

La “machine-orgue”, le facteur d’orgues et l’organiste

Odile JUTTEN ¹

Cette expression “la machine-orgue”, utilisée il y a vingt-cinq ans par l’organiste Pierre VIDAL dans le titre d’un ouvrage consacré à l’interprétation de l’oeuvre d’orgue de Jean-Sébastien Bach², sera le fil conducteur du présent article s’interrogeant sur les relations entre l’orgue, le facteur d’orgues, l’organiste et l’ingénierie et cherchant à définir quelques champs de recherche possibles.

L’orgue

Assimiler l’orgue à une machine peut être considéré comme pertinent pour plusieurs raisons. Sa conception technologique en fait la machine humaine la plus complexe ayant existé avant l’invention de l’ordinateur. La commande des touches et des timbres³ fait appel aux lois de la mécanique⁴, la construction des tuyaux à la maîtrise du travail du métal et à celle des lois acoustiques, leur alimentation en air à la mécanique des fluides⁵. Les quatre parties principales de l’instrument : sommier, mécanique, alimentation, tuyauterie se répartissent souvent dans un vaste espace et avant la généralisation de l’électricité, un ou plusieurs souffleurs⁶ étaient requis pour le faire fonctionner. Les dimensions souvent impressionnantes des instruments, l’éloignement entre les corps sonores et la console font que la relation entre l’interprète et l’orgue qu’il joue possède rarement le caractère d’intimité dont ont l’habitude les autres instrumentistes. D’ailleurs, dans la plupart des situations, l’organiste n’est pas visible et

¹ Maître de conférences dans le département Arts-Musique, université d’Evry Val d’Essonne.

² VIDAL, Pierre, *Bach et la machine-orgue*, Fontenay-sous-Bois, Still Éditions, 1973.

³ Le sommier, partie centrale de l’instrument, où aboutissent les commandes des touches, des registres de timbres et le système de ventilation, est au coeur de la difficulté de réalisation d’un orgue.

⁴ Relayée à partir du XIXe siècle par différents types de commandes : pneumatiques, électropneumatiques, électriques, électroniques.

⁵ Les différents paramètres physiques d’un orgue ont fait depuis plusieurs siècles l’objet d’études, de recherches de dégagement de lois générales, à partir de calculs rigoureux.

⁶ Les souffleurs actionnaient des leviers soit manuels soit au pied, qui permettaient de gonfler les soufflets d’admission de l’air dans le système alimentaire de l’instrument.

La “machine-orgue”, le facteur d’orgues et l’organiste

l’image d’un instrument “voix de Dieu” ou “voix du diable” - parlant sans l’intervention humaine -, est très récurrente dans la littérature et le cinéma⁷. Enfin, l’orgue est le seul instrument de musique où le joueur n’intervient en aucune manière sur la qualité du son. Celle-ci est fixée au moment de la construction par un ensemble de paramétrages physiques complexes (volume et pression du vent, forme du tuyau et de ses différentes composantes, affinement de chaque tuyau) jusqu’à l’obtention du son désiré. C’est donc le facteur d’orgues⁸ seul qui est le créateur de l’univers sonore de son instrument.

Contrairement aux autres instruments de musique, l’orgue n’appartient pas à celui qui en joue, mais en général à des collectivités territoriales, voire, pour les orgues de cathédrales, à l’Etat. Chacun sait en outre que la plupart des instruments, en Europe sont implantés dans des lieux de culte. Il est de fait le seul instrument de musique dont le statut peut être autre que celui d’objet mobilier : dès l’instant où un orgue n’est pas déplacable, il est considéré dans la loi française comme un “immeuble par destination”. La commande et la construction d’un orgue sont donc généralement des opérations d’importance, menées par de nombreux partenaires avec des objectifs artistiques, pédagogiques, culturels, sociaux, en général complémentaires, mais potentiellement conflictuelles. Les interventions sur les orgues de l’espace public sont régies par le code des marchés publics et, lorsque l’aide financière de l’Etat est sollicitée, deux services spécialisés au Ministère de la Culture encadrent ces opérations sous la direction d’architectes et de techniciens-conseils spécialisés, les projets étant soumis à l’approbation d’une commission d’experts⁹.

Mais si l’orgue est porteur d’une multiplication de complexités technologiques, statutaires et d’usage, il est avant tout un objet d’art, dont la détermination des composantes individuelles a toujours été le fruit de discussions et négociations entre commanditaires, constructeurs et usagers. Dans un orgue, prime bien sûr la qualité de l’univers sonore, mais, l’instrument s’expose aux regards et l’esthétique du buffet a toujours fait l’objet de grands soins¹⁰. L’usage de matériaux nobles et de techniques artisanales est privilégié dans l’objectif de souligner la singularité de chaque instrument et d’en assurer la longévité¹¹. En tant qu’instrument de musique, l’orgue est

⁷ Voir : SYMONNOT, Sylvie, “Images de l’orgue dans la littérature et le cinéma depuis 1870”, in : *L’Orgue*, n° 245, 1998-1.

⁸ On verra plus loin l’évolution historique de la répartition des compétences en sein d’une entreprise, mais le travail d’harmonisation reste en général l’oeuvre du maître-facteur, sauf quand la dimension de l’entreprise rend impossible la prise en charge de ce poste par une seule personne.

⁹ A la Direction du Patrimoine (DAPA), un Bureau du Patrimoine Mobilier et Instrumental ; dans la Commission Nationale des Monuments Historiques, la 5^e section chargée des “orgues et instruments de musique” dont font partie 7 organistes nommés par le Ministre ; à la Direction de la Musique et de la Danse, un Bureau des orgues neufs et non classés ; une commission spécialisée dont font partie des organistes nommés par le Ministre.

¹⁰ Plan des buffets, travail d’ébénisterie, statuaire, polychromie....

¹¹ Ajoutons à cela que la construction ou la restauration d’un orgue sont des opérations très coûteuses, assumées le plus souvent par des collectivités territoriales.

principalement estimé pour la qualité de l'harmonie de ses timbres. Cette dernière dépend essentiellement de "l'oreille" de l'harmoniste et du projet artistique qu'il poursuit. En tant que *praxis*, elle échappe évidemment à toute tentative de modélisation.

Au XIX^e siècle, des essais de standardisation se développent, pour des instruments de petites dimensions¹². Ces orgues destinés aux particuliers et à l'accompagnement liturgique sont fréquemment présentés en modèles de série, vendus sur catalogue¹³. Il s'agissait là d'une excellente démarche commerciale, garantissant des gains importants sur les différents postes de travail et donc une réduction des coûts, permettant en outre d'avoir en réserve des modèles dont la construction était facile à finaliser en peu de temps, pour la plus grande satisfaction du client qui voyait le délai de livraison réduit.

C'est la période dite "néo-classique" couvrant la première moitié du XX^e siècle, qui, en facture d'orgues, a le plus penché vers l'ingénierie. On y trouve une application de technologies dites modernes : transmissions électro-pneumatiques, électriques ; séparation des consoles et des buffets grâce au câblage électrique ; utilisation de matériaux synthétiques (agglomérés, multiplis, westaflex...), alliages appauvris, métaux non traditionnels, standardisation de nombreux éléments... La conception esthétique qui sous-tend ces choix technologiques part de la volonté d'uniformisation des instruments, afin que chacun d'entre eux puisse jouer tout le répertoire¹⁴. Certains facteurs se fournissent dans de grandes entreprises de pièces détachées pour faire du montage d'orgues en "kit". Au milieu du XX^e siècle, on propose aussi aux particuliers bricoleurs des orgues à monter soi-même.

Notre époque est revenue à une conception plus traditionnelle de l'orgue¹⁵ et il est significatif que l'État français soit depuis quelques décennies très engagé dans la protection et la mise en valeur des instruments les plus remarquables du territoire. C'est à la Direction du Patrimoine qu'il appartient de procéder à la labellisation Monument Historique des plus intéressants d'entre eux¹⁶ et de veiller à la qualité des restaurations entreprises. L'examen de ces instruments montre combien la technologie est au service d'un projet artistique et qu'autant celui-ci s'inscrit dans la durée, les innovations

La "machine-orgue", le facteur d'orgues et l'organiste

¹² Il existait déjà au siècle précédent de petits instruments standardisés : il s'agissait des instruments mécaniques de type serinettes, perroquettes... dont il reste de nos jours d'assez nombreux modèles parfaitement conformes au modèle de Dom Bedos.

¹³ C'est ainsi que Cécile Cavallé-Coll décrit une journée de travail de son père Aristide. Voir MÉTROPE, Loïc, *La Manufacture d'orgues Cavallé-Coll avenue du Maine*, Paris, aux Amateurs de Livres, 1988, p. 46.

¹⁴ Les détracteurs de cette esthétique parlent d'"orgue à tout jouer".

¹⁵ C'est le cas en France. D'autres pays restent attachés au néo-classicisme.

¹⁶ La première classification d'orgues remarquables a été entreprise pendant la Révolution française sous la direction du citoyen Mollard, en vue de préserver de la démolition les exemplaires les plus exceptionnels du parc organistique français.

La “machine-orgue”, le facteur d’orgues et l’organiste

technologiques sont très souvent obsolètes en peu de temps¹⁷.

Ce qui va donc passionner le chercheur dans l’étude des orgues va être de trouver les tensions entre rigueur théorique, application technologique, réalité pratique et projet artistique et d’essayer de comprendre ce qui distingue le chef d’oeuvre de la machine.

Le facteur d’orgues

Un autre domaine peu exploré et passionnant concerne le métier de facteur d’orgues, les compétences qu’il nécessite et son évolution. Un rapide rappel historique est éclairant sur le polymorphisme de ce métier¹⁸ : Il n’est pas anodin que nous connaissions le nom de l’inventeur de l’orgue, alors que la création de l’instrument remonte au IIIe siècle avant J. C. Il s’agit d’une invention à caractère scientifique, conçue et réalisée par un ingénieur-mécanicien d’Alexandrie, Ktésibios¹⁹, dont la renommée a été si grande pendant l’Antiquité que son nom a été à plusieurs reprises associé à celui d’Archimède²⁰. Ktésibios était célèbre pour ses machines automatiques utilisant la force pneumatique ou hydraulique²¹. Le nom donné à l’instrument : *hydraulis*²², fait bien référence à cette double technologie²³. Voici donc un instrument de musique conçu par un savant, voisinant avec des machines de guerre ou des objets utilitaires et fascinant le monde antique par les connaissances théoriques et mécaniques qu’il met en oeuvre.

Pourtant, dans la construction des orgues, l’empirisme a prévalu jusqu’au XVIIe siècle, ce qui, ajouté aux variations géographiques et historiques, a produit des instruments extrêmement différents les uns des autres. En France, *L’harmonie Universelle*

¹⁷ La durée de vie d’un combineur électronique ne dépasse pas quinze ans, durée dérisoire pour un orgue dont les parties organiques principales peuvent perdurer plusieurs siècles.

¹⁸ Voici une liste non exhaustive des différents versants de ce métier : architecte, dessinateur, concepteur de projet, mécanicien, charpentier, menuisier, ébéniste, fondeur, forgeron, acousticien, musicien. Ce sont des compétences d’inventeur, d’ingénieur et d’artiste qui doivent se cumuler en une seule personne.

¹⁹ Ces débuts de l’orgue sont très bien documentés dans l’ouvrage de Jean PERROT, *L’orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIIe siècle*, Paris, Picard, 1965. Sur Ktésibios, on lira le chapitre III, p. 3-47.

²⁰ Il est cité par Philon de Byzance, Athénée, Pline l’Ancien, Vitruve. Jean PERROT, *op. cit.*, p. 28-32.

²¹ Vitruve cite des horloges clepsydres et toutes sortes d’appareils utilisant la pression de l’eau. Jean PERROT, *op. cit.*, p. 31.

²² L’eau intervenant comme régulateur de la pression de l’air.

²³ Il possède déjà tous les éléments techniques fondamentaux qui perdurent 2000 ans plus tard : air pressurisé, sommier de distribution et de commande, transmission par des touches, tuyaux de deux types : à bouche et à anche.

de Marin Mersenne²⁴ est le premier grand ouvrage répertoriant le savoir-faire de la facture d'orgues d'une façon scientifique, en listant par exemple des tables de mesures précises. L'aboutissement des connaissances de l'époque baroque se trouve concentré dans le traité de Dom Bedos de Celles *L'Art du Facteur d'Orgues*²⁵, qui fait toujours référence de nos jours²⁶. Cet ouvrage est un modèle d'équilibre entre théorie et pratique et l'on y comprend que le savoir-faire se nourrit autant d'expérience, de qualités artistiques personnelles que de considérations scientifiques. Souvent, l'ingéniosité y pallie aux limites de l'ingénierie²⁷ et l'auteur insiste bien sur le rôle primordial de l'harmonisation²⁸ dans la réussite d'un orgue.

Au XIXe siècle, le développement d'une nouvelle esthétique génère de multiples recherches théoriques et innovations technologiques et, comme pour d'autres instruments le nombre de brevets se multiplie. Les facteurs d'orgues du XIXe siècle sont de formidables inventeurs : A. Cavallé-Coll²⁹ laisse des études théoriques sur l'orgue et l'architecture, sur les questions de diapason, sur l'alimentation et il a présenté à l'Académie des Sciences plusieurs études expérimentales sur les tuyaux d'orgues³⁰. Souvent, c'est une impasse technique générée par une mutation esthétique qui oblige à trouver une nouvelle technologie³¹.

L'essor de l'orgue au XIXe siècle permet le développement de grandes entreprises. Parallèlement à une facture encore majoritairement artisanale, certains grands facteurs gèrent des manufactures de plus en plus importantes dans lesquelles les postes de travail se spécialisent. Corollairement, des entreprises spécialisées se créent : tuyautiers, claviéristes... chez qui les facteurs se fournissent de pièces détachées au

²⁴ MERSENNE, Marin, *L'Harmonie Universelle, Livre sixiesme Des orgues*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1665.

²⁵ (Dom) BEDOS DE CELLES, François de, *L'Art du facteur d'orgues*, Paris, 1765.

²⁶ *La Théorie-Pratique de la Facture de l'Orgue* de François-Henri CLICQUOT, parue en 1789, se présente comme un ouvrage moins théorique que celui de Dom Bédos.

²⁷ Dom Bedos explique par exemple que le calibrage du "tuyau de ton", qui sert à accorder un orgue, se fait à l'oreille, en prenant modèle sur un orgue "bien d'accord et bien au ton". (Dom) BEDOS DE CELLES, François, *L'Art du facteur d'orgues*, Chapitre troisième, §126, p. 35-36.

²⁸ "Tout l'instrument peut être très-bien construit, les tuyaux parfaitement bien faits et bien conditionnés, et cependant faire un mauvais orgue. Cet instrument n'étant fait que pour être entendu, il est essentiel de lui donner une bonne et agréable harmonie". (Dom) BEDOS DE CELLES, François, *op. cit.*, Chapitre dixième, p. 425.

²⁹ Mais ses concurrents comme Merklin, Stoltz et bien d'autres, n'ont pas à démériter en ce domaine.

³⁰ HUYBENS, Gilbert, *Complete theoretical works of A. Cavallé-Coll*, Facsimile edition with introduction and notes, Buren (Pays-Bas), Frits Knuf, 1979.

³¹ C'est le cas lorsque le jeune Cavallé-Coll met à profit l'invention du levier pneumatique de Charles Barker lors de la construction de l'orgue de la basilique St-Denis, en 1837. Voir : *Connaissance de l'Orgue*, numéro spécial 1979-1980.

La “machine-orgue”, le facteur d’orgues et l’organiste

meilleur prix³². Le facteur d’orgues devient un “chef d’industrie³³, dont l’emploi du temps journalier se répartit entre rendez-vous professionnels avec les architectes, les conseils de fabrique, les Ministères, les clients français et étrangers, les visites aux instruments, les réunions de travail dans son bureau d’études pour s’entretenir des devis, des commandes de matériaux..., puis l’inspection des différents postes de travail : fonderie, forge, bois, mécanique, soufflerie, fabrication des tuyaux et harmonisation³⁴.

La notice nécrologique de Cavaillé-Coll parue dans *L’Illustration* du 21 octobre 1899 le décrit comme “une des gloires de l’industrie artistique française (...) un grand artiste et un merveilleux inventeur.”³⁵ Ne serions-nous pas ici au coeur de l’“ingénierie artistique” ? Il n’empêche que les facteurs et théoriciens, même les plus fervents de sciences exactes sont unanimes à reconnaître que la réussite d’un orgue dépend avant tout des qualités artistiques de son concepteur, qualités qui échappent à toute conceptualisation rigoureuse. “Expérience passe science”, selon l’élégante formule de Pierre Veerkamp³⁶. Une anecdote, parmi beaucoup d’autres, conforte cet adage : Cavaillé-Coll, dans la volonté de garantir une qualité homogène à la production de ses ateliers, avait codifié de façon rigoureuse tous les paramètres d’intervention sur la tuyauterie et obligeait ses harmonistes à reporter ces mesures au moyen d’une règle graduée ; certains d’entre eux, pour se laisser une - toute petite - marge de liberté artistique, avaient réussi, sans que le “Patron” ne s’en aperçoive, à se fabriquer une règle légèrement faussée³⁷. C’est une des raisons pour lesquelles on trouve des orgues Cavaillé-Coll dont l’univers sonore est d’une qualité plus ou moins exceptionnelle³⁸.

Le marché de l’orgue ayant considérablement diminué depuis un siècle³⁹ aucune

³² Acheter des tuyaux bruts permet à certains petits facteurs de ne plus avoir de poste de fonte et de travail du métal, à d’autres de gagner du temps dans certaines situations d’urgence, d’avoir des coûts réduits en personnel ou en surface d’atelier...

³³ MÉTROPE, Loïc, *La Manufacture d’orgues Cavaillé-Coll avenue du Maine*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, p. 46.

³⁴ C’est ainsi que Cécile Cavaillé-Coll décrit une journée de travail de son père. *Ibid.* p. 47.

³⁵ *Ibid.*, p. 74.

³⁶ Pierre VEERKAMP (1849-1923), travailla de 1875 à 1890 dans la maison Cavaillé Coll dont il fut directeur technique à partir de 1884. Son ouvrage *L’orgue à tuyaux*, rédigé en 1921 représente la somme des connaissances acquises tout au long d’une vie professionnelle passée aux côtés de ce grand facteur. Il est pour nous un témoin (précieux, par le savoir qu’il décèle, et unique, par son ampleur), du délicat équilibre entre théorie et pratique au XIXe siècle.

³⁷ CHÉRON, Pierre, “Aristide Cavaillé-Coll : harmonisation et mesures”, actes du Premier Congrès International Cavaillé-Coll (1987), publiés sous la direction d’ Odile Jutten et Jean-Frédéric Lery, in : *L’Orgue, Cahiers et Mémoires*, n° 48, 1992-II, p. 35.

³⁸ Pierre CHÉRON raconte qu’il a pu vérifier ce phénomène sur plusieurs instruments, dont celui de Polygny, harmonisé par “le grand Reinburg”. *Ibid.*

³⁹ D’après le Groupement Professionnel des Facteurs d’Orgues Français (GPFO), il y aurait en France environ 12 000 orgues, dont à peu près 1000 classés MH. Le volume de travaux effectués depuis 1968 s’élèverait à 1 200 interventions (restaurations ou constructions), donc une moyenne de 30 réalisations importantes annuelles, ce qui est fort peu.

entreprise française n'a plus l'importance des grandes manufactures du XIXe siècle⁴⁰ et c'est plutôt l'"artisanat d'art" qui prédomine actuellement chez les facteurs d'orgues. Les compétences qui leur sont demandées ont d'autre part évolué, dans la mesure où la demande concernant les restaurations est plus forte que celle affectée aux constructions. En outre, la déontologie actuelle en matière de restauration MH consiste à revenir à la meilleure situation historique cohérente. Donc, les facteurs d'orgues sont conduits à s'approprier des connaissances et des gestes techniques du passé et la plupart d'entre eux sont à la fois des créateurs et des restaurateurs. Cette situation propre à notre époque leur a permis de faire une synthèse intéressante de ces deux orientations de leur métier, mais crée aussi une tension très forte entre le désir de construire des instruments neufs et originaux et l'obligation de répondre une demande qui majoritairement reste patrimoniale. Dans la facture contemporaine traditionnelle, les technologies récentes sont principalement utilisées pour les mesures architecturales, l'aide à la conception, les infrastructures (souvent en sous-traitance de : menuiserie spécialisée, métallerie de gros oeuvre, équipements d'ingénierie civile...) et les fonctions annexes de l'instrument (combinateur électronique, assistance électrique du toucher manuel ...). Autre trait caractéristique de notre époque, la petitesse des entreprises oblige à une fluctuation du personnel, à des regroupements provisoires ou des sous-traitances dans le cas de grands chantiers⁴¹, ce qui nécessite des capacités relationnelles par forcément innées chez des artistes, naturellement indépendants.

La formation des facteurs d'orgues français bénéficie depuis une vingtaine d'années de l'existence d'une école nationale⁴² où les apprentis, tout en étant salariés chez un employeur⁴³, reçoivent un enseignement théorique et pratique aboutissant à un CAP ou un Brevet spécialisé. Il n'y a presque plus de nos jours de dynasties de facteurs en France ; ce métier est devenu un destin individuel, - s'appuyant sur la prise en compte d'un don particulier et non plus sur la transmission d'un "patrimoine" intellectuel, pratique et matériel familial. Il n'empêche que l'esprit du compagnonnage reste très vivace et se manifeste par les fortes relations qui se nouent entre maîtres - employeurs et passeurs de connaissance -, et élèves⁴⁴.

⁴⁰ Dans l'annuaire du GPFO, qui comporte 34 adresses (sur les 150 facteurs d'orgues français), la plus grande entreprise, Mulheisen, emploie 17 personnes, la majorité des entreprises se situant en-dessous de 7 salariés. Site web: gpfo.free.fr ou gpfo@mobillier.com.

⁴¹ Par exemple, pour la restauration du grand orgue de la cathédrale de Châlons-en-Champagne, qui vient de s'achever, l'entreprise des frères Robert a travaillé avec celle de Denis Lacorre. L'histoire de la restauration de cet instrument monumental est révélatrice de la situation de la facture d'orgues actuelle et de ses difficultés, puisque le marché a dû être réengagé trois fois, suite à la faillite de deux entreprises qui s'étaient vu confier successivement le marché.

⁴² Le Centre National de Formation des Apprentis-Facteurs d'Orgues d'Eschau (en Alsace), créé en 1985, prépare au CAP de facteur d'orgues, au CAP de tuyautier en orgues et au Brevet Métiers d'art-Facture instrumentale-option Orgues.

⁴³ C'est la condition nécessaire pour entrer dans cette école.

⁴⁴ Dans l'annuaire du GPFO, chaque facteur cite comme références dans son CV, son ou ses principaux maîtres.

Il n’y a pas eu depuis le XVIII^e siècle d’ouvrage théorique comparable au traité de Dom Bedos et les champs de recherche sur la facture d’orgues en sont d’autant plus vastes. Ils ont à s’appuyer sur les inventaires d’instruments, les devis, les études techniques, les archives diverses⁴⁵ et sur les témoins directs que sont les instruments. Dans cette investigation, les moyens technologiques contemporains d’analyse peuvent être un précieux recours, mais ne pourront remplacer la transmission orale du geste et l’expérience intime de la *praxis*.

L’organiste

Le rapport qu’entretient l’organiste avec son instrument est lui aussi complexe et multiforme. Un organiste titulaire cumule une charge culturelle⁴⁶, en relation avec un clergé employeur; une charge culturelle, en relation avec le propriétaire (usuellement une commune, son office de tourisme, son service culturel...), en éventuelle collaboration avec une association⁴⁷, charge qui comprend ordinairement l’accueil de visiteurs, l’organisation ou la direction artistique de manifestations (concerts, festivals, journées d’études, congrès, ...) ; un rôle patrimonial, incluant la surveillance de l’instrument, son accès et sa mise en valeur⁴⁸ ; un rôle pédagogique (classe d’orgue d’une école de musique ou d’un conservatoire, élèves privés, animations scolaires). Ajoutons, pour un organiste de haut niveau, des concerts sur différents instruments, dans son pays et à l’étranger. Ce métier peut être très prenant, tout en souffrant le plus fréquemment d’une absence de reconnaissance statutaire⁴⁹.

Pourtant la formation d’un organiste, outre l’approche purement technique du jeu, passe par l’acquisition de nombreuses compétences musicales généralistes, ce qui

⁴⁵ Une tentative de recollement de ces archives est en cours depuis peu à la Direction du Patrimoine Mobilier et Instrumental, au Ministère de la Culture et de la Communication.

⁴⁶ Un organiste sans tribune se voit dépourvu de point d’ancrage et de reconnaissance (il se prive en même temps d’un instrument sur lequel s’entraîner et d’un espace public où se faire entendre). C’est un lourd handicap pour ceux qui refusent de s’engager dans ce qu’ils considèrent comme une dépendance pesante à un affectaire souvent non musicien.

⁴⁷ Dont il est, sinon le président, du moins l’un des membres les plus actifs du conseil d’administration.

⁴⁸ Il y a toujours, dans les contrats liant un orgue et un organiste, une clause sur la “responsabilité” de ce dernier quant à l’usage de l’instrument par des tiers.

⁴⁹ Aucune des missions énumérées ci-dessus ne sont encadrées statutairement en France à l’heure actuelle, à l’exception de l’enseignement en école spécialisée. La fonction culturelle n’est encadrée par une convention collective qu’en Région Parisienne. Pour les activités de concertiste, les situations sont variables et pas toujours gratifiantes : bénévolat, modestes défraiements, concerts à la recette, cachets sans charges sociales sont beaucoup plus souvent proposés aux organistes qu’aux autres instrumentistes.

nécessite un long apprentissage : connaissances historiques de différents styles, connaissance de l'écriture musicale, pratique de l'improvisation, bonne perception de l'acoustique (réverbération, mélange de timbres, équilibres sonores, effets du toucher...). Il est significatif que dans les conservatoires ce soit la classe instrumentale où la limite d'âge est la plus tardive.

L'organiste donne vie à l'instrument par toutes sortes de moyens subtils visant à faire oublier l'immobilité du son. Son action concerne d'une part la maîtrise du toucher, d'autre part celle des mélanges timbriques. L'organiste va utiliser l'orgue comme un peintre un palette de couleurs, en faisant ses propres mélanges, selon des conventions fixées plus ou moins précisément par les compositeurs des différentes époques et traditions. Sachant que chaque orgue est une oeuvre unique et que les variantes esthétiques - d'une époque à l'autre, d'un pays à l'autre - sont très importantes, que d'autre part l'implantation a une influence importante sur les réactions sonores de l'instrument, variables en outre en fonction de la situation climatique et qu'enfin les organes de commande sont eux aussi éminemment variables (dimensions des claviers, division à loctave, forme des touches, aplomb des claviers et du pédalier, etc.), le musicien se trouve en présence de paramètres d'une grande variabilité qui nécessitent une adaptabilité inimaginable pour un autre instrumentiste. Il est souvent même nécessaire de faire abstraction du réel, puisque la configuration spatiale de l'instrument fait que ce qui est perçu à la console ne correspond que rarement à l'équilibre qui doit être entendu par les auditeurs⁵⁰.

L'apprentissage de l'instrument va donc devoir partir de règles générales⁵¹ (savoir utiliser la machine) - pour s'ouvrir à des règles particulières (mettre en évidence l'oeuvre d'art) et c'est par l'expérience pratique, quasi empirique, que l'organiste va acquérir les capacités analytiques de chaque situation et la rapidité d'acquisition de réflexes provisoires⁵². La variabilité du geste instrumental est liée tout autant aux contingences environnementales particulières à chaque instrument qu'à ses caractéristiques physiques, son esthétique ainsi que celle du répertoire qui lui est destiné. Un organiste actuel qui s'intéresse à l'ensemble du répertoire peut être amené à pratiquer plusieurs techniques de jeu : pour la musique ancienne : position de main ramassée, doigtés manuels avec chevauchement de doigts et usage du pouce limité, doigtés pedestres sans talon ; pour la musique du XIXe siècle, jeu proche de la technique pianistique ; pour la musique néo-classique jeu très calibré et contrôlé ; pour le répertoire contemporain, enfin, techniques

⁵⁰ Par exemple, dans les orgues à deux buffets avec une console en fenêtre, le plan de Positif, que l'organiste a dans le dos, a pour lui une puissance disproportionnée.

⁵¹ Trouver une bonne assise, maîtriser l'attaque, la tenue et le lâcher du son, apprendre la coordination corporelle.

⁵² Cette souplesse d'adaptation est particulièrement nécessaire pour les organistes qui jouent des orgues historiques, sur lesquels l'ensemble des paramètres de la console : division de l'octave, nombre de notes des claviers, aplomb entre les claviers manuels et le pédalier... sont très variables.

non traditionnelles.

Nous avons facilement à notre disposition maintenant, grâce aux éditions en fac-similé⁵³, les différents écrits des compositeurs du passé, qui nous montrent combien les variantes stylistiques sont nombreuses et combien elles évoluent subtilement d’une époque à l’autre. On comprend que toute tentative de fixation de règles générales de technique de jeu est illusoire et serait même un non-sens. A une exception près, la période néo-classique. L’esthétique de cette dernière reposant en effet sur l’uniformisation des paramètres artistiques, il était logique qu’un esprit supérieurement doué pour la synthèse s’engageât dans une voie de modélisation du jeu. C’est ce fit Marcel Dupré, professeur d’orgue au Conservatoire de Paris de 1926 à 1954, avec sa *Méthode d’Orgue*⁵⁴, dont les préceptes furent appliqués à toute l’école d’orgue française et qui fut aussi massivement diffusée à l’étranger⁵⁵. Dans cette méthode, toutes les situations solfégiques problématiques à l’orgue (notes répétées, notes communes entre deux voix...) trouvent une réponse uniforme, quelque soit le répertoire joué. Par exemple, les notes détachées doivent être coupées à la moitié de leur valeur. Un historien de l’interprétation sera passionné par la façon dont cette rigueur et cette précision extrêmes⁵⁶ peuvent, contrairement à toute attente, donner force à une interprétation et comment les interprètes arrivaient à individualiser leur jeu à l’intérieur de ce carcan apparent⁵⁷. Nous sommes actuellement dans la situation inversée qui consiste chercher à appliquer à chaque musique le geste corporel qui lui est authentiquement lié, dans l’espoir d’en faire surgir avec le plus d’acuité possible l’essence vivante. C’est une des voies de recherche, d’expérimentation et d’engagement les plus intéressantes qui s’offre à nous. Et il semble que cette démarche, totalement liée à l’instantanéité de la création sonore et reposant essentiellement sur la perception physique et émotionnelle de l’interprète, sur la relation intime qu’il noue avec l’instrument, se situe assez loin de ce qui caractériserait une démarche d’ingénierie.

⁵³ En France, les éditions Fuzeau, sous l’instigation de Jean de Saint-Arroman et Christophe Tosi, ont diffusé en cinq volumes, les fac-similés de toutes les Méthodes et Traités concernant l’orgue de 1600 à 1800. On pourra y comparer les tables d’ornements, les conseils de jeu, les mélanges timbriques et y percevoir à la fois les variantes entre les compositeurs et l’évolution historique générale.

⁵⁴ DUPRÉ, Marcel, *Méthode d’orgue*, Paris, Leduc, 1927.

⁵⁵ Elle reste encore utilisée par un certain nombre d’enseignants, tant il est vrai que la commodité de ces règles évite l’inconfort du questionnement. Elle est de toutes façons la référence à respecter pour la musique de la première moitié du XXe siècle.

⁵⁶ L’Association des Amis de l’Art de Marcel Dupré a publié en CD de nombreux enregistrements de Dupré interprète et improvisateur.

⁵⁷ Il y avait dans le jeu de Marcel Dupré une force irrésistible, dûe à la fois à l’extrême précision de son toucher, mais aussi à une rythmique implacable. La comparaison avec le jeu d’autres musiciens appliquant la même technique conduira à s’interroger, *a contrario*, sur les impondérables qui distinguent une grande interprétation d’une autre moins convaincante.

Domaines de recherche (non exhaustifs)

- Instruments

histoire, évolution esthétique, déontologie des transformations et restaurations, rôle de l'Etat, rôle social de l'orgue, implantations,

- **Facture d'orgue et facteurs d'orgue :**

techniques de fabrication, organisation des entreprises et du travail, transmission du savoir et formation des facteurs, dynasties, facteurs régionaux, étude des brevets et invention et de leurs applications,

- **Interprétation**

histoire, évolution, styles, techniques de jeu, geste musical, registrations, notations.

Bibliographie

(Dom) BEDOS DE CELLES, François, *L'Art du facteur d'orgues*, Paris, 1765.

CHÉRON, Pierre, "Aristide Cavaillé-Coll : harmonisation et mesures", actes du Premier Congrès International Cavaillé-Coll (1987), in : *L'Orgue, Cahiers et Mémoires*, n° 48, 1992-II, p. 27-38.

DUPRÉ, Marcel, *Méthode d'orgue*, Paris, Leduc, 1927.

HUYBENS, Gilbert, *Complete theoretical works of A.Cavaillé-Coll*, Facsimile edition with introduction and notes, Buren (Pays-Bas), Frits Knuf, 1979.

JURINE, Michel, *Joseph Merklin facteur d'orgues européen Essai sur l'orgue français au XIXe siècle*, 3 tomes, Aux Amateurs de livres, 1991.

MARTINET, Jean-Marie, *2000 ans d'orgues, de Ktésibios à Jean-Sébastien Bach*, Haroué (54740), Gérard Louis, 2006.

MERSENNE, Marin, *L'Harmonie universelle, Livre sixiesme Des orgues*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1665.

MÉTROPE, Loïc, *La Manufacture d'orgues Cavaillé-Coll avenue du Maine*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988.

PERROT, Jean, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIIe siècle*, Paris,

La “machine-orgue”, le facteur d’orgues et l’organiste

Picard, 1965.

SAINT-ARROMAN, Jean, et TOSI, Jean-Christophe, *Méthodes et Traités, Série I France 1600-1800. Orgue*, Cinq volumes, Courlay, Fuzeau, 2005.

VEERKAMP, Pierre, *L’Orgue à tuyaux*, première édition intégrale par Tom Van Eck et Victor Timmer, *La Flûte Harmonique*, numéro spécial hors-série, 1986.

VIDAL, Pierre, *Bach et la machine-orgue*, Fontenay-sous-Bois, Still Éditions, 1973.