

# **“GULLIVER”**

## **un orgue modulaire piloté par ordinateur**

*in memoriam Olivier Robert (1966-2021)*

Le Civic Auditorium de Pasadena, près de Los Angeles, est une vaste salle de spectacles de 3000 places, dont le somptueux décor de style gréco-romain a servi de cadre à de nombreuses émissions cinématographiques ou télévisées. Mais surtout, il abrite un orgue dont la conception et l'histoire sont tout à fait uniques.

En 1938, Reginald Foort, organiste de la BBC, imaginait de se faire construire un grand orgue de concert transportable. Commandé à la firme américaine Möller, cet instrument, l'opus 6690 d'une entreprise présentée comme « la plus grande compagnie de facture d'orgues au monde », était conçu selon les canons alors en vigueur outre-Atlantique, avec des séries d'unissons aux timbres très tranchés et embouchés à forte pression, des sommiers “pitman” autorisant de nombreux emprunts et dédoublements, mais aussi divers jeux de percussion. L'ensemble constituait un ensemble de cinq claviers, 27 rangs et 259 jeux. Pour en transporter les 27 tonnes, il ne fallait rien moins qu'une caravane de cinq camions et un personnel de quinze techniciens qui puisse en assurer le montage en seize heures. Après son inauguration au Drury Lane Theatre de Londres, il fut joué dans toute l'Angleterre au cours de plus de 160 concerts dans près de 120 villes différentes.

Foort, après avoir mis son orgue à disposition de la BBC pendant la seconde guerre mondiale, le lui vendit en 1946. Par la suite, l'instrument décidément très itinérant fut revendu en 1963 à la Radio Netherlands Worldwide et déménagé aux Pays-Bas, avant de retourner aux États-Unis en 1975, d'abord à la “Organ Power Pizza” de San Diego, puis enfin, quatre ans plus tard, à Pasadena. Reginald Foort, qui avait joué pour la réinauguration de son orgue à San Diego, puis assisté à celle de Pasadena, devait mourir quelques semaines plus tard.

Cependant, au moment même où cet orgue fabuleux quittait l'Europe pour rejoindre son continent d'origine, c'est à Paris que son flambeau était repris par le jeune organiste de Saint-Eustache, Jean Guillou, qui imaginait alors ce qui serait le rêve de toute sa vie : l'Orgue à Structure Variable. Ici, non seulement l'orgue est transportable, mais sa configuration peut s'adapter au site qui l'accueille, la disposition de ses éléments étant flexible.

Cet instrument, malheureusement jamais réalisé, aura connu plusieurs avatars depuis sa forme première, telle qu'exposée dans l'édition originale de son livre « L'Orgue, souvenir et avenir », qui propose un instrument relativement traditionnel à trois claviers, dont les jeux sont simplement répartis dans plusieurs buffets, jusqu'à son ultime évolution élaborée en collaboration avec le facteur Philipp Klais, qui permet à l'organiste de répartir à sa guise les registres sur des claviers désormais au nombre de quatre, et s'enrichit de jeux “Wanderer” :

*« Au départ, il s'agissait des jeux de pédale, mais construits sur 73 notes, puis il y en a eu d'autres. Cela signifie que les mêmes jeux sont utilisés sur une octave ou sur une autre, sur tel ou tel clavier ; cela donne un enrichissement énorme, et permet d'utiliser au maximum tout ce matériel le plus coûteux des jeux de 16' et de 8'. [...] La caractéristique de ces jeux est qu'ils se métamorphosent au long de l'échelle : par exemple, il y a une Flûte de 16' ouverte, qui devient ensuite Flûte harmonique de 8' sur un autre clavier. La Flûte de 4' commence en Gemshorn et devient Nachthorn. Ou encore la petite mixture avec Grosse Tierce, Grosse Septième, Grosse Neuvième, que*

*j'utilise au pédalier en résultante de 32' et au manuel en résultante de 16'. Pour mon Orgue à Structure Variable, j'ai conçu une Clarinette de 16' qui devient ensuite Voix humaine, puis Cor anglais ; une Flûte harmonique qui devient Nachthorn ; une Douçaine qui devient Hautbois ; un Cromorne qui se métamorphose en Trompette, etc. » – Jean Guillou, Entretien avec Franck Mahieu, 2008*

Ce concept sera à la base de « l'Orgue du voyage » construit par Jean-Baptiste Monnot depuis 2009, instrument expérimental que son inventeur perfectionne d'année en année, et qui démontre avec la plus grande éloquence qu'il est possible de concevoir un orgue mobile qui présente une large palette sonore et une riche variété d'expression, sans rien abandonner d'une authentique valeur artisanale et artistique.

C'est de ce modèle que nous partirons pour élaborer l'orgue modulaire que nous appellerons désormais « Gulliver », en mémoire du personnage de Jonathan Swift qui, toujours trop grand ou trop petit dans les contrées qu'il traversait, réussissait par son habileté à s'y trouver finalement à son aise.

La genèse de cet orgue Gulliver aura été le fruit d'une conjonction d'éléments favorables, de rencontres heureuses. Outre l'enthousiasme et la force de conviction de Jean-Baptiste Monnot, qui aura été le déclencheur du projet, tout commença par le don providentiel d'un orgue entier par le diocèse de Nantes, un Gloton-Debierre installé dans la chapelle du séminaire. Cet instrument, après avoir été joué en concert par des musiciens aussi illustres que Marcel Dupré ou André Fleury, était tombé dans l'abandon depuis des décennies. Pourtant, l'excellente facture de sa tuyauterie de 1937 permettait de projeter un instrument de haute qualité et parfaitement homogène, et un son chaleureux d'une grande portée. Vinrent s'y adjoindre ensuite un Cromorne doux, vraisemblablement de Schwenkedel, provenant d'un orgue en Allemagne, ainsi que deux compléments graves d'anches en 16 pieds.

Les Frères Olivier et Stéphane Robert, dont l'entreprise de facture d'orgues est installée non loin en banlieue nantaise, étaient des amis de longue date avec lesquels il fut facile de s'entendre sur les caractéristiques de l'orgue projeté, d'autant qu'ils s'assuraient la collaboration de l'électronicien Pascal Verdet, lequel avait déjà, au sein d'une autre entreprise, élaboré un système de transmissions pour un prototype d'orgue mobile.

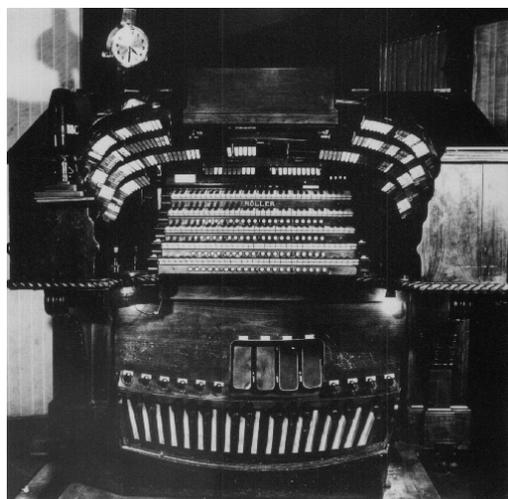
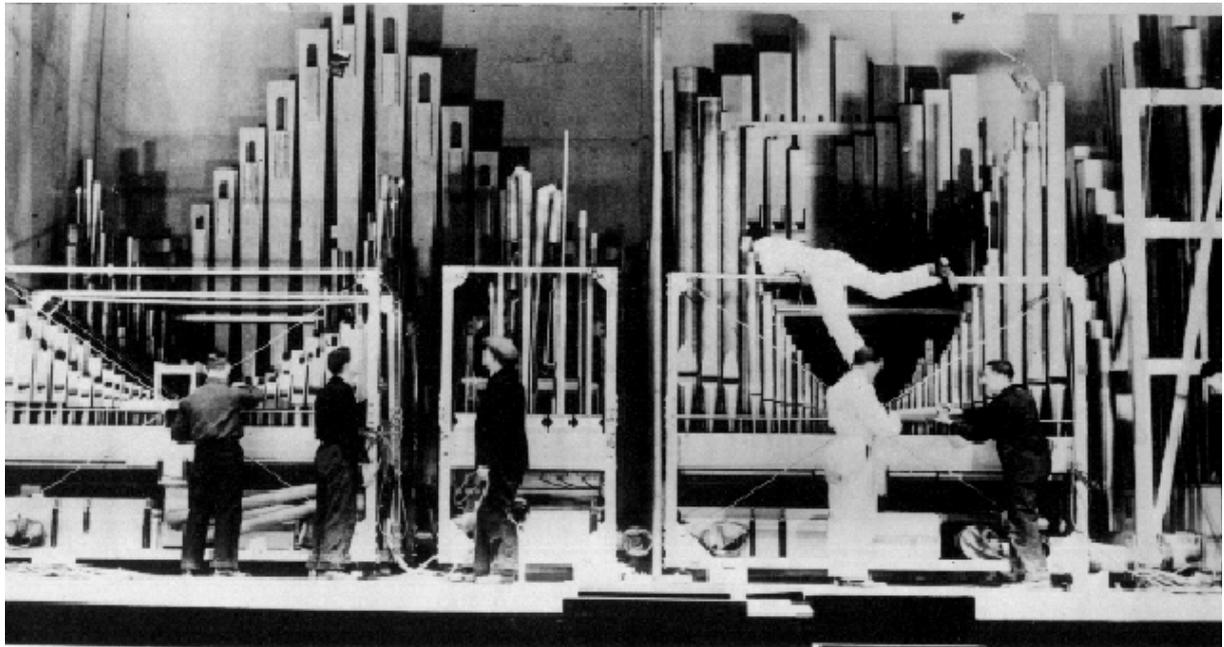
Dans le même temps, à quatre-vingt kilomètres de là, à Guérande, une équipe d'informaticiens menée par Valentin Leroux œuvrait depuis dix ans à rendre compatible avec le protocole MIDI le grand orgue (également d'origine Gloton-Debierre) de la collégiale St-Aubin. La réussite de cette innovation et les vastes perspectives qu'elle ouvre ont naturellement conduit à faire appel à lui pour l'élaboration du logiciel de gestion de Gulliver.

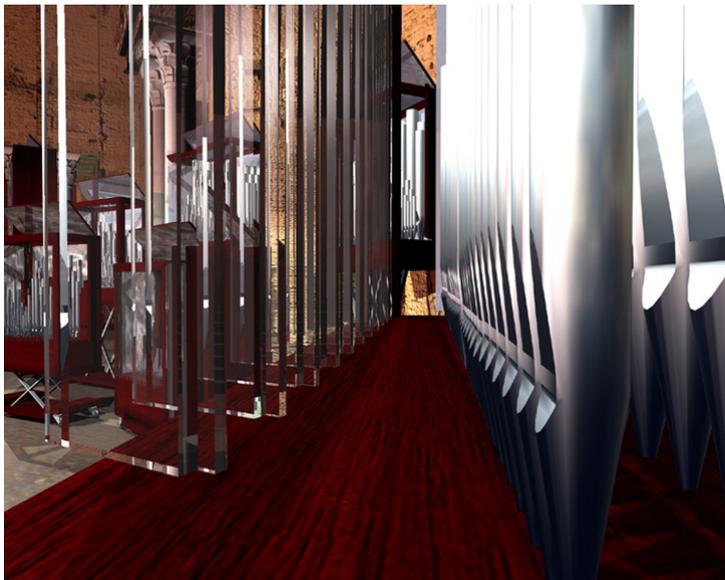
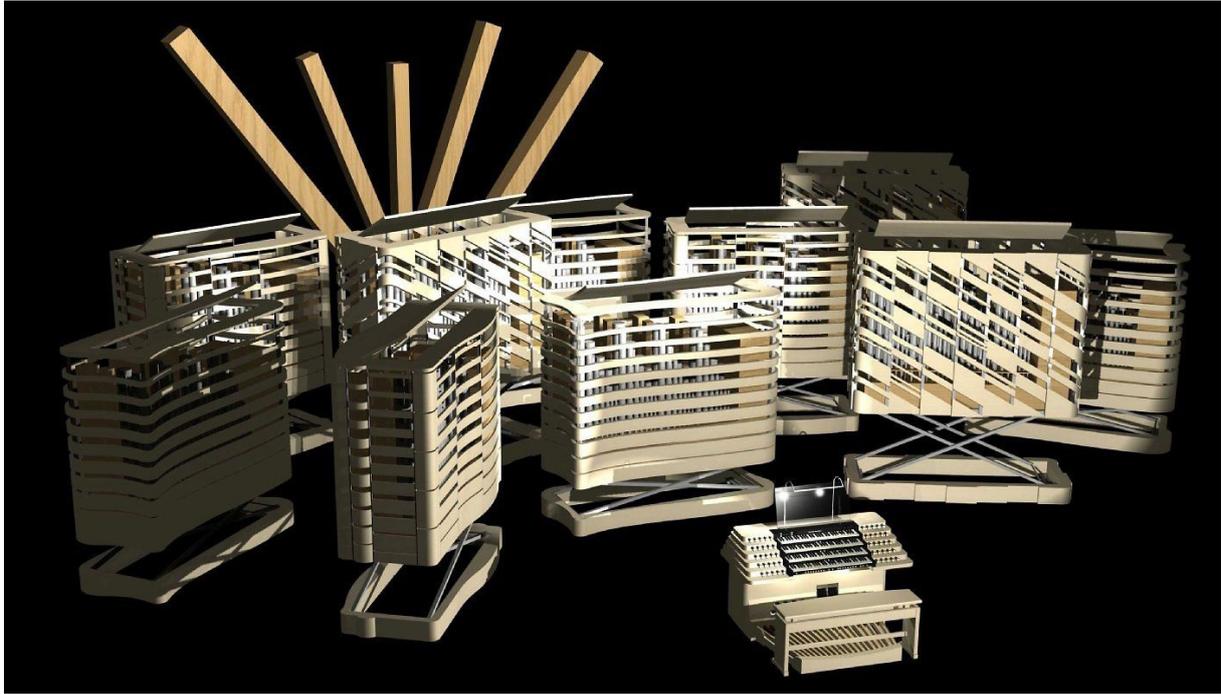
Enfin, la console fut dessinée et réalisée par Marc Sacrispeyre et Augustin Prudhomme qui, outre leur expérience dans la réalisation de consoles d'orgues, sont également tous deux organistes de cathédrales. Les cartes informatiques ont été réalisées par Pierre Jollé, informaticien brestois familier des transmissions d'orgues.

Tous ont participé, avec leurs idées, leur savoir-faire, leur dévouement et bien souvent une indéniable astuce, à la conception et à la réalisation d'un instrument qui se devait d'être à la fois musicalement cohérent, techniquement fiable et artistiquement innovant. Il était en effet primordial que cet orgue ne se présentât pas comme un simple outil à jouer de la musique, ni comme l'ersatz d'un instrument de conception traditionnelle, mais bien comme une véritable œuvre d'art, originale et innovante.



L'orgue de Reginald Foort





Deux modélisations de  
l'Orgue à Structure Variable  
de Jean Guillou  
(clichés OSV-Jean-Guillou  
et jean-guillou.org)

Jean-Baptiste Monnot  
et l'Orgue du voyage  
(cliché Toulouse-les-Orgues)



Au fur et à mesure de l'élaboration des plans de l'orgue, son caractère mobile faisait germer l'idée de nouveaux usages possibles, une ouverture vers de nouvelles formes de concerts, de nouveaux répertoires. Puis sont venus s'ajouter le souhait d'attiser l'imagination des compositeurs, divers projets pédagogiques ou domestiques, ainsi bien sûr que des désirs personnels touchant à la registration ou à l'interprétation musicale en général. Ainsi se définissaient, précisaient et enrichissaient progressivement les caractéristiques techniques de l'instrument.

La proximité du public avec la source sonore des tuyaux, nouvelle pour un orgue de cette envergure, appelait une composition et une harmonisation qui missent en valeur le souffle vivant du tuyau, la pureté et la richesse d'un son franc et direct, des couleurs spatialement concentrées en même temps que clairement localisées et, partant, une esthétique générale d'esprit chambriste. Simultanément, la nécessité de ne pas outrepasser une certaine ampleur sonore faisait souhaiter une composition qui privilégiait la variété et l'éloquence des voix solistes plutôt que les effets de masses.

Dans cette optique, afin d'aider à la mise en relief et au dialogue des timbres, la console a été dotée de quatre claviers pour pouvoir, par exemple, jouer chaque main sur deux plans simultanés avec le pouce sur le clavier inférieur, ou pour le jeu à quatre mains. À cet effet, la hauteur entre les claviers a été réduite par rapport à la norme. Les formes à la fois sobres et riches de cette console, laquée de noir à l'instar d'un piano de concert et dotée d'un banc en matière plastique transparent, ont été allégées au maximum pour une visibilité optimale de l'organiste par le public.

Dans la mesure où un orgue de concert transportable se doit d'être facilement démontable, il importait que ses différents éléments fussent les plus compacts et légers possibles. Pour cela, la console est démontable et tous les modules sonores sont dimensionnés pour pouvoir passer par une porte de largeur ordinaire. Leurs soubassements sont équipés de renforts métalliques aux angles et la tuyauterie est munie de caissons de protection pour le transport, dotés de trappes coulissantes afin que l'on puisse au besoin jouer l'orgue ainsi enclos.

Une fois l'orgue monté, en revanche, les tuyaux se présentent à nu, sans buffets. Cette circonstance, indispensable en raison du poids prohibitif de l'énorme masse de bois qu'auraient nécessité autant de meubles, avait déjà été expérimentée par Jean-Baptiste Monnot sur son Orgue du voyage. Elle présente la fascinante particularité de susciter une nouvelle perception visuelle de l'instrument, non plus en deux mais en trois dimensions, encore accentuée par la position de l'orgue au sol.

Les boîtes expressives méritent une mention particulière : afin de gagner en volume et en légèreté, le système habituel de jalousies pivotantes a été remplacé par une unique glissière qui, en coulissant, libère l'ouverture de larges fentes sur les faces avant et arrière de chaque module. Pour réduire le brusque sursaut d'intensité qui se produit fréquemment au départ du crescendo, ces ouïes sont en forme de chevron, l'ouverture commençant progressivement par la pointe avant de se développer sur toute la largeur de la rainure. Le mouvement des glissières montre une fluidité parfaite, rarement obtenue avec une transmission électrique.

L'ensemble est alimenté par un ventilateur à forte pression avec son réservoir, dispositif qui, joint aux dimensions réduites et à l'indépendance des sommiers, est la meilleure garantie d'un vent absolument stable, indispensable pour les exigences des multiples usages auquel l'orgue pourra être appelé à répondre. Pour la même raison, les basses de 16 et 8 pieds, gourmandes en vent, sont sur des supports à part avec une alimentation autonome.

Les commandes, elles-mêmes démontables, de la console vers les modules sonores ne pouvaient être qu'électriques. Afin de pourvoir aux besoins d'un usage tourné vers l'avenir, il a été choisi un système de transmission informatique répondant à la norme MIDI, qui offre à cet égard des possibilités virtuellement illimitées, tout autres mais non moins riches que celles auxquelles nous ont habitués les instruments mécaniques en ce qui concerne le contrôle de l'attaque du son et de sa dynamique, et allant potentiellement bien au-delà dans le domaine du traitement du jeu.

Pour tirer un parti optimal de cette véritable intelligence artificielle, il était nécessaire que les soupapes des sommiers fussent assignées non pas aux notes des claviers, comme il est d'usage, mais à chaque tuyau individuellement. Ainsi, chacun d'entre eux pourrait répondre à quelque clavier que ce soit, et à quelque hauteur que ce soit, selon un libre protocole défini par l'organiste lui-même, ce qui nous rapprochait de la conception américaine de l'orgue "unit", où la notion de jeu cède la place à celle de série.

Le concept d'orgue "unit" a souvent été critiqué en raison de la monotonie qu'il engendre, les mêmes couleurs se répétant d'octave en octave. De plus, le prolongement à l'aigu favorise des sonorités criardes, à moins que les timbres ne soient volontairement affadis, et dans tous les cas la qualité du son en pâtit. Ici, chaque série se devait de présenter un caractère affirmé et homogène, ainsi qu'un rôle musical spécifique dans l'économie sonore de l'orgue. Aucune d'entre-elles ne fait plus de six octaves – et parfois beaucoup moins –, d'autres séries indépendantes venant prendre le relais pour enrichir telle ou telle tessiture.

L'impossibilité d'accumuler de grands tuyaux conduisait, pour affirmer les graves, à recourir largement au principe des sons résultants émis par les jeux de mutations en quinte et en tierce. Ainsi se trouveraient renforcées par des tuyaux de dimensions trois ou cinq fois moindres les tessitures du 8 pieds, du 16 pieds et même du 32 pieds, quand il était évidemment impensable de disposer de tuyaux d'une longueur correspondant réellement à de telles fréquences abyssales. L'équilibre sonore de cet instrument s'en trouvait donc naturellement orienté vers la couleur fondatrice du Cornet, avec toutes les conséquences qui en procédaient : prédominance de tailles flûtées, assise franche des fondamentales, spectre sonore concentré, harmonisation ascendante et, pour reprendre l'expression d'Aristide Cavallé-Coll, « une puissance de plénitude et de calme, plutôt qu'une puissance d'éclat ».

Un accord précis de ces rangs de mutations supposait des rangs indépendants pour chaque harmonique. Cependant, dans le grave, les différences de fréquences s'estompent et il devenait possible d'économiser la place de grands tuyaux dès que la divergence entre fondamentale et harmonique était inférieure à 0,5 hertz pour les quintes et 1 hertz pour les tierces, en empruntant les notes correspondantes à un rang de tuyaux bouchés.

A plus forte raison, pour les fonds ouverts, les tuyaux graves fourniraient une basse commune à plusieurs jeux. Le timbre des jeux à bouche ayant tendance à perdre sa définition dans les tessitures extrêmes, un unique rang suffirait, jusqu'au 4 pieds, à asseoir la fondamentale d'un orgue de cette dimension.

Selon ces paramètres, et profitant des opportunités offertes par la tuyauterie existante, nous avons donc déterminé un ensemble de onze séries :

- un Principal 16'-8' (A) ;
- une Flûte harmonique 8'-4' (B) ;
- un Prestant (C) ;



L'Orgue Gulliver  
en cours de montage  
(Nantes, chapelle de l'Immaculée)  
(clichés Robert Frères  
et Musique Sacrée à la Cathédrale de Nantes)





Inauguration de l'orgue Gulliver au théâtre Graslin de Nantes  
(cliché Angers Nantes Opéra)



L'orgue Gulliver dans le cloître de la cathédrale de Luçon  
(cliché H.F. Beaupérin)

- une Quinte principalisée (D) ;
- un Bourdon 8' (E) ;
- une Flûte 4'-2' (F) ;
- un Nasard-Larigot (G) ;
- une Tierce commençant au 3' 1/5 (H) ;
- un Basson-Hautbois 16'-8' (I) ;
- une Dulçaine 16'-8' (J) ;
- et enfin une Trompette 8' (K).

Il était important de bien différencier les séries de mutations, qu'elles soient flûtées ou principalisées, de leurs fondamentales, les progressions de tailles des unes et des autres étant très différentes ; une seule exception : la Flûte harmonique, prolongée en 4 pieds pour bénéficier de la tessiture du piccolo d'orchestre. Les rangs de mutations sont plafonnés au 1/8' pour les principaux et au 1/15' pour les flûtes, afin d'éviter des doublures suraiguës qui auraient contraint à de trop fréquentes retouches d'accord.

Le principe des jeux "Wanderer" de Jean Guillou a été étendu ici en ramifiant les rangs afin de multiplier les couleurs. Ainsi, le Principal, dont le 16 pieds est bouché, est bifide à partir du 4 pieds et, alors que le premier rang continue sa progression en tant que Principal, un second rang prend son indépendance et incline vers le timbre de la Flûte. Puis le procédé se répète, en montant dans l'échelle des fréquences, pour le Prestant, et enfin pour la Quinte à partir du 1 pied. De même, comme nous l'avons vu plus haut, le Nasard et la Tierce prennent leurs basses dans celles du Bourdon, alors que le 4 pieds du Cornet est lui aussi ravalé dans le rang ouvert. C'est ici que la virtuosité de l'harmoniste était essentielle pour donner cohérence à cet ensemble et rendre imperceptibles les transitions entre les différentes séries.

Les rangs de mutations, transposés au grave, permettent d'obtenir, à partir du médium du clavier, des jeux de fonds supplémentaires : Violoncelle, Cor de chamois. Et la grande Tierce, dont l'accord bat sensiblement avec les jeux tempérés, sonne, jouée en 8 pieds, comme une *Unda maris* "naturelle" à partir du 2<sup>e</sup> *mi*, suscitant des "voix célestes" de caractères variés selon le rang d'unisson auquel elle est associée.

Les jeux d'anches sont eux aussi évolutifs : le Hautbois est en chamade à partir du 2<sup>e</sup> *sol*#, ce qui en fait à ce jour un des deux seuls jeux de ce type en France avec celui de l'Alpe-d'Huez. Il a sa basse en Basson comme il était d'usage dans notre facture symphonique, encore prolongée d'une octave grave acoustique, et ses dessus sont harmoniques, de même que ceux de la Trompette, enclose dans deux boîtes expressives. La Dulçaine, qui est une sorte de Ranquette dans le grave, s'apparente après trois reprises à une Clarinette douce dans les dernières octaves. Compte tenu de la difficulté d'accord et du peu de portée des tuyaux d'anches dans l'extrême aigu, ces trois jeux reprennent à l'octave grave au-delà du 5<sup>e</sup> *sol* du 8 pieds.

Ces séries sont regroupées sur les différents modules selon leurs affinités de caractère :

- un **Plénium**, comportant les principaux et la Flûte harmonique, avec deux sommiers supplémentaires disposés à part et couchés pour les tuyaux en bois du 16 pieds et un autre encore pour ceux du 8 pieds ;

- un **Cornet**, regroupant le Bourdon et les mutations flûtées, l'octave grave du Bourdon étant présentée à part. Ici comme pour le Plénium, les modules sont divisés en basses et dessus (à partir du 2 pieds) pour spatialiser les tessitures et garantir un vent stable ;

– le **Hautbois**, divisé en trois éléments : l’octave basse de 16 pieds, aux corps coudés, le médium, dont les tuyaux sont démontables et emboîtables pour leur transport, et les dessus en chamade sur leur petit sommier triangulaire ;

– la **Dulçaine** en bois, bordée par les tuyaux métalliques de son octave grave ;

– la **Trompette**, avec la première octave coudée dans une boîte expressive individuelle.

Quant à la composition nominale des jeux obtenue à partir de ces séries, s’agissant d’un orgue “unit”, elle se devait naturellement d’obéir à la même logique. Rien, en effet, n’aurait été plus décevant que de concevoir la répartition des registres comme s’il se fut agi d’un orgue usuel, pour aboutir à un instrument de routine sans songer à puiser de cette structure technique nouvelle un parti artistique également nouveau et avantageux.

Aussi, puisque l’habituel regroupement des tuyaux en plans sonores ne s’appliquait pas ici, l’impartition de tel ou tel jeu sur tel ou tel clavier s’avérait vide de justification technique, acoustique ou artistique. Tous les jeux sont donc jouables indépendamment sur chacun des quatre claviers, des jeux supplémentaires réservés à la pédale étant obtenus par ravalement :

### CLAVIERS MANUELS

Principal	8’	A
Flûte harmonique	8’	c1-h1 = A, puis B
Violoncelle	8’	c1-f#1 = A, puis C
Cor de nuit	8’	E
Cor de chamois	8’	F, à partir de c2
Unda maris	8’	c1-d#2 = E, puis H
Grand Nasard	5’1/3	c1-e3 = E, puis G
Grande Tierce	3’1/5	H
Flûte octaviante	4’	B
Fugara	4’	F
Nasard	2’2/3	c1-e2 = E, puis G
Flageolet	2’	F, reprise en 4’ sur c6
Tierce	1’3/5	H, reprise en 3’1/5 sur g#5
Larigot	1’1/3	c1-e1 = E, puis G, reprise en 2’2/3 sur f5
Grande Mixture	II-III	A, C, D
Petite Mixture	II	C, D
Fagott	16’	J
Dulçaine	8’	J, reprise en 16’ sur g#5
Hautbois	8’	I, reprise en 16’ sur g#5
Trompette	8’	K, reprise en 16’ sur g#5

### PÉDALIER

Sous-Basse	16’	c1-h2 = A, puis B
Principal-Basse	8’	c1-h1 = A, puis B
Flûte-Basse	8’	E
Octave-Basse	4’	F
Tierce-Basse	6’2/5	c1-h1 = E, puis H
Théorbe	4’4/7 + 3’5/9	E, G, H
Quinte-Fagott	10’2/3	J
Basson	16’	I



Olivier et Stéphane Robert  
(cliché Robert Frères)



Simon Puiroux, Antoine Robin, Stéphane Robert, Yves Loirat et Thomas Touzane  
(cliché H.F. Beaupérin)



Valentin Leroux  
(cliché Robert Frères)



Augustin Prudhomme  
(cliché L'Est éclair)



Marc Sacrispeyre  
(cliché Amis de l'orgue de Senlis)



La console  
(cliché H.F. Beaupérin)

Ce dispositif rend inutile les habituels accouplements entre claviers, mais chaque clavier manuel peut être joué aux pieds par tirasses, et un Tremblant, réglable en vitesse et en intensité, agit sur l'ensemble de l'orgue, exception faite des basses des jeux de fonds du fait de leur alimentation séparée.

Voici la disposition des mixtures, qui incorporent le Prestant dès le grave. Elles sont établies sur un plan progressif et ascendant pour distinguer nettement les tessitures, puisqu'aucune doublure n'était possible. Dans l'aigu, elles s'apparentent au contraire à des mixtures classiques avec plafond au 1/8' :

#### **Grande Mixture II-III**

<b>C1</b>	<b>C3</b>	<b>F#4</b>	<b>C#5</b>	<b>F#5</b>
4'	5'1/3	8'	10'2/3	16'
2'2/3	4'	5'1/3	8'	10'2/3
	2'2/3	4'	5'1/3	8'

#### **Petite Mixture II**

<b>C1</b>	<b>F#4</b>	<b>C#5</b>	<b>F#5</b>
2'	2'2/3	4'	5'1/3
1'1/3	2'	2'2/3	4'

Si cette nomenclature présente un ensemble complet en soi, elle n'épuise pas, tant s'en faut, les possibilités de la tuyauterie disponible. Chaque clavier dispose donc de dix jeux supplémentaires, plus dix autres pour la pédale, dont la tessiture et l'ambitus sont paramétrables par l'organiste parmi les onze séries existantes. Celui-ci pourra donc, selon ses désirs, ajouter aux manuels un Principal de 16 pieds ou un Piccolo, une Bombarde ou un Clairon, programmer de nouvelles mixtures selon un plan différent, en isoler un rang de Prestant ou de Quinte, créer des mutations supplémentaires... ou, à la Pédale, programmer divers registres solistes en 8, 4 ou 2 pieds... ou encore transposer tout ou partie de ces jeux, configurer un clavier à octave courte ou un ravalement de pédale... tout cela combinaison après combinaison.

Il va de soi en effet qu'un combineur avec séquenceur permet l'enregistrement puis l'appel d'un nombre illimité de registrations. Celles-ci, mémorisées en temps réel au fur et à mesure des modifications apportées par l'organiste, sont classées en fichiers et dossiers indépendants dans une mémoire externe, puis téléchargeables dans l'orgue selon les besoins dans l'ordre choisi. Il était en effet préférable que la mémoire interne de l'orgue fût allégée, pour un accès rapide aux combinaisons.

Mais ici ne s'arrêtent pas les avantages de la transmission MIDI, qui autorise aussi le paramétrage du toucher-même des claviers. On peut donc inclure et régler jeu par jeu ces adjuvants que sont les Sostenuato, Pizzicato, Trémolo... ou bien choisir de ne faire entendre tel jeu que dans la voix de soprano ou de basse de la polyphonie, ou bien encore ajuster la vitesse du clavier de sorte que ce jeu ne parle qu'à partir d'une certaine intensité d'attaque...

Ce même protocole MIDI permet aussi de connecter à l'orgue toutes sortes d'accessoires qui élargiront encore ses capacités : pilotage par un logiciel de création musicale, connexion à d'autres instruments, commande de périphériques divers, enregistrement et restitution – sonore ou écrite – du jeu du musicien...

Pour éviter la multiplication des commandes, qui aurait alourdi la console et complexifié son maniement, la registration se fait à partir d'un écran largement dimensionné à gauche des claviers, qui présente l'ensemble des jeux et accessoires ainsi que la gestion du combineur ; un affichage alternatif permet la programmation des jeux et fonctions avancées. Les pistons sont réduits au strict nécessaire : les séquenceurs de part et d'autre de la bascule d'expression, plus deux pistons ajustables, le tout réversible par autant de poussoirs sous chaque clavier.

Voici donc cet orgue, prêt à aller à la rencontre de ses auditeurs, connaisseurs ou néophytes ; à recevoir les musiques les plus variées, anciennes ou nouvelles, savantes ou non, organistiques ou transcrites, écrites ou improvisées, et à les porter sur les sites les plus divers.

Du point de vue des organistes, son accessibilité permet désormais de prendre le temps d'une plus grande précision, d'une plus grande personnalisation de l'interprétation et de la registration. La disparition de limitations traditionnellement inhérentes à l'instrument : sa sédentarité, une répartition des timbres figée sur les différents claviers, l'éloignement voire l'invisibilité du musicien vis-à-vis de son auditoire... et les innovations proposées : registration programmable et jeu étendu, proximité et spatialisation de la source sonore des tuyaux... tout cela libère et stimule la créativité.

Pour les autres musiciens, en particulier pour des chefs d'orchestre qui auraient des scrupules à céder aux mirages d'un ersatz électronique, un orgue modulaire rend enfin accessible partout et commodément un instrument véritable, restituant toute sa noblesse à l'inclusion d'un grand orgue au sein d'ensembles instrumentaux.

Le faible encombrement de Gulliver lui permet de prendre place en quelques heures sur toute scène de spectacle. Et le temps de répétition sur site se trouve considérablement réduit puisque le travail de registration a largement pu être mûri au préalable.

Souhaitons-lui donc de susciter, au gré de ses pérégrinations, de nouvelles expériences artistiques, de nouvelles formes de spectacles, ainsi qu'une nouvelle perception de l'instrument par le public – et peut-être aussi par les musiciens eux-mêmes.

---

Parvenus au terme de cette aventure, c'est un véritable plaisir que d'en remercier et féliciter chaleureusement tous les acteurs :

– Jean-Baptiste Monnot, créateur de l'Orgue du voyage et catalyseur du projet « Gulliver » ;

– la Commission des orgues du diocèse de Nantes : son président Henri Poignant, Michel Bourcier, Michel Chaillou, Nicolas Daviaud, Sébastien de Groulard, Pierre Hardy et Martine Rochedreux, ainsi que Denis Bourget, supérieur du séminaire de Nantes ;

– la manufacture d'orgues Robert Frères, ses deux directeurs Olivier, tragiquement décédé quelques semaines après l'achèvement de Gulliver, et Stéphane, et leurs collaborateurs : Ewan Lattry, Yves Loirat, Simon Puiroux, Antoine Robin et Thomas Touzane ;

– les entreprises Plein Orgue de Marc Sacrispeyre et Art Passion Créations d'Augustin Prudhomme ;

– les sociétés Audio Électronique Services de Pascal Verdet, et Jollé Services et Ingénierie de Pierre Jollé ;

– et le programmeur informatique Valentin Leroux.

Henri-Franck BEAUPÉRIN