91 |
| Colmar | 16 |
| Mulhouse | 27 |

Il ressort de ces chiffres que le phénomène



Strasbourg, France, église catholique de Saint-Pierre-le-Jeune (E. A. Roethlinger, 1945).

En haut : Bischoffsheim, France, église Sainte Aurélie, trois plates faces (Stich-Mockers, 1848) ; en bas : Molsheim, France, église de la Trinité et Saint Georges (J. A. Silbermann,

de l'Orgue en Alsace est particulièrement important.

La progression du nombre d'instruments au XVIII^e et au XIX^e siècle est impressionnante :

| Date | Nombre approximatif d'orgues |
|------|------------------------------|
| 1700 | 100 |
| 1792 | 300 |
| 1844 | 600 |
| 1996 | 1350 |

Dès le XVIII^e siècle, l'orgue s'était introduit dans les milieux ruraux en Alsace, et on trouve aujourd'hui des communes de moins de 100 habitants qui possèdent des instruments prestigieux.

La valeur financière moyenne que représente un orgue dépassant 800 000 F en 1996, le patrimoine alsacien peut donc être chiffré à la somme impressionnante de 1 milliard de francs.

L'Alsace est la région de France — et peut-être d'Europe — qui possède le plus grand

nombre de parties instrumentales du XVIII^e siècle, et les paroisses, les communes, les Conseils Généraux et l'État consacrent régulièrement d'importants moyens à ce patrimoine.

Fin 1997, les Monuments Historiques (Services de l'État) y avaient classé 103 orgues, chiffre qui révèle un retard de plus de 30 % sur la moyenne française.¹³⁰

| Date | Parties instrumentales conservées | Buffets d'orgues conservés |
|-------------|-----------------------------------|----------------------------|
| 1700 à 1799 | 68 | 125 |
| 1800 à 1899 | 480 | 560 |
| 1900 à 1986 | 652 | 515 |

L'état de fonctionnement des instruments est bon ou très bon pour 71 % des orgues, ce qui est remarquable. En 1985 on ne comptait que 40 instruments injouables.

130. L'ensemble des autres Régions de France représente un parc de 7.727 instruments, dont 952 sont classés ou inscrits à l'Inventaire supplémentaire des Monuments Historiques.



Église Saint-Jacques le Majeur, Hunawihr, France. (J. Besançon, 1765).

En haut : Église catholique de Saint-Pierre-Le-Jeune, Strasbourg, France. (E. A. Ruethinger, 1945) ; en bas : Griesheim sur Snaffel (France, Bas-Rhin). Buffet de Jean André Silbermann, 1746, avant 1843 à Guémar (Haut-Rhin).



Église Notre-Dame, Saint-Étienne, France. Orgue Gallinet, 1837. Restauration Gaston Kern, 1995.

Le monde de l'orgue participe aussi d'un important phénomène économique et social.

- 2000 organistes ont été recensés dans la Région Alsace.
- Il existe 6 classes d'orgue dans les 3 conservatoires (Strasbourg, Colmar, Mulhouse) réunissant plus de 70 étudiants,
- une école diocésaine d'orgue catholique (25 professeurs, 300 élèves)
- une école d'orgue protestante (20 professeurs, 120 élèves)
- des classes d'orgue dans les écoles municipales de Musique

Des groupements associatifs d'*Amis de l'Orgue* animent les instruments par des concerts, des visites, des cours pour organistes. Ils s'occupent également des restaurations (collecte de fonds, actions de sensibilisation auprès du public).

14 entreprises de facture d'orgues qui restaurent, construisent ou réparent, soit environ 100 salariés qui vivent de l'orgue en Alsace (la moitié de la profession française).

A signaler l'existence d'un centre de formation d'apprentis à la facture d'orgues (C.F.A.), unique en France, et implanté à Eschau (Bas-Rhin).

AVENIR DE L'ORGUE

LA FACTURE D'ORGUES EN CRISE

La facture d'orgues européenne est — dans l'ensemble — d'excellente qualité, mais la profession des organiers est en mauvaise santé économique et financière.

Dès lors qu'expérience, références et savoir-faire sont demandés, les manufactures européennes traditionnelles sont actives dans les cinq continents — sans que l'éloignement, les océans à traverser où d'énormes disparités dans le coût de la main d'œuvre paraissent vraiment dissuasifs. Contrairement à ce que l'on pouvait craindre, les « grands » industriels et commerçants de l'orgue n'ont pas éradiqué les petites entreprises artisanales.

Du fait d'importants frais généraux, les « grands » ne sont pas bien placés lors de soumissions pour des travaux délicats et exigeants en main d'œuvre hautement qualifiée. Sauf cas exceptionnels la restauration de petits instruments historiques, ou même la construction d'instruments neufs du genre « copie d'ancien », ne semble donc pas trop les intéresser, et ils ne cachent pas que la fourniture d'instruments de qualité, mais construits en série, est le créneau commercial auquel ils

s'attachent de préférence, tant en Europe qu'à l'exportation, notamment dans les pays au climat tropical, auxquels ils sont souvent seuls à proposer des produits adaptés.

SURABONDANCE D'ORGANISERS ?

Durant la première et la seconde guerre mondiale beaucoup d'instruments furent détruits ou endommagés. Les années de reconstruction qui suivirent les conflits furent marquées par la prospérité des entreprises déjà installées, et l'importante offre de travail a incité un certain nombre de leurs ouvriers ou contremaîtres à se mettre à leur compte.

La fin de la reconstruction a marqué le début du ressac.

La vague démographique aidant, l'urbanisation des banlieues et la construction de villes nouvelles, avec comme corollaires l'équipement d'églises en instruments neufs, ont quelque peu prolongé la période d'euphorie.

Mais bientôt même les maisons les plus réputées, grandes et petites, durent réduire leur activité et licencier du personnel. Depuis une vingtaine d'années les fermetures d'entreprises, voire les faillites, se succèdent.

Exemple : il y a une quinzaine de manufactures d'orgues en Alsace, avec un nombre de

salariés de 2 à 25 par entreprise. Avec environ dix restaurations ou rénovations programmées, bon an mal an, dans la Province, elles sont contraintes de chasser la commande dans le monde entier. Quelques-unes livrent au Japon; toutes sont en concurrence avec des entreprises allemandes ou suisses, aux carnets de commande guère mieux garnis.

Dans cette conjoncture relativement morose pour l'orgue liturgique, certains se souviennent que depuis ses lointaines origines, la trajectoire profane de l'orgue a été trois fois plus longue que celle de l'instrument d'église, et un Maître français pense que l'avenir de cet instrument est dans les salles de concert.¹³¹

D'autres, constatent, avec le célèbre philosophe allemand Hans Georg Gadamer¹³² que... « *le monde asiatique et, avec lui, le monde tout entier, s'est ouvert à la musique classique occidentale et vit dans ce univers.* »

Qui dit musique classique européenne, pense bien entendu aussi Jean Sebastian Bach et orgue. **De fait plusieurs entreprises connues ne doivent actuellement leur survie qu'à de prestigieuses commandes japonaises. Et, effectivement, pour des salles de concert.**

Et, si déjà il est permis de rêver, poursuivons plus loin encore, car le Japon n'est qu'une petite partie du Continent asiatique. Qu'en sera-t-il lorsque la Chine s'éveillera ?

Sans oublier, pour faire bonne mesure, que l'immense Russie n'a presque pas d'orgues...

L'ALTERNATIVE ÉLECTRONIQUE ?

L'électronique et la musique numérisée signifient-ils la fin de l'orgue à tuyaux ?

Ou, — au contraire — le mettront-ils en valeur, mieux que jamais ?

En matière de programmation, de traction, et même de production des sonorités synthétiques, il n'est pas douteux que l'électronique est appelée à rendre des services, dont on ne mesure pas encore l'ampleur. Les grands instruments postsymphoniques ne pourront guère se passer des techniques et des facilités que l'ordinateur propose.

La comparaison avec la plupart des réalisations disponibles dans un passé récent ne doit pas faire illusion.

Il y a encore de ces églises dotées d'un « orgue » électronique de première génération, où on voit un organiste jouer sur des claviers d'une console avec, derrière lui, une rangée de

Souvigny, France (Orgue Clicquot, 1783),
un grand classique.



tuyaux « en montre » ; alors que les fidèles les moins avertis se rendent parfaitement compte, que les sons sortent d'un ou de plusieurs haut-parleurs.

De même il est aussi beaucoup question d'échecs retentissants, aux plus prestigieux instruments de France, de transmissions assistées par ordinateurs. Et ce en dépit de longues (et coûteuses) études préalables.

Les exemples d'électronique du pauvre, ou de provisoires revers dans des problèmes de programmation, ne devraient pas occulter les véritables problèmes.

Qu'on le veuille ou non l'industrie a mis au point des produits qui ne relèvent plus du musée Grévin. Des instruments perfectionnés sur lesquels ont été greffées les sonorités — (« *authentiques, car numérisées* », affirment leurs promoteurs) — des plus prestigieux orgues historiques sont à l'étude, ou déjà sur le marché. Et comme les prix risquent de rester sans commune mesure avec ceux des orgues à tuyaux, on peut faire confiance au « marketing » des fabricants et des revendeurs, pour placer leur marchandise dans les temples et les églises.

En dépit de ces perspectives, l'orgue à tuyaux (de qualité) a de l'avenir.

Des millions d'organistes amateurs ont été — ou seront — familiarisés à la musique d'orgue par l'orgue électronique ou le disque. Il est de nécessité psychologique, et les études de marché comme les statistiques viennent déjà de le confirmer, qu'un nombre appréciable d'entre eux ne se contenteront pas indéfiniment de la copie, et préféreront la réalité à la fiction.

Et surtout : ils voudront poursuivre l'aventure spirituelle et quasiment physiologique, procurée à l'« intellect musical » par les sonorités d'un orgue de qualité. A condition, cependant, d'avoir été initiés à ce monde, dans lequel on ne pénètre que par l'expérience de l'émotion personnelle.

L'orgue à tuyaux risquera de disparaître, lorsque la perception de la musique sera partout insidieusement appauvrie et nivelée, et qu'il n'y aura plus assez d'oreilles musicales pour le comprendre et l'apprécier.

Actuellement les sons d'orgue enregistrés sur disque sont souvent filtrés, traités et compressés, en fonction de la sensibilité supposée de l'oreille humaine, notamment

dans la norme DCC, très répandue.

Or la richesse réelle de l'orgue, faite d'infimes différences de timbres, de hauteurs sonores, de mélanges aux nuances subtiles, a besoin d'une écoute fine, qui s'éduque.

Cette « écoute musicale » risque d'être la grande perdante, si le disque ne lui présente que des sons amputés.

Tout se passe comme si les supports électroniques à sons numérisés — y compris, hélas, Internet — avaient été conçus pour berner l'oreille du musicien.

Le discours de l'industrie du disque se base d'abord sur une affirmation qu'on tente d'établir en théorème, bien qu'elle soit contestée par des spécialistes de l'audition musicale¹³³ : un tiers des éléments constitutifs d'un message musical suffirait à l'oreille humaine, pour qu'elle ne perçoive aucune altération ou déformation. Pourquoi alors s'obstiner à enregistrer et à reproduire des sons que l'oreille est censée ne pas entendre ? Et, de toute façon, s'il le fallait absolument, on enregistrera et reproduira, sur support électronique commercialisable, la totalité du message musical, même celui « qu'on n'entend pas¹³⁴ ».

Et de fait, on peut certes imaginer, en théorie du moins, que le flux sonore de chacun des 2 000 tuyaux d'un instrument moyen puisse être enregistré, numérisé, et ensuite reproduit par une batterie de 2 000 hauts parleurs, répartie dans un buffet, et correspondante à l'ensemble de la tuyauterie de l'orgue.

Outre qu'on ne voit pas très bien, a priori, l'intérêt économique d'une réalisation qui s'annoncerait pour le moins dispendieuse, cette vision d'avenir se heurte, semble-t-il, à la réalité des phénomènes acoustiques.

Les professionnels de l'enregistrement constatent en effet que les flux subtils et complexes, qui font vibrer les tuyaux et en

131. « il n'est pas douteux, pour moi, que ce devenir dût être dans les salles de concert, et dans un milieu musical commun à tous les instruments de musique. Tel est, en tout cas, mon souhait le plus vif ». Jean GUILLOU, L'orgue dans la perspective du siècle futur, dans H. H. EGGBRECHT, (Herausg.), Die elsässische Orgelreform, 1995, p. 41 et sv.

132. Journal LE MONDE du 3.1.1995.

133. Voir, notamment, les études de Jean Marie PIEL, dans la revue DIAPASON.

134. Nous avons sous les yeux une publicité intitulée LE SON SUR INTERNET pour un logiciel développé par l'inventeur du langage Unix dont on affirme que... « le principe original consiste à enlever les éléments (fort nombreux) inutiles qui composent le son. Il fallait y penser. Pour tester le logiciel qui réduit le son à ses composantes indispensables il faut aller à l'une des deux adresses suivantes »

sortent, se mélangent et s'enrichissent mutuellement au moment des accords entre plusieurs tons. Ensuite le résultat de ces accords (les « résultantes ») se conjuguent avec d'autres mélanges — concomitants, ou résiduels des sonorités précédentes — pour produire, dans les voûtes de nos sanctuaires, des harmonies nouvelles qui, enfin, parviennent à l'oreille (« analogique » et non numérique)... Et ces spécialistes soutiennent, qu'en l'état actuel de la science et des techniques, il n'est pas possible d'analyser, de « saisir » et de numériser cette subtile alchimie.

Dans ces conditions on voit mal comment l'électronique transmettrait un message, qu'elle est incapable de percevoir.

Si l'audition n'était qu'une affaire d'oreille, disent les musiciens, on pourrait certes se contenter d'une cuisine musicale « compressée », comme l'homme qui a faim s'accommode, à la rigueur, de ce qui sort du four à micro-ondes.

Mais la réalité est complexe, et l'oreille n'est pas réductible à un simple microphone. Son fonctionnement est indissolublement lié au psychisme, à la faculté de concentration sensorielle, et à beaucoup d'autres phénomènes encore, que nous ignorons, et que, peut être, nous ignorerons toujours.

Comme la photographie n'a pas tué la peinture, l'orgue à tuyaux ne peut qu'être mis en valeur par des imitations, même perfectionnées. Tout ersatz provoque inmanquablement le goût du vrai, et les connaisseurs préféreront toujours les vrais diamants aux faux.

Si la fabrication d'instruments postsymphoniques du type électro-pneumatique paraît effectivement compromise, les copies électroniques et industrielles de l'orgue mécanique « classique », ne pourront que mettre en valeur le travail des artisans-organiers traditionnels.

Car le constat est là : le retour à l'orgue mécanique — avec, évidemment, les limitations inhérentes au système — s'est avéré dans le monde entier, du moins pour l'orgue dit « classique », une solution rationnelle et sûre¹³⁵.

Des sonorités, des systèmes de transmission et des sommiers qui, à Marmoutier, à Ebersmunster, et ailleurs, donnent toute satisfaction, depuis près de trois siècles, sans intervention majeure, sont des références qui paraissent garantir l'avenir.

135. Gustav Leonhardt cite avec enthousiasme des exemples « modèles » qu'il a admiré à Tokyo, et qui sont l'oeuvre de facteurs français



L'orgue de Gonesse, France, ainsi qu'un détail de sa fresque en soubassement (XVI^e-XVII^e siècle).

Venu d'un passé déjà lointain l'orgue a su s'adapter et devra à présent franchir le cap du XXI^e siècle, de la numérisation et des nouveaux moyens de communication comme Internet.

File Edit View Go Favorites Windows
 The Theatre Organ Home Page
 Mar 20:24:46
 Address: <http://wcbi.com/organs/wpaper.htm>

Click the image to download this BMP, (which is now ZIP) files. They are zipped and ready for 640x480 screen settings. just click on the image you want for wallpaper, download the zip file, then unzip into your C:\WINDOWS directory and then select it for wallpaper.

Toulouse Les Orgues, Festival International d'O...
 Address: <http://www.lla.acode.fr/>

Festival International Toulouse les Orgues

du 10 au 19 octobre 97

- TOULOUSE LE FESTIVAL
- LE PROGRAMME DU FESTIVAL
- RECEVOIR LA BROCHURE
- LES CONTACTS
- LES INFORMATIONS PRATIQUES
- DISCOGRAPHIE - ICONOGRAPHIE
- EN AVANT PREMIERE

Address: <http://wcbi.com/organs/>

Available on Npe

NEW! Silent Movies with Theatre Organ By Andy Crow **NEW!**

The Wurlitzer Organ Factory as it stands in 1996

[Further back view of the factory in 1996](#)

Factory Photos courtesy of Jeff Cushman of A...



This site was awarded a Times Pick by the Los Angeles Times on 9-Jul-96.

You are visitor number **36058** since **02-25-99** and there are **2** current connections.

Edit View Go Favorites Windows
 Organ of St. Sulpice
 Mar 21 44 27
 Address: <http://www.francetelecom.com/sulpice/>

Photograph by Eric Lindley

Organ of St. Sulpice

HISTORY
 SPECIFICATION
 DISCOGRAPHY
 CONCERTS

File Edit View Go Favorites Windows
 Die Orgeln in St. Jakobi
 Mar 21:08:40
 Address: <http://www.on-kuebeck.de/~mknitz/orgeln.htm>

Die Orgeln in St. Jakobi

St. Jakobi ist vor allem für seine beiden großen historischen Orgeln bekannt. Auf dieser Seite werden Sie viele Informationen zu den Instrumenten finden. Durch Klicken auf die kleinen Bilder können Sie die Orgeln in Vergrößerung betrachten. In absehbarer Zeit werden hier auch WAV-Dateien mit Klängen beider Orgeln verfügbar sein.

Große Orgel

Internet constitue une nouvelle ouverture sur le monde des orgues, une mine de renseignements, ainsi que le « lieu » idéal pour nouer des contacts avec d'autres passionnés. Les sites fourmillent Site internet de la FFAO « www.fao.com »

BIBLIOGRAPHIE

| | | | | |
|---|--|---|-----------------------------------|---|
| ACTA ORGANOLOGICA | Annuaire de la « Gesellschaft der Orgelfreunde » | D 3500 KASSEL, Editions Merseburger, Motzstrasse 13 | | 1994 (L. 24) |
| ARS ORGANI | Revue trimestrielle de la « Gesellschaft für Orgelfreunde » | D 3500 KASSEL, Editions Merseburger, Motzstrasse 13 | | 1996 (44 ^e Année) |
| ART OF THE ORGAN | | ALBANY (Texas - USA). | | |
| AUBEUX, Louis | L'orgue - sa facture | Angers | 184 p., In 4° | 1971 |
| BAGHET, Philippe | Qu'est ce qu'un orgue ? | 31500 TOULOUSE Orgues Meridionales | 114 p. | 6 ^e ème édition, s.d. |
| BIOS JOURNAL | | | | 1994 (Vol. 18) |
| BIOS REPORTER | | | | 1995 (Vol. 19) |
| BOLLETTINO CECILIANO | | | | |
| BULLETIN DE LIAISON | Bulletin de Liaison des Amis de l'Orgue de Luxembourg | | | |
| BUNK, Gerard | Liebe zur Orgel | Hagen | | 1981 |
| CAECILIA CELLIER | Revue de Musique liturgique des Chorales paroissiales d'Alsace | 67081, STRASBOURG, 16, rue Brûlée | | |
| CHOIR & ORGAN | | | | |
| CHURCH MUSIC QUARTERLY | | | | |
| CLICQUOT, Fr. H. | Théorie-Pratique de la Facture d'Orgues | Christoph GLATTER-GÖTZ, Schwartzach (Autriche). | | 1985: Fac simile de l'édition de 1789 - Grand In Folio 1985 |
| CONCORDIA | | ST. LOUIS (Missouri, USA) | | |
| CONNAISSANCE DE L'ORGUE | Revue de l'Association Française de Sauvegarde de l'Orgue Ancien (A.F.S.O.A.) | PARIS, Pierre Hardouin, 85 rue de la Santé | | 1994 (N° 91) |
| DE ORGELVRIEND | | 3800 AMERSFOORT A B. (Pays Bas) . Postbus 79 | | |
| DER KIRCHENMUSIKER | Mitteilungen der Zentralstelle für evangelische Kirchenmusik | D 3500 KASSEL, Editions Merseburger, Motzstrasse 13 | | |
| DUFOURCO, Norbert | Le livre de l'orgue français, t. I, Les sources | Paris, Picard | | 1971 |
| DUFOURCO, Norbert | Le livre de l'orgue français, t. II, Le buffet | Paris, Picard | | 1969 |
| DUFOURCO, Norbert | Le livre de l'orgue français, t. III (1er vol.), La facture, De la première à la seconde Renaissance : 1480-1640 | Picard Paris, | | 1975 |
| DUFOURCO, Norbert | Le livre de l'orgue français, t. III (2 ^e vol.), La facture, Du Préclassicisme au Prérromantisme: 1640-1789 | Paris, Picard | | 1978 |
| DUFOURCO, Norbert | Le livre de l'orgue français, t. IV, La musique | Paris, Picard | | 1972 |
| DUFOURCO, Norbert | Le livre de l'orgue français, t. V, Miscellanea | Paris, Picard | | 1982 |
| EGGEBRECHT, Hans Heinrich (Herausg.) | Die elsässische Orgelreform | Kleinblittersdorf | | 1995 |
| EGGEBRECHT, Hans Heinrich, (Herausg.) | Die Orgel in Ostdeutschland und in Polen | Kleinblittersdorf | | 1993 |
| FALKENBERG, Hans Joachim | Der Orgelbauer Wilhelm Sauer (1831-1916)- Leben und Werk | Lauffen/Neckar (RFA) | 320 p. 1.100 Instruments en 1910. | 1990 |
| FELLOT, Jean (Réédité et augmenté par Dominique Fellot) | L'orgue classique français SEVRES, Collection « Musique de tous les temps » | | | 1962 (rééditions Edisud, 1991 et 1995) |
| FRUTH, Klaus Michael | Die deutsche Orgelbewegung und ihre Einflüsse auf die heutige Orgelklangwelt Ludwigsburg | | 110 p. s.d. : 1962 (?) | |

BIBLIOGRAPHIE

| | | | | |
|--------------------------------------|---|---|--------|--|
| GASTOUE, A. | L'Orgue en France, de l'Antiquité au début de la période classique | | | 1921 |
| HARDOUIN, Pierre | L'orgue de Saint Gervais à Paris | 79440 COURLAY B.P. 6 | 95 p. | 1996 |
| HARDMEYER Willy | Orgelbaukunst In der Schwelz | Basel, Muslk Hug Verlag | | |
| HET ORGEL, | | 3816 AMERSEFOORT R.B. (Pays Bas) Juliettastr. 41, | | |
| HUYBENS, Gilbert | Aristide Cavallé-Coll: Liste des travaux exécutés | Lauffen/Neckar (RFA) | 64 p. | 1985 |
| ISO- INFORMATION | Zeitschrift der International Society of Organ Builders | D- 7128, Lauffen (RFA), Postfach 234 | | |
| JAKOB Friedrich | Die Orgel, Orgelbau und Orgelspiel von der Antike bis zur Gegenwart | BERN, Hallwag Verlag. | | 1981 |
| JEUNESSE ET ORGUE | | F-33270 Floriac, Résidence La Canterane B 17, rue Jules Vernes | | |
| JOURNAL OF CHURCH MUSIC | | PHILADELPHIA 5 Pennsylvania, USA) | | |
| KLAIS, Gerd | Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Orgel | Bonn | 415 p. | 1983 |
| KLOTZ, Hans | Über die Orgelkunst der Gothik, der Renaissance und des Barock | D-3500 KASSEL, Bärenreiter Verlag, Postfach 10 03 29 | 427 p. | 1986, 3 ^e édition |
| KLOTZ, Hans | Das Buch von der Orgel- Über Wesen und Aufbau des Orgelwerkes, Orgelpflege und Orgelspiel | D-3500 KASSEL, Bärenreiter Verlag, Postfach 10 03 29 | 242 p. | 1994, 11 ^e édition |
| L'EDUCATION MUSICALE | | Editions Charles Néglar 75014 PARIS, 23 rue Bernard | | 1995 (N° 417) |
| L'ORGANISTE | Organe de l'Union Wallonne des Organistes | B - 4520 BAS-OHA, E. De Vos, 25 Rue Romainville | | 1994 (N° 104) |
| L'ORGANO | | I-40127 BOLOGNA (Italie) Via Badini 12 | | |
| L'ORGUE | Revue trimestrielle | 75008, PARIS, Editions Zurfluh, 73 Bld Raspail | | 1994 (N° 232) |
| L'ORGUE | Bulletin de la Société des organistes protestants jurassiens | CH - 1603 GRANDVAUX chez F. Widmer, « La Criblette » | | |
| L'ORGUE NORMAND | Association « Connaissance de l'Orgue » | 76 600 LE HAVRE, 18 rue Voltaire | | 1994 (N° 27, 1 ^{er} semestre) |
| LA FLÛTE HARMONIQUE | Publication de l'Association Aristide Cavallé-Coll | 75008, PARIS, 5, rue Roquépine | | |
| LA TRIBUNE DE L'ORGUE | | Case postale 20 CH-1008 PRILLY (Suisse), Chemin de Sous Mont 1 | | |
| LES FACTEURS D'ORGUES FRANCAIS | Revue du Groupement Professionnel des Facteurs d'Orgues (G.P.F.O)- | 75009 PARIS, 62, rue Blanche | | 1994 (N° 18) |
| MAGAZINE DE L'ORGUE | | 1050 BRUXELLES, Jean Ferrard, 200 rue du Trône | | 1997 (N° 36, Mars) |
| METZLER, Wolfgang | Romantischer Orgelbau in Deutschland | Ludwigsburg | 133 p. | s.d., après 1964. |
| MIXTURES | Bulletin de Liaison de la Fédération Québécoise des Amis de l'Orgue | 100 900, MONTREAL- QUEBEC, H3M 2X1 | | |
| MUSICA SACRA | | D-8400 REGENSBURG, Andreasstrasse 9 | | |
| MUSICAL OPINION | | | | |
| MUSIK UND KIRCHE | | D-3500 KASSEL, Bärenreiter Verlag, Postfach 10 03 29 | | |
| MUSIQUE SACREE - L'ORGANISTE | | Association Jeanne d'Arc 88000 LONGCHAMP, 16 place de l'Eglise | | 1995 (N° 227) |
| NOISETTE DE CRAUZAT, Claude | Aristide Cavallé-Coll (1811-1899), dans ACTA ORGANOLOGICA, 10, 1976, p. 177-212 | | 35 p. | 1976 |
| NOISETTE DE CRAUZAT, Claude | L'Orgue dans la société française | PARIS, Honoré Champion, | | 1979 |

BIBLIOGRAPHIE

| | | | | |
|-----------------------------|---|--|------------------|----------------|
| OHSE, Orpha | The History of the Organ in the United States | INDIANA, U.S.A. Indiana University Press | | 1975 |
| ÖSTERREICHISCHES ORGELFORUM | Mitteilungsblatt des Vereins - Österreichisches Orgelforum - | A-1040 WIEN, Graf Starhembergasse 11/6 | | |
| ORGAN - Facts & News | | Revue trimestrielle (avec un Cd à chaque fois) éditée par le Schott Verlag, à Mainz (Allemagne) Welhergarten 5 | | |
| ORGANIST EN EREDIENST | | OEGSTGEEST 23-43 DL (Pays Bas), Frederik van Eedenpad 4, | | |
| ORGANIST'S REVIEW | | ROCHDALE (Lanc. Great Britain), 18 Duffin Close, Shawclough | | |
| ORGEL - International | | Revue trimestrielle paraissant à D-79117 Freiburg i. Breisgau (Allemagne), Schwarzwaldstraße 298 a | | |
| PAPE, Uwe | Die Orgelbewegung in Amerika | Berlin | 470 p. | 1977 (?) |
| POINT D'ORGUE | Revue des « Amis de l'Orgue de la Vendée ». | 85 580 St MICHEL EN L'HERM, Chez M. René DUFOUR, 3 rue Victor Hugo | | 1995 (N° 77) |
| RAUGEL, Felix | Les Silbermann, facteurs d'orgues alsaciens. In Liber amicorum Charles Van den Borren | | | 1964 |
| REUTER, Rudolf | Bibliographie der Orgel - Literatur zur Geschichte der Orgel bis 1968 | Kassel | 8.574 n° | 1973 |
| ROUGIER, A. | Initiation à la facture d'orgue. | Lyon | | 1948 |
| RUPP, Emilie | Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst | Einsiedeln | 467 p. | 1929 |
| SEIDEL, Johann Julius | Die Orgel und ihr Bau. | Leipzig | | 1887. 4. Aufl. |
| SERVIR | Revue de l'« Association Interdiocésaine des Employés d'Eglise de Belgique » | | | |
| SINGENDE KIRCHE | | A-1010 Wien (Autriche), Stock Im Eisen Platz 3 | | |
| SMETS, Paul | Neuzeitlicher Orgelbau | MAINZ, Rheingold Verlag | | 1949, 8. Aufl. |
| SONNAILLON | | | | |
| SOUBERBIELLE, Leon | Le Plein Jeu de l'orgue français à l'époque classique (1660-1740) | Montoire-sur-le-Loir | 116 p. in 4° | 1977 |
| SUMMER, William Leslie | The Organ | London, Mac Donald, | | 1964 |
| SUMMEREDER, Roman | Aufbruch der Klänge, Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur im 20. Jahrhundert | INNSBRUCK, Helbling. | 430 p., 61 Ill., | 1995 |
| THE AMERICAN ORGANIST | | | | |
| THE DIAPASON | | 60016, DES PLAINES (Ill. U.S.A.), 380 North West Highway. | | |
| THE ORGAN | | BOURNEMOUTH (Great Britain), Dorset BH1 4QA, 2-11 Spring Road | | |
| THE ORGAN CLUB JOURNAL | | W3 9HL LONDON, Lyndon Road/Acton | | 1994 (N° 6) |
| THE ORGAN YEAR-BOOK | A Journal for the Players and Historians of Keyboards Instruments. | 4116 ZJ BUREN (Pays-Bas) Uitgeverij Frits Knuf b.v., Postbus 720 | | |
| THE TRACKER | Journal of the Organ Historical Society. | WILMINGTON (Ohio) U.S.A., PO Box 209 | | |
| WANGEMANN, Otto | Die Orgel. Ihre Geschichte und ihr Bau | Leipzig, Kühn | 1895, 3. Aufl. | |
| WÖRSCHING, Josef | Die Orgelbauerfamilie Silbermann in Strassburg | Mainz | | 1960 |
| | | CH-8026 ZÜRICH, Gotthelf Verlag, Badenerstrasse 69 | | |

TERMES TECHNIQUES

| FRANÇAIS | ALLEMAND | ANGLAIS | DÉFINITION |
|--------------------------------------|--|---------------------------------------|---|
| abrégé | Wellenhrett | rollerboard | celle les touches de clavier aux soupapes des sommiers |
| accord | Akkord | | |
| accouplement (lat. COPULA) | Koppel (Manualkoppel) | (manual) coupler | Transmission du mouvement des touches d'un clavier supérieur vers un clavier inférieur, en général en tirant l'un au dessus de l'autre |
| accouplement à tirail | Schlebekoppel | push-pull coupler | |
| Alimentation | Windversorgung | wind supply | |
| allote | der Oberton/die Allote | | Les harmoniques du ton fondamental |
| anche | Die Kehle (der Schnabel, der Löffel, die Rinne, das Mundstück, die Pfanne) | reed / Shallot | conduit/rigole / gouttière de l'aiton ou de bols dans le tuyau dit - à anche -, dont l'ouverture latérale s'appelle la - rigole -, sur celle-ci est fixée la lamelle de métal appelée - languette - qui vibre sous la pression de l'air |
| anche battante | aufschlagende Zunge | heating or striking | la - languette - vibre contre la - rigole - |
| anche libre | durchschlagende Zunge | free reed | la - languette - vibre de part et d'autre de l'ouverture du support |
| Barker (levier de) | Barkerhebel | Barker lever | Petit soufflet placé - pour chaque touche - entre l'abrégé et le clavier. Supprime, dans les grands instruments toute dureté des claviers. |
| basson | Fagott | | |
| biseau | Kern | languld | - Plaque de métal ou de bols qui sépare le pied et le corps du tuyau - |
| boite (ouverte, fermée) | Schweller (offen, geschlossen) | | |
| boite expressive | Schwellkasten | swell box | |
| bombarde | Posaune 16' (Trompete 16') | | Jeu d'anches de 16 pieds (480 cm); correspond à la trompette, mais à l'octave inférieure |
| Bombarde (clavier de) | Schwellwerkmanual | | Clavier des jeux les plus puissants (chez Cavallé-Coll) |
| bouche | Lahm | mouth | |
| bouche (jeux à) | Labialregister | llue stops | |
| bourdon | Gedeckt (16', 8') | | Tuyaux bouchés de grosse taille : ils sonnent une octave plus bas que ne le suggère leur taille |
| bourdon à cheminée | Rohrlöte | | Bourbons dont la - calotte - est munie d'un petit tuyau donnant un son plus clair |
| buffet | Gehäuse / Prospekt | | |
| calotte | Spund oder Hut (bei gedeckten Pfeifen) | cap or canister stopper | fermeture de l'extrémité supérieure d'un tuyau - bouché - en métal |
| chalumeau | Schalmei | | jeu d'anches imitant l'instrument à vent - chalumeau - |
| chamade (anche en) | Horizontalzungen, Spanische Trompeten | horizontal reeds | tuyaux d'orgue(anches) sortant à l'horizontale du buffet |
| chape | Pfeifenstock | tochoard | |
| cheminée | Rohr/Röhrechen | chimney | |
| claires-voies | Schleierbretter | | |
| claron | Trompete 4' | | jeu d'anche du type - trompette -, mais à l'octave supérieure |
| clarinette | | | |
| clavier | Klavatur/Manual | keyboard | |
| coln | Kell | reed wedge | élément d'un tuyau à anche; il maintient solidement l'anche et la languette |
| combinaison réglable | Setzerkombination | adjustable comb. | |
| combinaison fixe | | | |
| combinaison libre | Freie Kombination / Setzer | free combination | Registration préparée à l'avance et - enregistrée - |
| composition | Disposition | stoplist | |
| console | Spieltisch | keydesk/console | |
| console en fenêtre | Spielschrank / eingebauter Spieltisch | recessed console | |
| console mobile | taubbarer Spieltisch | mobile console | |
| console séparée | freistehender Spieltisch | detached console | |
| contrebasse | Kontrabass | | |
| cor de nuit | Nachthorn | | |
| cornement | Heuler | clpher | |
| cornet | Kornett - Hornmixtur | | Voix de solo, typique pour l'orgue classique - français - : jeu de synthèse où un seul registre donne le vent à 5 tuyaux. Bourdon 8', Prestant 4', Nasard 2 ^{es} 3', Tierce 1 ^{re} ; à la différence du - jeu de tierce - il ne commence qu'au 3 ^e ut du clavier |
| coupe (jeu coupe en basse et dessus) | geteilter Register, in Bass und Diskant | divided stop (bass / treble) | |
| coupe au ton | auf Ton geschnitten | cut to pitch length | |
| crescendo (pédale de) | Rollschweller | stop-crescendo pedal | |
| crumorne | das Krummhorn | | Jeu d'anche, très caractéristique, censé représenter l'instrument à vent que les Allemands appellent - Krummhorn -; tuyau de 4 pieds qui sonnent en 8 pieds |
| cuneforme (soufflet) | Kellbalg | diagonal bellows | Soufflet en coln, du type soufflet de forge |
| cymbale (ta) | Zimbel / Scharf | | Jeu de mixture, en général de 3 rangs, dont le rôle sera de donner le couronnement sonore du plein-jeu dans l'algo, à combler les vides laissés par la Fouriture, et à masquer les reprises d'octave de celle-ci sonnés du haut du clavier (contraire: basse) |
| dessus | Diskant | treble | |
| diapason | Stimmhöhe | tuning pitch | |
| domino | Registerwippe | tilting tablet | |
| doublette (jeu de) | Prinzipal 2' (Superoktave 2' Oktave 2') / Waldflöte | | Jeu principal de deux pieds. Sonne à l'octave supérieure du Prestant, soit deux octaves au dessus de la Montre de 8' |
| doublure | Verdoppelung eines Chores | doubling of a rank | |
| dulciane (lat. DOLCE) | Dulciana | dulciana | jeu de gambe à taille très étroite |
| emprunt | Auszug / Transmission | borrowing or in case pedal, duplexing | utilisation du jeu d'un autre clavier |
| entaille | Stimmschiltz | nick | |
| équerre | Winkel | Square | |
| étain | Zinn | tin | |
| étendue | Klavatur- oder Tonumfang | keyboard compass | |
| étouffe | Zinn/Bleilegierung (Naturguss) | tin-lead alloy | alliage d'étain (à faible pourcentage) et de plomb |
| étroite (taille étroite) | engmensurlert | narrow / small-scale | |
| expression (pédale d') | Schwelltritt | swell pedal / expression pedal | |
| façade | Prospekt | front | |
| facteur d'orgues | Orgelbaumeister | (master)organ builder | |
| facture d'orgues | Orgelbau | organ building | |
| faux-sommier | Haltebrett / Rasterbrett | rackboard | |
| fauxbourdon | Faberdon/Rauschquinte 2 ^{es} 2 ^{es} | | |
| fer blanc | Eisenblech | sheet iron | |
| flageolet | Flageolet | | Jeu de flûte 2' ou 1' |
| flûte à fuseau | Coppellöte | | |

TERMES TECHNIQUES

| FRANÇAIS | ALLEMAND | ANGLAIS | DÉFINITION |
|--|---|---|---|
| flûte à pavillon | Zylindrisch-offene Flöte | | |
| flûte conique | Spitzflöte | | Flûte au timbre plus net |
| flûte douce | Blockflöte | | |
| Flûte harmonique | Querflöte 8' | | flûte dont le corps est percé d'un trou à la mi-longueur |
| Flûte octavante | Querflöte 4' | | |
| flûte traversière | Querflöte | | |
| flûtes | Flöten | | famille de tuyaux (nazard, tierce, quarte, larigot) |
| fondamental (son) | Grundton | fundamental | |
| fonds (jeux de fonds) | Grundstimmen / Grundregister (tablat) | | Les Principaux, les flûtes, les bourdons et les gambes |
| Fondamental (ton) | der Grundton/ der -Ergebnistone - | foundation voices | le son le plus grave, qui est entendu le plus distinctement, qui donne son nom à la note |
| fourniture | Mixtur | mixture/Fourniture | |
| fourniture 5 rangs | Mixtur 5fach | mixture 5 ranks | |
| tréin | Rollenbart | harmonic bridge | |
| gambe | Streicherstimme | | Tuyau ouvert à taille étroite dont la sonorité rappelle celle des instruments à archets dans l'orgue symphonique |
| grand choeur | volle Klangstärke | | |
| grand jeu | Zungenplenum | | |
| Grand Orgue | Hauptwerk | Great Organ | |
| gravure | Tonkanzelle | note channel | |
| harmonique | überblasend | overblowing | |
| harmonique (son) | Aliquot / Teilton / Partialton/ Oberton | harmonic, upper partial | Les sons les plus aigus, moins facilement perceptibles d'un corps en vibration |
| harmoniques impairs | ungeradzählige Partialtöne | odd-numbered partials | |
| harmoniques pairs | geradzählige Partialtöne | even-numbered partials | |
| harmonisation | Intonation | voicing | |
| hautbois | Oboe | | |
| jeu | Register / Stimme | register, voice | |
| jube | Leitner | reed loft | |
| languette (anche) | Zungenblatt | reed tongue | |
| large taille | weitmensurieri | large / wide-scale | |
| larigot | Quintflöte 1 1/3 | | jeu de flûte, à l'octave supérieure du nazard |
| lave | Ventilkasten | pallet box | |
| levre | Labium | lip | Parties (levre inférieure et supérieure) de la « bouche » d'un tuyau |
| lumière | Kernspalle | windway (flue pipe) | espace libre entre le « biseau » et la «levre» inférieure du tuyau à bouche |
| majeur | Dur | major | |
| marche | Pedallaste | pedal key | |
| mécanique | Mechanik | action system | |
| mécanique à balanciers | Wippenmechanik | backfall action | |
| mécanique suspendue | aufgehängte Mechanik | suspended action | |
| membrane | Tasche | membrane | |
| mineur | Moll | minor | |
| mixture | Mixtur | | jeu à plusieurs rangs qui sonnent ensemble sur chaque note |
| montre | Prinzipal im Prospekt | | « Les « Principaux » qui sont en façade » |
| moteur | motor | motor | |
| moteur (tuyau sur) | Pfeife mit direkter Windzufuhr | pipe with direct wind supply | |
| Musette | Sackpfeife | | son comparable à celui du binlou |
| mutation (jeu de) | Aliquotstimme | mutation voice | des rangées de tuyaux qui font entendre certains sons dits « harmoniques », sans y inclure les jeux parlant à l'octave |
| mutation composée | mehrchörige Aliquotstimme | multi-rank mutation | |
| mutation simple | Einzelaliquot | individual mutation | |
| Nazard | Quinte 2 2/3 - Nasath, Nassal | | Jeu de flûte, de plus grosse taille que les principaux, donne le ton sol. |
| nid d'hirondelle | Schwabennest | swallow's nest | |
| noyau | Nuss (Kopf, Birne) | block | partie du pied d'un tuyau, percé en son centre et qui enserme l'anche |
| noyau | Kopf | block | |
| Oberwerk | Oberwerk | | Partie d'instrument disposé dans la partie supérieure du buffet et disposant d'un clavier particulier: à ne pas confondre avec le récit d'écho |
| octave | Oktave | | |
| ondulant | schwebend | undulating/ beating | |
| orgue (lat. ORGANUM) | Orgel | organ | |
| orgue de choeur | Chororgel | choir organ | |
| orgue de tribune | Emporenorgel | gallery organ | |
| paume (lat. PALMAS) | | | |
| pavillon | Stürze | bell | |
| Pectoral | Brustpositiv | Brustpositiv | |
| Pedale | Pedal | pedal (organ division) | Jeux desservis par le clavier dit « pédalier » et que l'organiste actionne avec ses pieds |
| pédalier | Pedalklavatur | pedal (key)board | |
| pédaller en éventail | Radialpedal | radiating pedalboard | |
| pied (d'un tuyau) | Pfeifenfuss / Stielet | foot (labial, flue pipe); boot, socket (lingual, reed pipe) | |
| pied (mesure) | Fuss (Längemass) | foot (measure) | |
| pilote | Pilot/Stecker | | |
| piston | Kolben | piston | |
| plafond | Höhengrenze | | Délimitation du seuil audible ou supportable dans les mixtures. On distingue entre 1) :plafond dit « parallèle » ou « horizontal », dans lequel les plages culminent toutes au même point, et 2) plafond progressif ou le point culminant croît à chaque séquence |
| plate face | Flachfeld (im Prospekt) | pipe-flat | |
| plein vent | auf vollem Wind » | open-toe (voiced) | |
| plein-jeu | mixtureplenum, Volles Werk | | Ensemble de tous les tuyaux de Principaux et mixtures, sur tous les claviers. Pédale comprise » |
| plein vent (harmonisation en) | Vollwindintonation | | |
| plis parallèles (soufflet à plis parallèles) | Parallelbaig | parallel bellows | |
| plomb | Blei | lead | |

TERMES TECHNIQUES

| FRANÇAIS | ALLEMAND | ANGLAIS | DÉFINITION |
|---|----------------------------------|---|--|
| pneumatique (Orgue à traction) | Pneumatische Traktür | | |
| pneumatique (système p. d'alimentation) | Röhrenpneumatik | | Chaque tuyau est alimenté en vent par un tuyau |
| porte vent | Windkanal | wind conductor | |
| positif (clavier de positif) | Positivmanual | chair or choir organ | |
| positif (instrument) | Positiv | positive | |
| positif de dos | Rückpositiv | Rückpositiv | |
| posé | abgeführt / verführt | conductored off | |
| pression de vent | Winddruck | wind pressure | |
| principal | Prinzipal 4' | | |
| principaux | Prinzipale | | Tuyaux ouverts, de taille moyenne, à bouche large; ils forment la base des jeux de l'orgue |
| quintaton | Quintaton | | Bourdon étroit faisant ressortir le troisième harmonique (= la quinte, dont le nom) |
| rang (de tuyaux) | Reihe | rank | Série de tuyaux harmoniques disposés parallèlement sur les sommiers, et dont chacun donne un son particulier. Un jeu de 5 rangs adonc 5 tuyaux par note |
| rasette | Stimmkrücke | tuning wire | |
| ravalement | Pedalerweiterung unter Kontra-C | extension of the Pedal compass / ravalement | |
| réel | Schwellwerk | | |
| réel (d'écho) | Echokornett | | jeu de cornet, 5 rangs, dans l'orgue française classique une partie du 3ème clavier lui est réservé |
| réel anglais | chöre-Orgel | choir organ | |
| réel en boîte expressive | Schwellwerk | swell | Caractéristique de l'orgue du XIX ^e siècle; plan sonore complet, mais nuancable, grâce à la boîte d'expression |
| régale | Regal | | Jeu d'anche à corps très court |
| registre | Schleife | slide | |
| régulateur (anti secousses) | Stosshalb / Stossfänger | concussion bellows / winker | |
| relais | Übertragungselemente | | |
| relevage | Generalüberholung | general overhaul | |
| reprise | Repetition | | note du clavier où le jeu de mixture atteint son « plafond » et reprend son départ |
| réservoir | Balg (Magazinhalg) | | |
| rossignol | Nachtigall | | fait sonner de petits tuyaux renversés, dont la partie supérieure trempe dans de l'eau |
| rouleau | Rollenbart / Abstraktenwelle | roller | |
| Rouleau (de crescendo) | Walze (Crescendowalze) | | Dispositif permettant d'introduire les jeux, les uns après les autres, jusqu'à « tutti » - introduit par E.F. Walcker en 1839 |
| salicional (lat. HYDRALIS) | Salizional / Saltzell | | Jeu très doux, dont la taille est intermédiaire entre celle de la gambe et celle de la montre |
| Sesquialtera | Sesquialtera | | En règle générale mixture à reprises de deux rangs; nazard 2 2/3 et tierce 1 3/5; utilisé surtout dans les orgues flamands et nordiques. Les Français ont préféré éliminer la tierce et ont opté pour la Cymbale sans tierce. Jeu de principal, de 1 pied; sonne une octave plus haut que la Doublette |
| Sifflet | Sifflöte | | |
| sommier | Windlade | windchest | |
| Sommier à cases | Registerkanzellenlade | stop-channel chest | chaque registre est alimenté séparément en vent |
| Sommier à gravures | Tonkanzellenlade | ton-channel chest | |
| Sommier à pistons | Kegellade | con-valve chest | Sommier dans lequel chaque tuyau est alimenté individuellement en vent par une soupape |
| Sommier à registres | Schleiflade | slidet chest | |
| Sommier à ressorts (ou à trébuchets) | Springlade | springchest | |
| soubasse | Subbass / Untersatz | | |
| Soubassement | Unterbau | sub-structure | |
| soufflerie | Gebälse | bellows | |
| soufflet | Balg | bellows | |
| soupape | Ventil (Pfeifenventil) | valve (pipe valve) | |
| taille | Mensuren | pipe scales | |
| taille (en taille) | Tenor (Solo für die rechte Hand) | in the tenor | |
| tambour | Trommel | | |
| tampon | Spund | | fermeture de l'extrémité supérieure d'un tuyau - bouche - en bois |
| Tierce (jeu de) | Terz / Terzenzug | | Jeu de synthèse flûte qui reprend les harmoniques du « cornet », mais chaque harmonique sera appelée par un tirant de registre, et chaque registre commandera l'harmonique demandée sur toute l'étendue du clavier |
| timbale | Pauke | | |
| timbre | Klangfarbe | tone colour | - Synthèse des différents sons (fondamental et harmoniques) fait par l'oreille - |
| tirants (de registres) | Registertraktur | stop-action mechanism | |
| trasse | Pedalkoppel | pedal coupler | Accouplement du pédalier aux claviers manuels |
| touche | Taste | key | |
| tourte | Pfeifenurm (im Prospekt) | pipe tower | |
| traction (claviers) | Notentraktur | key action | |
| traction mécanique | Mechanische Traktür | mechanical action | |
| Tremblant | Tremulant | tremulant / tremolo | |
| Tremblant doux (dans le vent) | leichter Tremulant | light / gentle | |
| tribune | Empore | gallery | |
| trompette | Trompete | trumpet | Jeu de la famille des anches; il sonne à l'unisson de la montre de 8 ^e timbale |
| tutti | Plenum | | |
| tuyau | Pfeife | pipe / tube | |
| tuyau à anche | Zungenpfeife | | tuyau où l'air fait vibrer une petite lamelle (= languette) contre une rigole à pelée - anche - |
| tuyau bouche | gedeckte / gedackte Pfeife | | |
| tuyau ouvert | Offene Pfeife | | Tuyau où l'air est le seul élément vibrant |
| tuyauterie | Pfeifenwerk | plbework | |
| Unda maris | Meereswelle | | genre salicional |
| vent | Wind | wind | |
| vergette | Abstrakte | tracker | |
| viote | Viola | | |
| viote de gambe | Gemshorn | | |
| violoncelle | Cello | | |
| voix humaine | Menschenstimme | | Jeu d'anche censé imiter la voix humaine |

INDEX TECHNIQUE

| | | | | | | | | | |
|--|---------------------------------|--|-----------------------------------|--|-------------------------------|----------|---------------------------|--------|-------------------------------|
| A | | D | | N | | T | | | |
| accouplement | 11, 39, 63 | doulette | 22, 25, 42 | nasard | 20, 24, 25, 26, 42 | table | 11, 13, 14 | | |
| anche | 4, 6, 9, 12, 13, 14, 18, 19, 26 | dulciane | 18, 59 | montant | 10, 12 | tierce | 7, 24, 25, 26, 41, 42, 74 | timbre | 4, 19, 20, 25, 37, 39, 52, 63 |
| 29, 37, 41, 47, 49, 51, 56, 57, 60 | | E | | nid d'hirondelle | 9, 35 | 66, 87 | | | |
| 64, 67, 68, 69, 73, 74, 75, 78 | 79, 81 | écho | 15, 17, 47, 51, 60 | P | | 66, 87 | | | |
| B | | équerre | 13, 14 | pédale | 4, 10, 12, 13, 15, 17, 35, 39 | 66, 87 | | | |
| barrage | 11, 14 | éclats | 12 | 40, 41, 42, 44, 47, 49, 51, 52, 53, 58 | | 66, 87 | | | |
| basson | 26 | F | | 61, 62, 69, 74, 79, 80 | | 66, 87 | | | |
| boîte expressive | 62 | Fleuron | 10 | R | | 66, 87 | | | |
| bombarde | 26, 42 | flûte | 18, 20, 29, 42, 60, 74 | rang | 19, 21, 22, 24, 25 | 66, 87 | | | |
| Bourdon | 18, 20, 25, 26, 42 | fondamentale | 20, 21, 24, 25, 77 | récit | 4, 12, 17, 39, 41, 42, 44 | 66, 87 | | | |
| bourslette | 11, 14 | fourniture | 21, 22, 24, 42 | 47, 69, 74 | | 66, 87 | | | |
| Buffet | 4, 8, 9, 11, 17, 21, 25, 39 | G | | registre | 11, 12, 14, 25, 26, 39, 47 | 66, 87 | | | |
| 41, 49, 51, 52, 59, 68, 69, 70 | | gambes | 18, 59, 60, 74 | 51, 69, 73, 74, 77, 80, 81 | | 66, 87 | | | |
| 74, 78, 84 | | grand orgue | 4, 9, 12, 14, 15, 17, 22 | relais | 13, 82 | 66, 87 | | | |
| C | | 26, 39, 42, 44, 47, 60, 65, 68, 69 | | ressort | 11, 13, 14, 39 | 66, 87 | | | |
| chalmieu | 26, 59 | grand-jeu | 4, 26, 74 | ripeno | 51 | 66, 87 | | | |
| chamade | 9, 51, 52, 75 | gravure | 11, 12, 62 | rouleau | 12, 13, 14 | 66, 87 | | | |
| Chape | 11, 14 | H | | S | | 66, 87 | | | |
| Claire-voix | 10, 79 | haulbois | 26, 59 | salicional | 18 | 66, 87 | | | |
| claires-voies | 9 | hydraule | 29, 31, 32, 33 | sommier | 11, 12, 13, 14, 15, 29, 31 | 66, 87 | | | |
| clafion | 19, 26, 42 | J | | 39, 47, 66, 73, 74, 80, 88 | | 66, 87 | | | |
| clarinette | 26, 60 | jeu | 4, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21 | R | | 66, 87 | | | |
| clavier | 11, 12, 13, 14, 17, 18, 22, 25 | 24, 25, 26, 39, 41, 42, 44, 46, 47, 49 | | régist | 4, 12, 17, 39, 41, 42, 44 | 66, 87 | | | |
| 29, 33, 35, 47, 49, 50, 51, 52, 53 | | 51, 52, 53, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 67 | | 47, 69, 74 | | 66, 87 | | | |
| 58, 60, 62, 63, 66, 67, 68, 80, 81, 86 | | 68, 69, 70, 73, 74, 75, 77, 80 | | registre | 11, 12, 14, 25, 26, 39, 47 | 66, 87 | | | |
| 11, 31 | | jouée | 10, 56, 80 | 51, 69, 73, 74, 77, 80, 81 | | 66, 87 | | | |
| clef | 10, 17 | L | | relais | 13, 82 | 66, 87 | | | |
| Console | 10, 17 | langnette | 26 | ressort | 11, 13, 14, 39 | 66, 87 | | | |
| Cornet | 4, 20, 24, 25, 26, 39, 42 | lariqot | 24, 26, 42 | ripeno | 51 | 66, 87 | | | |
| 44, 74, 79 | | laye | 11, 12, 14 | rouleau | 12, 13, 14 | 66, 87 | | | |
| Couronnement | | levier | 13, 29, 31, 62, 73 | S | | 66, 87 | | | |
| 10 | | M | | salicional | 18 | 66, 87 | | | |
| cromorne | 26, 42, 60, 74 | massif | 10 | sommier | 11, 12, 13, 14, 15, 29, 31 | 66, 87 | | | |
| Cul-de-lampe | 10 | mixture | 4, 19, 20, 21, 22, 24, 26 | 39, 47, 66, 73, 74, 80, 88 | | 66, 87 | | | |
| cymbale | 20, 21, 22, 24, 26, 42 | | | | | 66, 87 | | | |

INDEX PERSONNES

| | | | | | | | |
|------------------------------------|-----------------------|--------------------------|--------------------|-------------------------|----------------|------------------------------------|--------------------|
| A | | E | | L | | S | |
| Aclred de Rievaud | 37 | Erasmus | 6 | Ladegast | 65 | Saint Saëns Camille | 64 |
| Alrend Jürgen | 49, 75 | F | | Langhedul Matthijs | 42 | Sauer Wilhelm | 65, 66 |
| Alain Jehan | 73 | Fientrop (maison) | 69 | Langlais Jean | 73 | Schäitger Arp | 47, 48, 49, 75, 78 |
| Archimède | 29 | Fijnt Edward | 69 | Laukhuff (maison) | 65, 66 | Schulze (maison) | 65 |
| Aubertin Bernard | 75 | Franck César | 64, 72, 73 | Lefèbvre (famille) | 46 | Schweitzer Albert | 5, 44, 67 |
| B | | G | | Lewis (maison) | 65 | 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81 | |
| Bach J.S. | 9, 41, 44, 46, 56, 57 | Gabier Joseph | 49, 50, 59, 60 | Liszt Franz | 6, 64 | Schwenkedel Kürt | 70 |
| 58, 60, 64, 72, 73, 76, 77, 78 | | Garnier Marc | 2, 69, 70, 75 | Litaize Gaston | 42, 44 | Silbermann (famille) | 4, 11, 16 |
| 79, 80, 86 | | Gonzalez Victor | 73 | M | | 17, 24, 27, 40, 42, 44, 45, 46, 47 | |
| Barker | 62, 73 | Gounod Charles | 57 | Maerz | 66 | 49, 55, 58, 64, 65, 66, 69, 74, 75 | |
| Beckerath Rudolf v. | 69, 75 | Gray & Davidson | 65 | Marchand Louis | 39, 55 | 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84 | |
| Benoist François | 58 | Grigny Nicolas de | 39, 55, 75 | Marcüssen (maison) | 75 | Silbermann André | 16, 27, 40 |
| Beriloz Hector | 57 | Gullmant Felix-Alexandre | 64 | Messiaen Olivier | 64, 73 | 42, 44, 47, 55, 58, 65, 81 | |
| Blodgett Walter | 69 | H | | Möller (maison) | 68 | Smith Melville | 69 |
| Blow John | 53 | Haendel Georg | 49 | Montalembert Charles de | 57 | Steinmeyer (maison) | 65, 66 |
| Boisseau | 75 | Haerpfer Frédéric | 73 | Mozart Wolfgang Amadeus | 6, 50 | Stiehr (famille) | 11, 21, 46 |
| C | | Hardouin Pierre | 26, 39, 42, 44 | Muhleisen-Walther | 65, 68, 70 | 58, 75, 83 | |
| Cabezon Antonio | 73 | Harrison (maison) | 61, 65, 69 | 72, 75 | | Sweelinck Jan P. | 41 |
| Callinet (maison) | 58, 60, 65 | Harrison and Harrison | 65 | N | | T | |
| 66, 75, 85 | | Haydn Joseph | 49 | Norman & Beard | 65 | Thierry Pierre | 40, 42 |
| Calvin Jean | 6, 64 | Hermans Willems | 51 | P | | Tournemire Charles | 64 |
| Casavant Frères | 68, 69 | Hill (maison) | 53, 61, 65 | Paumann Conrad | 73 | V | |
| Caspar Johann (Casparini) | 51 | Holtkamp (maison) | 68 | Power Blgg E. | 69 | Vierne Louis | 64, 73 |
| Cattiaux | 75 | I | | Purcell Henry | 53 | Vogler, Abbé | 56, 60 |
| Cavallé-Coll Aristide | 41, 49 | Isnard Jean-Esprit | 46 | O | | W | |
| 58, 60, 61, 62, 64, 65, 73, 75, 78 | | K | | Quoirin Pascal | 75 | Walcker (famille) | 56, 65, 66, 69 |
| 42 | | Kemper (maison) | 65 | R | | 75, 79 | |
| Chapuis Michel | 42 | Kern Alfred | 41, 54, 60, 74, 75 | Raugel Félix | 56 | 65 | |
| Clérambault Nicolas | 55 | Kern Daniel | 63, 70, 75 | Reger Max | 64, 72 | 65 | |
| Clicquol (famille) | 38, 46, 64, 69 | Kern Gaston | 21, 75, 85 | Reuter (maison) | 68 | 68 | |
| 86 | | Klais (maison) | 65, 75 | Rieger | 65, 66, 69, 70 | 68 | |
| Couperin François | 39, 41, 42 | Koenig Yves | 21, 70, 75 | Riepp Charles Joseph | 49, 60 | 69 | |
| 49, 55, 64, 72 | | L | | 65, 75 | | 69 | |
| Crespin Carlier | 39, 40 | Rinckenbach Martin | 66, 73 | 65, 75 | | 69 | |
| Croft William | 53 | Rupp Emile | 56, 58, 73, 76 | 66, 73 | | 69 | |
| Clésibios | 29 | Z | | 66, 73 | | 69 | |
| Cummins | 62 | Zwingli | 6, 50, 64 | 66, 73 | | 69 | |
| D | | | | 66, 73 | | 69 | |
| Dandrieu François | 55 | | | 66, 73 | | 69 | |
| Danion Georges | 42, 44 | | | 66, 73 | | 69 | |
| Daquin Louis Claude | 55 | | | 66, 73 | | 69 | |